Mus. th. 3112

Geſammelte Schriften

über

Muſik und Muſiker

von

Robert Schumann.

Erſter Band.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1854.

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand ſich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meiſt jüngerer Muſiker zuſammen, zunächſt zu geſelliger Verſammlung, nicht minder aber auch zum Austauſch der Gedanken über die Kunſt, die ihnen Speiſe und Trank des Lebens war, — die Muſik. Man kann nicht ſagen, daß die damaligen muſikaliſchen Zuſtände Deutſchlands ſehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrſchte noch Roſſini, auf den Clavieren faſt ausſchließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erſt wenige Jahre verfloſſen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelsſohn's Stern war im Aufſteigen und verlauteten von einem Polen

Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten dieſe erſt ſpäter. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauſeköpfe: laßt uns nicht müßig zuſehen, greift an, daß es beſſer werde, greift an, daß die Poeſie der Kunſt wieder zu Ehren komme. So entſtanden die erſten Blätter einer neuen Zeitſchrift für Muſik. Aber nicht lange währte die Freude feſten Zuſammenhaltens dieſes Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der theuerſten Genoſſen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten ſich einige zeitweiſe ganz von Leipzig. Das Unternehmen ſtand auf dem Punct, ſich aufzulöſen. Da entſchloß ſich Einer von ihnen, gerade der muſikaliſche Phantaſt der Geſellſchaft, der ſein bisheriges Leben mehr am Clavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaction in die Hand zu nehmen und führte ſie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entſtanden eine Reihe Aufſätze, aus denen dieſe Sammlung eine Auswahl gibt. Die meiſten der darin ausgeſprochenen Anſichten ſind noch heute die ſeinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche

Kunſterſcheinung geäußert, hat ſich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier ſei noch eines **Bundes** erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf ſeines Stifters exiſtirte, der Davidsbündler. Es ſchien, verſchiedene Anſichten der Kunſtanſchauung zur Ausſprache zu bringen, nicht unpaſſend, gegenſätzliche Künſtlercharaktere zu erfinden, von denen Floreſtan und Euſebius die bedeutendſten waren, zwiſchen denen vermittelnd Meiſter Raro ſtand. Dieſe Davidsbündlerſchaft zog ſich, wie ein rother Faden, durch die Zeitſchrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoriſtiſcher Weiſe verbindend. Später verſchwanden die von den damaligen Leſern nicht ungern geſehenen Geſellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo ſie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von ſchriftſtelleriſchen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn dieſe geſammelten Blätter, wie ſie eine reichbewegte Zeit wiederſpiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Fluth der Gegenwart beinahe ſchon überſtrömte Kunſterſcheinung zu lenken, ſo wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufſätze die chronologiſche Ordnung aufrecht erhalten iſt, ſo wird gerade dies ein Bild des wachſenden, ſich immer mehr ſteigernden und klärenden Muſiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

Inhaltsüberſicht.

A. Größere und kleinere Aufſätze.

	Band	Seite
Ein Werk II. Von Julius	I.	3
Theodor Stein. Von Euſebius	I.	8
Aus den kritiſchen Büchern der Davidsbündler:		
I. Studien von Hummel. Von Euſebius, Floreſtan und Raro	I.	12
II. Tonblumen von Heinrich Dorn. Von Euſebius und Floreſtan	I.	18
H. Vieuxtemps und L. Lacombe. Von Floreſtan	I.	22
Kirchenaufführung in Leipzig	I.	25
Aus Meiſter Raro's, Floreſtan's und Euſebius' Denk- und Dicht-Büchlein	I.	27
Zur Eröffnung des Jahrganges 1835	I.	39
Faſtnachtsrede nach der 9ten Symphonie. Von Floreſtan	I.	64
Ferdinand Hiller. Von Floreſtan	I.	69
Compoſitionen von J. C. Keßler. Von Raro	I.	87
Aus den Büchern der Davidsbündler:		
Sonaten v. Delphine Hill-Handley, C. Löwe, W. Taubert u. L. Schunke. Von Euſebius, Floreſtan u. Raro	I.	92
„Die Weihe der Töne," Symphonie von L. Spohr	I.	109
Die 3te Symphonie von C. G. Müller	I.	113
Symphonie von H. Berlioz	I.	118
Die Wuth über den verlornen Groſchen von Beethoven. Von Floreſtan	I.	171
Der Pſychometer. Von Floreſtan	I.	173

	Band	Seite
Charakteriſtik der Tonarten. Die kleinern Genre's	I.	180
Aphoriſmen	I.	183
Das Komiſche in der Muſik. Von Floreſtan	I.	184
J. Moſcheles	I.	187
Schwärmbriefe I. und II. von Euſebius	I.	190
Aphoriſmen von Floreſtan und Euſebius	I.	208
Monument für Beethoven	I.	215
Die Preisſymphonie	I.	224
Ouverture zur „ſchönen Meluſina" v. F. Mendelsſohn-Bartholdy	I.	236
Aus den Büchern der Davidsbündler: 1) 16 neue Etuden. Von Euſebius. 2) Tanzliteratur	II.	3
Die Pianoforteetuden, ihren Zwecken nach geordnet	II.	34
William Sterndale-Bennett. Von Euſebius	II.	85
Muſeum: 1) Variationen von A. Henſelt. Von Euſebius. 2) Impromtus von St. Heller. Von Floreſtan. 3) Soireen von Clara Wieck. Von Floreſtan und Euſebius. 4) Präludien und Fugen von Mendelsſohn. Von Jeanquirit. 5) Etuden von F. Chopin. Von Euſebius	II.	90
Bericht an Jeanquirit über den kunſthiſtoriſchen Ball des Redacteurs. Von Floreſtan	II.	106
Der alte Hauptmann	II.	116
Muſikfeſt in Zwickau	II.	124
Kirchenaufführung in Leipzig	II.	128
Fragmente aus Leipzig Nr. 1—5. (Nr. 5 über Meyerbeer's Hugenotten und Mendelsſohn's Paulus S. 226 ff.)	II.	203
Traumbild. Von Floreſtan und Euſebius	II.	233
Quartettmorgen. Erſter bis ſechſter	II.	245
Kürzeres und Rhapſodiſches für Pianoforte	II.	277
Compoſitionen von Leopold Schefer	III.	21
Rückblick auf das Leipziger Muſikleben 1837—38	III.	41
Zum neuen Jahr 18[illegible]	III.	57
Erſte Aufführung des Paulus von Mendelsſohn in Wien	III.	76
Die Teufelsromantiker	III.	89
Norbert Burgmüller	III.	145
Camilla Pleyel. I. II.	III.	169
Erinnerung an eine Freundin	III.	173
Zur Eröffnung des Jahres 1840	III.	193
Die C dur-Symphonie von F. Schubert	III.	195
H. W. Ernſt	III.	208
Die vier Ouverturen zu Fidelio. Von Floreſtan	III.	212
A. Lwoff	III.	216
Fr. Liſzt. I. II.	III.	231

	Band	Seite
Gutenbergsfeſt in Leipzig	III.	243
Mendelsſohn's Orgelconcert	III.	256
Muſikleben in Leipzig im Winter 1839—40	III.	275
S. Thalberg	IV.	34
Ueber einige corrumpirte Stellen in claſſiſchen Werken	IV.	59
Die Abonnementconcerte in Leipzig 1840—41	IV.	67
L. Berger's Werke	IV.	109
Preisquartett von J. Schapler. Von Floreſtan	IV.	125
Die Leonoren-Ouverturen von Beethoven	IV.	136
A. Bazzini	IV.	237
Aphoriſtiſches	IV.	278
Die Sommernachtstraummuſik. Von Floreſtan	IV.	279
Niels. W. Gade	IV.	282
Theaterbüchlein (1847—50)	IV.	288
Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln	IV.	293

B. Beſprechungen von Compoſitionen.

	Heft	Band	Seite
Alkan, C. V., 3 Etuden f. Pfte.	15.	III.	12
—— 6 Stücke f. Pfte.	16	III.	98
Attern, W., Symphonie für Orcheſter	16.	IV.	225
Bach, Seb., Geſammtwerke	—	III.	92
Baroni-Cavalcabo, Julie, Allegro f. Pfte.	8.	I.	307
—— Caprice f. Pfte	12.	III.	28
—— 3te Caprice f. Pfte	18	III.	34
—— Phantaſie f. Pfte.	19.	III.	34
—— Phantaſieſtücke	25.	III.	223
Becher, A. J., lyriſche Stücke f. Pfte.	2.	II.	71
Becker, Ausgew. Tonſtücke	—	II.	197
Beethoven, die Ouverturen zu Fidelio	—	III.	212
—— Leonorenouverture	—	IV.	136
—— Rondo. Op. posth.	—	I.	171
Benedict, J., Variationen f. Pfte.	16.	II.	47
—— Rondo f. Pfte.	19.	II.	173
—— f. Pfte.	20.	II.	277
Bennett, W. Sterndale, 3tes Concert f. Pfte.	9.	II.	159
—— 3 Skizzen f. Pfte.	10.	III.	28
—— 6 Etuden f. Pfte.	11.	II.	168
—— Impromtus f. Pfte.	12.	III.	28

	Werk	Band	Seite
Bennett, W. St., „die Najaden.“ Ouverture f. Orch.	14.	II.	241
—— 3 Romanzen	14.	III.	28
—— Sonate f. Pfte.	15.	II.	199
—— Phantaſie f. Pfte.	16.	III.	120
—— Diverſions f. Pfte.	17.	III.	119
—— Ouverture „die Waldnymphe“	20.	III.	126
—— Capriccio f. Pfte. mit Orcheſter	22.	IV.	252
—— Suite f. Pfte.	24.	IV.	194
—— Rondo f. Pfte.	25.	IV.	271
—— 4tes Concert f. Pfte.	—	III.	204
Berger, L., 12 Etuden f. Pfte.	12.	II.	28
—— 15 „ „ „	22.	II.	170
—— geſammelte Werke	—	IV.	109
Bergſon, M., 4 Mazurken f. Pfte.	1.	III.	96
Berlioz, H., Ouverture zu Waverley	1.	III.	129
—— „ „ d. Vehmrichtern f. Orch.	3.	I.	244
—— phantaſtiſche Symphonie f. Orcheſter	4.	I.	118
Bertini, H., Trio f. Pfte. 2c.	—.	I.	298
—— 25 Caprices f. Pfte.	94.	II.	19
—— Notturnos f. Pfte.	102.	II.	71
—— Erinnerungen f. Pfte.	104.	II.	71
—— Caprice f. Pfte.	108.	II.	71
—— „ „ „	110.	II.	71
—— Phantaſie f. Pfte.	118.	III.	24
Blahetka, Leopoldine, Variat. f. Pfte.	28.	II.	42
Bohrer, A., Trio f. Pfte. 2c.	47.	I.	283
Böhner, L., Phantaſie f. Pfte.	48.	III.	24
—— Variationen f. Pfte.	99.	II.	181
Brzowsky, J., 4 Mazurken f. Pfte.	8.	II.	107
Bratchi, Adele, gr. Rondo f. Pfte.	2.	II.	77
Burgmüller, F., Phantaſie f. Pfte.	41.	III.	102
Burgmüller, N., Lieder	10.	III.	261
Carpentier, A. le, Caprice	16.	II.	71
Chelard, Ouverture	—	III.	282
Cherubini, Quartett f. Streichinſtrumente. Nr. I.	—	II.	251
—— „ „ „ „ Nr. II.	—	II.	269
Chopin, F., Rondeau à la Mazur f. Pfte.	5.	II.	77
—— 1ſtes Concert f. Pfte.	11.	I.	275
—— Walzer und Variationen f. Pfte.	12.	II.	56
„ „ „ „ „	12.	II.	107
—— Notturno's f. Pfte.	15.	II.	277
—— Trio f. Pfte. 2c.	16.	I.	301
—— Boleros f. Pfte.	19.	II.	107

	Werk	Band	Seite
Chopin, F., Scherzo f. Pfte.	20.	II.	277
—— 2tes Concert f. Pfte.	21.	I.	275
—— 2 Polonaiſen f. Pfte.	22.	II.	107
—— 12 Etuden f. Pfte.	25.	II.	103
—— Präludien f. Pfte.	28.	III.	122
—— Impromtu f. Pfte.	29.	III.	35
—— Mazurken f. Pfte.	30.	III.	35
—— Scherzo f. Pfte.	31.	III.	35
—— Mazurken f. Pfte.	33.	III.	121
—— 3 Walzer f. Pfte.	34.	III.	121
—— Sonate f. Pfte.	35.	IV.	17
—— Notturno's f. Pfte.	37.	IV.	55
—— Ballade f. Pfte.	38.	IV.	55
—— Walzer f. Pfte	42.	IV.	55
—— Tarantella f. Pfte.	43.	IV.	270
—— Concertallegro f. Pfte.	46.	IV.	193
—— Ballade	37.	IV.	193
—— Notturno's f. Pfte.	48.	IV.	193
—— Phantaſie f. Pfte.	49.	IV.	193
Chwatal, F. X., Variationen f. Pfte	11.	II.	181
—— Rondo f. Pfte.	18.	II.	173
—— Variationen f. Pfte.	23.	II.	47
—— Variationen f. Pfte.	28.	II.	181
—— " " "	29.	II.	181
—— " " "	33.	II.	181
—— " " "	34.	II.	181
Cramer, H., Phantaſie f. Pfte.	7.	III.	99
—— Romantiſche Ideen f. Pfte.	10.	III.	99
Czerny, C., Variationen f. Pfte.	302.	II.	181
—— Die Schule des Jugenſpieles	400.	III.	3
—— gr. Rondo (oder Allegro agitato) f. Pfte.	405.	II.	77
—— Phantaſie f. Pfte.	413.	II.	71
—— 4 Phantaſien f Pfte.	434.	III.	24
—— Concertino f. Pfte.	650.	II.	255
Decker, C., Rondo	11.	II.	273
—— Sonate f. Pfte.	12.	II.	199
—— Quartett f. Streichinſtrumente	14.	II.	251
Deppe, F., Variationen f. Pfte.	—	II.	42
Dobrzynski, J. F., Rondo à la Polacca f. Pfte. m. Orch.	6.	II.	77
Döhler, Th., Concert f. Pfte.	7.	II.	249
—— Variationen f. Pfte.	17.	II.	36
—— Rondino über ein Thema v. Strauß f. Pfte.	19.	II.	77
—— " " " " v. Coppola f. Pfte.	20.	II.	77

	Werk	Band	Seite
Döhler, Th., Notturno f. Pfte.	24.	III.	104
Dorn, H., Tonblumen f. Pfte.	10	I.	18
—— Rhapſodie f. Pfte.	15	I.	320
—— Divertiſſement f. Pfte.	17	I.	311
—— Sonate z. 4 Händen f. Pfte.	29.	III.	83
Dreyſchock, A., 8 Bravouretuden f. Pfte.	1.	II.	163
—— Lied f. Pfte.	4.	III.	115
—— Phantaſie f. Pfte.	12.	IV.	44
Droling, J. N., Variationen f. Pfte.	34.	II.	42
Eberwein, M. C., Etuden f. Pfte.	—	IV.	117
Elkamp, H., Variationen f. Pfte.	15.	II.	47
Enckhauſen, H., Rondo f. Pfte.	38.	II.	173
Endter, J. N., Variationen f. Pfte.	—	II.	47
Erfurt, C., 3 leichte Rondos nach Auber f. Pfte.	30.	II.	77
—— Rondo f. Pfte.	32.	II.	77
Eſſer, H., Lieder	4.	III.	264
—— Riquiqui. Oper in 3 Acten.	10.	IV.	174
Farrenc, Louiſe, Rondo in D f. Pfte.	—	II.	77
—— Variationen f. Pfte.	17.	II.	47
Fesca, A., Notturnos f. Pfte.	5.	III.	221
—— Salonſtücke f. Pfte.	7.	III.	221
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	9.	III.	270
—— 2tes Trio f. Pfte. ꝛc.	12.	IV.	154
—— Ballſcene f. Pfte.	14.	IV.	40
—— Charakterſtück f. Pfte.	15.	IV.	40
—— 3tes Trio f. Pfte. ꝛc.	23.	IV.	155
Field, J., 7tes Concert f. Pfte.	—	I.	268
—— Notturne's Nr. 14—16	—	I.	317
Franck, E., 12 Studien f. Pfte.	—	III.	13
—— Capriccio f. Pfte.	2.	III.	226
—— Charakterſtück f. Pfte.	3.	III.	226
Franz, R., 12 Geſänge	1.	IV.	257
Friedburg, S., Capriccio f. Pfte.	—	IV.	269
Fuchs, L., Quartett f. Streichinſtrumente	10.	II.	245
—— Quintett f. " "	11.	II.	258
Gade, N. W., Frühlingsblumen f. Pfte.	—	IV.	209
—— Symphonieen f. Orcheſter	—	IV.	286
Geniſchta, J., Sonate f. Pfte. u. Violoncell	7.	II	144
—— " " "	—	IV.	17
Gerke, O., Amuſement f. Pfte.	16.	II.	186
—— Rondo f. Pfte.	21.	II.	176
—— brill. Rondo f. Pfte. mit Orcheſter	26.	II.	77
Glanz, F., charakteriſt. Rondo f. Pfte.	2.	II.	77

	Werk	Band	Seite
Göthe, W. v., Allegro f. Pfte.	2.	III.	221
Goldſchmidt, S., Etuden f. Pfte.	4.	IV.	202
Greulich, C. W., Rondo f. Pfte.	22.	II.	176
Grillparzer, C., Rondo f. Pfte.	—	II.	173
Grund, F. W., 12 Etuden f. Pfte.	21.	II.	23
—— Rondo f. Pfte.	25.	II.	273
—— Sonate f. Pfte.	27.	III.	184
Gutmann, A., leichtes u. brill. Rondo f. Pfte.	—	II.	77
Halm, A., Trio f. Pfte ꝛc.	57.	II.	148
Hartknoch, C., Nocturnes f. Pfte.	8.	II.	277
—— Concert f. Pfte.	14.	I.	251
Hartmann, J. F. E., Sonate f. Pfte. u. Violine	8.	II.	144
—— Capricen f. Pfte.	18.	II.	186
—— „ „ „ 2tes Heft	18.	III.	28
—— 2 Charakterſtücke f. Pfte.	25.	III.	114
—— „der Rabe“ Oper in 3 Acten	12.	III.	247
—— Sonate f. Pfte.	—	IV.	140
Haslinger, C., Variationen f. Pfte.	1.	II.	47
—— „ „ „	6.	II.	181
—— Rondo f. Pfte.	8.	II.	173
—— Rondo f. Pfte.	11.	II.	273
Hauck, W., Variationen f. Pfte.	36.	II.	181
Hauptmann, M., 12 Stücke f. Pfte.	12.	II.	277
—— 3 Sonaten f. Pfte. u. Violine	23.	II.	144
Heckel, K. F., „Vergißmeinnicht,“ Rondo f. Pfte.	11.	II.	77
Heller, St., Variationen f. Pfte.	6.	II.	42
—— Impromtu's f. Pfte.	7.	II.	93
—— Rondo-Scherzo f. Pfte.	8.	II.	77
—— Sonate f. Pfte.	9.	III.	184
—— 24 Etuden f. Pfte.	16.	IV.	31
—— Scherzo f. Pfte.	24.	IV.	205
—— Caprice f. Pfte.	27.	IV.	205
—— Phantaſie f. Pfte.	31.	IV.	267
—— Boleros f. Pfte.	32.	IV.	267
Helſtedt, C., 6 Geſänge.	1.	IV.	257
Henſelt, A., Variationen f. Pfte.	1.	II.	90
—— 12 Etuden f. Pfte.	2.	III.	6
—— „ „ „ „	5.	III.	68
—— Notturno's f. Pfte.	6.	III.	118
—— Romanze f. Pfte.	8.	III.	118
—— Scherzo f. Pfte.	9.	III.	118
—— Romanze f. Pfte.	10.	III.	119
—— Tableau musical f. Pfte.	16.	IV.	197

	Werk	Band	Seite
Hering, K. G., Divertimento f. Pſte.	—	II.	277
Herzberg, R. v., brill. Rondo f. Pſte.	11.	II.	77
Herz, H., Concert f. Pſte.	74.	I.	256
—— Variationen f. Pſte.	82.	II.	42
—— Caprice f. Pſte.	84.	I.	318
—— 3tes Concert f. Pſte.	87.	II.	158
—— Phantaſie f. Pſte.	89.	II.	68
Heſſe, A., Ouverture f. Orcheſter	28.	II.	241
—— Rondo f. Pſte.	43.	II.	273
—— 3te Symphonie f. Orcheſter.	55.	II.	120
Hetſch, L., Duo f. Pſte. u. Violine	13.	IV.	272
Hiller, F., Trio's f. Pſte. ꝛc.	—	I.	292
—— Etuden f. Pſte.	15.	I.	69
—— Caprices f. Pſte.	20.	IV.	51
—— Rêveries f. Pſte.	21.	IV.	51
—— „Die Zerſtörung Jeruſalems,“ Oratorium	24.	III.	214
—— „ „ „ „	24.	IV.	3
—— la danse des Fantômes f. Pſte.	—	II.	277
Hill-Handley, Delphine, Sonate f. Pſte.	—	I.	92
—— Caprice f. Pſte.	—	II.	71
Hirſchbach, H., 1ſtes Quartett für Streichinſtrumente	1.	II.	265
—— „ „ „ „ „	1.	IV.	129
Hopfe, J., 4 Fugen f. Pſte.	29.	IV.	245
Hornemann, C., Capricen f. Pſte.	1.	IV.	208
Hummel, J. N., Studien f. d. Pſte.	125.	I.	12
—— Leztes Concert f. Pſte.	—	III.	204
Jähns, F. W., Trio f. Pſte. ꝛc.	—	I.	288
Kahlert, A., 4 Notturnos f. Pſte.	6.	III.	24
Kalkbrenner, F., 4tes Concert f. Pſte.	127.	I.	258
—— Variationen f. Pſte.	131.	II.	56
—— Scene f. Pſte.	136.	III.	24
—— 25 Etuden f. Pſte.	145.	III.	150
Kalliwoda, J. W., 1ſte Ouverture für Orcheſter	38.	I.	240
—— 2te Ouverture f. Orcheſter	44.	I.	240
—— 3 Solo's f. Pſte.	68.	I.	313
—— 5te Ouverture f. Orcheſter	76.	II.	241
—— 5. Symphonie	76.	III.	278
Keßler, J. C., Etuden f. Pſte.	20.	II.	18
—— Phantaſie f. Pſte.	23.	I.	88
—— Impromtu's f. Pſte.	24.	I.	88
„ „ „	24.	II.	277
—— Polonaiſen f. Pſte.	25.	II.	9
—— Bagatellen f. Pſte.	30.	I.	88

	Werk	Band	Seite
Keßler, J. C., 24 Präludien f. Pfte.	31.	I.	88
—— Walzer f. Pfte.	—	IV.	43
Kirchner, Th., 10 Lieder	1.	IV.	217
Kittl, J. F., 6 Idyllen	1.	III.	100
—— 6 Idyllen	2.	III.	32
—— 3 Scherzi	6.	IV.	37
—— Symphonie	—	III.	277
Klein, B., nachgelaſſene Geſänge Heft I.—VI.	—	II.	132
—— Sonate zu 4 Händen f. Pfte.	—	III.	87
Klein, C. A. von, Trio f. Pft. ꝛc.	—	I.	293
Klein, J., 6 Geſänge	—	II.	137
—— Balladen von Uhland	—	II.	137
Klingenberg, W., Divertiſſement f. Pfte.	3.	III.	24
—— Sonaten	—	IV.	17
Köhler, C., eleg. Rondo mit Einltg.	47.	II.	77
—— Erinnerung an Bellini	54.	II.	68
Koßmaly, C., 6 Geſänge	—	IV.	257
Krägen, 3 4händige Polonaiſen	15.	II.	107
Krebs, C., Rondo	40.	II.	273
—— Variationen	41.	II.	42
Krug, G., Duo f. Pfte. u. Violine	3.	IV.	272
Kücken, Fr., 2 Duos f. Pfte. u. Violine	13.	II.	144
Kufferath, H. F., Capriccio f. Pfte. mit Orcheſter	1.	IV.	251
—— 6 Etuden f. Pfte.	2.	IV.	118
—— 6 Lieder	3.	IV.	148
—— 6 Etuden f. Pfte.	8.	IV.	203
Kulenkamp, G. C., Caprice f. Pfte.	—	I.	309
—— Notturnos f. Pfte.	42.	II.	71
—— die Jagd f. Pfte.	49.	II.	68
—— Variationen f. Pfte.	51.	II.	181
Kullak, Th., 2 Etuden f. Pfte.	2.	IV.	26
—— Sonate f. Pfte.	7.	IV.	214
Lachner, F., Sonate zu 4 Händen f. Pfte.	39.	I.	155
—— 3te Symphonie f. Orcheſter	41.	II.	120
—— 6te " " "	56.	III.	141
Lachner, J., Sonate f. Pfte.	20.	IV.	213
Lachner, V., Rondino f. Pfte.	—	II.	176
Lacombe, L., Sonate f. Pfte.	1.	III.	184
—— Caprice f. Pfte.	2.	III.	220
Ladurner, J. A., Phantaſie f. Pfte.	—	II.	63
Lecerf, F. A., Sonate f. Pfte.	—	IV.	17
Leonhard, J. C., Sonate f. Pfte.	—	IV.	140
Lickl, C. G., Iſchler Bilder	57.	III.	224

	Werk	Band	Seite
Lindblad, Symphonie	—	III.	277
Lindpaintner, F. v., Jubelouverture f. Orcheſter	109.	IV.	221
Lißt, F., Etuden f. Pfte.	1.	III.	150
—— Bravourwalzer f. Pfte.	6.	II.	107
—— große Etuden f. Pfte.	—	III.	150
—— Bravourſtudien f. Pfte.	—	IV.	121
Löwe, C., Trio f. Pfte. ꝛc.	—	I.	297
—— große Sonate f. Pfte.	33.	I.	92
—— „ „ „ „	41.	I.	92
—— der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform.	47.	I.	152
—— „Eſther,“ ein Liederkreis	52.	II.	130
—— „Joh. Huß,“ Oratorium.	82.	IV.	178
Löwenſkiold, H. v., Trio f. Pfte. ꝛc.	—	I.	298
—— Impromtu's f. Pfte.	8.	III.	229
—— „ „ „	11.	IV.	47
—— Charakterſtücke f. Pfte.	12.	IV.	207
Lubin, Leon de St., Quintett f. Streichinſtrumente	38.	II.	269
Lüders, 12 Etuden f. Pfte.	26.	II.	164
Marſchner, H., Feſtouverture f. Orcheſter	78.	I.	243
—— Bilder des Orients	90.	II.	135
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	111.	IV.	161
Marxſen, Ed., 3 Stücke	31.	III.	110
—— 3 Impromtus.	33.	III.	110
Mayer, C., 3 Rondo's f. Pfte.	—	II.	176
—— Variationen f. Pfte.	31.	II.	56
—— „ „ „	32.	II.	56
—— 6 Etuden f. Pfte.	37.	II.	20
—— „ „ „ „	55.	IV.	30
—— 3 „ „ „	61.	IV.	241
—— Concert f. Pfte.	70.	IV.	255
Mendelsſohn-Bartholdy, F., Capriccio f. Pfte.	5.	II.	277
—— Sonate f. Pfte.	6.	I.	202
—— Lieder ohne Worte f. Pfte. Heft II.	—	I.	166
—— Ouverture zur ſchönen Meluſine	—	I.	236
—— 3 Capricen f. Pfte.	33.	I.	324
—— Präludium und Fugen f. Pfte.	35.	II.	99
—— Lieder ohne Worte Heft III.	38.	II.	142
—— Concert f. Pfte.	40.	III.	61
—— Serenade f. Pfte. mit Orcheſter	43.	III.	204
—— Sonate f. Pfte. und Violoncell	45.	III.	83
—— Lieder ohne Worte Heft V.	53.	IV.	57
—— 3te Symphonie f. Orcheſter	56.	IV.	233

	Werk	Band	Seite
Mendelsſohn-Bartholdy, F., Trio f. Pſte. ꝛc.	—	III.	272
—— Muſik zum Sommernachtstraum	—	IV.	279
—— Gebet	—	III.	283
—— 114. Pſalm	—	III.	284
Mereaux, A., Phantaſie f. Pſte.	42	II.	63
Meyer, L. v., Walzer f. Pſte.	4	II.	9
Mohs, A. F., Rondo f. Pſte.	3.	II.	77
Momy, Valerie, Rondo f. Pſte.	4.	II.	173
Montag, 2 Etuden f. Pſte.	3.	IV.	116
Moſcheles, J., 5tes Concert f. Pſte.	87.	I.	270
—— Septour f. Pſte. ꝛc.	88.	I.	163
—— Concert f. Pſte.	90.	I.	270
—— Ouverture f. Orcheſter	91.	I.	242
—— Duo f. Pſte.	92.	I.	305
—— Trio f. Pſte. ꝛc	—	I.	300
—— Concert f. Pſte.	93.	III.	61
—— Rondo über eine ſchottiſche Melodie. f. Pſte.	—	II.	77
—— brill. Rondo mit Einltg. über ein Thema von Deſſauer f. Pſte.	94.	II.	77
—— charakteriſtiſche Studien f. Pſte.	95.	III.	15
—— Serenade f. Pſte.	103.	IV.	191
—— Romaneska f. Pſte.	104.	IV.	191
Müller, C. G., 3te Symphonie f. Orcheſter	12.	I.	113
—— „ „ „ „	12.	II.	120
Müller, F., Symphonie f. Orcheſter	—	IV.	225
Nicolai, O., Sonate f. Pſte.	27.	IV.	199
Nisle, J., Sonate f. Pſte.	41.	II.	199
—— Variationen f. Pſte.	44.	II.	181
—— Allegro f. Pſte.	45.	II.	186
Nottebohm, G., 6 Romanesken f. Pſte.	2.	IV.	210
Nowakowski, J., Polonaiſe f. Pſte.	11.	II.	56
—— „ „ „	11.	II.	107
—— Variationen f. Pſte.	12.	II.	56
—— 2 Polonaiſenf. Pſte.	14.	III.	103
Osborne, G. A., Variationen f. Pſte.	16.	II.	56
—— Variationen f. Pſte.	21.	II.	181
—— „ „ „	24.	II.	181
Otto, F., Clavierſtücke	15.	I.	314
Pearſon, H., 6 Lieder	7.	IV.	152
Peſadori, A., Rondo f. Pſte.	—	II.	273
Philipp, B. F., Etuden f. Pſte.	28.	III.	150
—— Trio f. Pſte. ꝛc.	—	III.	267

	Werk	Band	Seite
Pixis, J. F., Etuden f. Pſte.	80.	II.	14
—— Trio f. Pſte. ꝛc.	—	III.	270
Pocci, Graf A., Sonate f. Pſte.	—	I.	154
—— Frühlingsſonate f. Pſte.	—	I.	154
Pohl, J., Divertiſſements f. Pſte.	—	II.	16
—— Caprices f. Pſte.	—	II.	277
Pollini, F., Toccata f. Pſte.	56.	I.	310
Preyer, G., Symphonie f. Orcheſter	—	III.	133
Proche, F., Variationen f. Pſte.	27.	IV.	266
Prudent, E., „ „ „	2.	II.	47
Raymond, E., Symphonie f. Pſte.	17.	III.	141
Ravina, H., Etuden f. Pſte	—	IV.	241
Reichel, A., Sonate f. Pſte.	4.	IV.	211
Reißiger, C. G., Trios f. Pſte.	—	I.	296
—— 3tes Quartett f. Pſte.	103.	II.	152
—— Quartett f. Streichinſtrumente	111.	II.	251
—— Symphonie f. Orcheſter	120.	III.	133
—— „Adele de Foix,“ Oper	—	IV.	167
Reißiger, F. A., 3 Rondinos f. Pſte.	22.	II.	273
Reuling, W., Trio f. Pſte. ꝛc.	75.	IV.	158
Ries, F., 6 Exercices f. Pſte.	31.	II.	22
—— Große Sonate	52.	II.	199
—— Polonaiſe f. Pſte.	174.	II.	107
—— 9tes Concert f. Pſte.	177.	I.	262
—— 4 Lieder	179.	II.	141
—— Rondo à la Zingaresco	181.	II.	77
Rietz, J., Scherzo f. Pſte.	5.	IV.	200
—— Concertouverture	—	III.	280
—— „ „	—	IV.	75
—— Ouverture	11.	IV.	222
Rochlitz, J., Variationen f. Pſte.	7.	II.	42
Roſenhain, J., Trio f. Pſte.	2.	I.	281
—— Romanzen f. Pſte.	14.	III.	104
—— Romanze f. Pſte.	15.	III.	104
—— 12 Etuden f. Pſte.	17.	III.	150
—— 24 Etuden f. Pſte.	20.	IV.	27
—— Erinnerung	—	II.	71
—— Concertiono f. Pſte.	—	IV.	254
Rubinſtein, A., Etude f. Pſte.	1.	IV.	244
Ruckgaber, J., Variationen f. Pſte.	32.	II.	181
—— Erinnerung f. Pſte.	35.	II.	68
Rummel, C., Erinnerung	79.	II.	68
—— Variationen f. Pſte.	80.	II.	42

	Werk	Band	Seite
Scarlatti, D., Clavierwerke	—	III.	90
Schaeffer, J., Lieder ohne Worte	4.	IV.	42
Schapler, J., Quartett f. Streichinſtrumente	—	IV.	125
—— Phantaſie f. Pfte.	—	IV.	201
Schefer, L., Vaterunſer für 4fachen Chor	27.	III.	21
—— Sonate f. Pfte.	30.	III.	21
Schmitt, Al., Rondo f. Pfte.	78.	II.	176
—— Rondo f. Pfte.	101.	IV.	253
Schmitt, J., Phantaſie f. Pfte.	225.	II.	186
—— Rondo f. Pfte.	250.	II.	176
—— Phantaſie f. Pfte.	268.	III.	103
—— Variationen f. Pfte.	280.	III.	103
—— Concert f. Pfte.	300.	IV.	256
Schnabel, C., Erinnerungen f. Pfte.	14.	II.	63
Schneider, J., Notturno's f. Pfte.	1	III.	218
Scholz, W. E., Sonate f. Pfte	12.	III.	80
Schornſtein, E. H., Concert f. Pfte.	1.	I.	245
Schubert, F., Walzer f. Pfte.	9.	II.	9
—— Sonate zu 4 Händen f. Pfte.	30.	I.	202
—— deutſche Tänze f. Pfte.	33.	II.	9
—— Sonate f. Pfte.	42.	I.	202
—— Sonate f. Pfte.	53.	I.	202
—— Phantaſie oder Sonate f. Pfte.	78.	I.	202
—— Moments musicals f. Pfte.	94.	II.	277
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	99.	I.	302
—— Duo zu 4 Händen f. Pfte.	140.	II.	235
—— Impromtu's f. Pfte.	142.	III.	37
—— große Sonate f. Pfte.	143.	III.	87
—— 3 große Sonaten f. Pfte.	—	II.	235
—— große Symphonie f. Orcheſter	—	III.	201
Schuberth, L., Quartett f. Pfte. ꝛc.	23.	II.	152
—— Sonate f. Pfte.	25.	II.	199
—— Phantaſie f. Pfte.	30.	II.	191
S., N., Etuden f. Pfte.	X.	II.	29
Schunke, C., Variationen f. Pfte.	32.	II.	56
—— Caprice f. Pfte.	46.	II.	186
—— Rondo eſpagnol f. Pfte.	47.	II.	77
Schunke, L., große Sonate f. Pfte.	3.	I.	92
—— Capriccio f. Pfte.	9.	I.	325
—— 2tes Capriccio f. Pfte.	10.	I.	325
—— Charakterſtücke f. Pfte.	13.	II.	277
—— Variationen f. Pfte.	14.	II.	56
Schwenke, C., Märſche f. Pfte.	50.	III.	109

	Werk	Band	Seite
Schwenke, C., Amuſement f. Pfte.	55.	III.	109
Sechter, S., 12 Studien f. Pfte.	62.	III.	112
Seyler, C., Trio f. Pfte. ꝛc.	—	III.	268
Sobolewski, J. F. E., Trio f. Pfte. ꝛc.	—	II.	258
—— „der Erlöſer" Oratorium.	—	IV.	11
Spohr, L., Quartette f. Streichinſtrumente	97.	II.	245
—— 6te Symphonie f. Orcheſter	116.	I.	109
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	119.	IV.	164
—— „Irdiſches u. Göttliches." Symph. f. Orch.	—	IV.	227
Sponholz, A. H., Etuden f. Pfte.	9.	IV.	115
—— Phantaſiebilder f. Pfte.	10.	IV.	36
Stamaty, C., Concert	2.	II.	155
—— Variationen f. Pfte.	3.	II.	181
Stegmayer, F., 6 Geſänge	13.	II.	136
Stern, J., geiſtliche Ouverture f. Orcheſter	9.	IV.	220
Stocks, J., Variationen f. Pfte.	—	II.	181
Stolpe, H. W., „ „ „	29.	II.	181
—— „ „ „	37.	II.	47
Strube, C. H., Lieder ohne Worte f. Pfte.	16.	IV.	41
Szymanowska, Maria, 12 Etuden f. Pfte.	—	II.	17
Taubert, W., Duo zu 4 Händen f. Pfte.	11.	I.	159
—— Impromtu's f. Pfte.	14.	I.	321
—— Minnelieder f. Pfte.	16.	I.	168
—— Concert f. Pfte.	18.	I.	263
—— Quartett f. Pfte. ꝛc.	19.	II.	148
—— große Sonate f. Pfte.	20.	I.	92
—— „ „ „ „	20.	IV.	17
—— Miniaturen f. Pfte.	23.	I.	321
—— Tutti Frutti f. Pfte.	24.	I.	321
—— Impromtu f. Pfte.	25.	II.	191
—— Divertiſſement f. Pfte.	28.	II.	191
—— Erinnerungen an Schottland	30.	III.	116
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	32.	II.	148
—— Etuden f. Pfte.	40.	III.	68
—— Minnelieder f. Pfte.	45.	III.	117
—— 5te Sonate f. Pfte.	—	IV.	17
—— „la Najade," Charakterſtück f. Pfte.	49.	IV.	54
—— Suite f. Pfte.	50.	IV.	54
Tedesco, J., Phantaſie f. Pfte.	6.	II.	186
—— Serenade f. Pfte.	8.	III.	219
Thalberg, S., 12 Walzer f. Pfte.	4.	II.	9
—— Concert f. Pfte.	5.	I.	254
—— Caprice f. Pfte.	15.	I.	315

	Werk	Band	Seite
Thalberg, S., Notturno's f. Pfte.	16.	I.	315
—— Variationen f. Pfte.	17.	II.	47
—— Phantaſie f. Pfte.	20.	II.	63
—— 3 Nocturnes f. Pfte.	21.	II.	191
—— Phantaſie f. Pfte.	22.	II.	191
—— 12 Etuden f. Pfte. 1ſtes Heft.	26.	II.	166
—— 〃 〃 〃 〃 2tes Heft	26.	III.	68
—— Notturno f. Pfte.	28.	III.	104
—— Scherzo f. Pfte.	31.	IV.	49
—— Andante f. Pfte.	32.	III.	104
—— Phantaſie f. Pfte.	33.	III.	104
—— Notturno f. Pfte	35.	IV.	49
—— Impromptu f. Pfte.	36.	IV.	49
—— Etude f. Pfte.	45.	IV.	198
—— Walzer f. Pfte.	47.	IV.	268
—— Souvenir de Beethoven f. Pfte.	59.	IV.	49
Thomas, A., Trio f. Pfte. ꝛc.	2.	I.	291
—— 6 Caprices f. Pfte..	4	II.	277
Tomaſchek, W., 6 Lieder	71.	II.	141
Trieſt, H., 4 Geſänge	1.	II.	139
—— 6 〃	2.	II.	139
—— Sonate f. Pfte.	4.	II.	199
Trutſchel, A. L. E., Sonate f. Pfte..	8.	II.	199
Veit, H. W., 2tes Quartett f. Streichinſtrumente. . .	5.	II.	258
—— Notturno f. Pfte.	6.	III.	225
—— Polonaiſe f. Pfte.	11.	III.	225
—— Lieder	—	III.	263
Verhulſt, J. J. H., Ouverture f. Orcheſter	—	III.	123
—— 2 Quartette f. Streichinſtrumente. . . .	6.	II.	245
—— 〃 〃 〃 〃 〃	6.	IV.	129
Vollweiler, C., Sonate f. Pfte..	—	IV.	140
—— 3 Etuden f. Pfte.	4.	IV.	241
Voß, C., Impromtu f. Pfte	38.	IV.	246
Weber, C. M. v., Phantaſie f. Pfte.	—	II.	191
Weber, F. D., Variationen f. Pfte	—	IV.	192
Weyſe, C. E. F., Acht Etuden f. Pfte.	8.	II.	25
—— Etuden f. Pfte.	60.	III.	14
—— Ouverture f. Orcheſter.	—	II.	241
Wenzel, E., les Adieux f. Pfte.	—	II.	277
Wieck, Clara, Capricen f. Pfte..	2.	II.	277
—— Valses romantiques f. Pfte.	4.	II.	9
—— Soiréen f. d. Pfte.	6.	II.	96
Wielhorsky, Graf v., 3 Notturnos f. Pfte..	2.	III.	33

	Werk	Band	Seite
Willmers, R., 6 Etuden f. Pfte.	1.	III.	150
—— „Sehnſucht am Meer“ f. Pfte.	8.	IV.	247
—— Phantaſie f. Pfte.	9.	IV.	247
—— Variationen f. Pfte.	10.	IV.	247
—— Nocturne f. Pfte.	12.	IV.	247
Wilſing, J. C., 3 Sonaten f. Pfte.	1.	III.	80
—— Caprice f. Pfte.	6.	IV.	38
—— Phantaſie f. Pfte.	10.	IV.	210
Winkhler, C. A. v., brill. Rondo f. Pfte.	45.	II.	77
Winthler, C. A. v., brill. Rondo f. Pfte.	46.	II.	77
Wolff, E., Mazurken f. Pfte.	5.	II.	107
—— 24 Etuden f. Pfte.	20.	IV.	28
—— Rhapſodieen f. Pfte.	29.	IV.	45
Wolff, J. C. L., Trio f. Pfte. ꝛc.	6.	I.	290
Zimmermann, S. A., Rondo f. Pfte.	5.	II.	173
Zöllner, C., 9 Lieder	—	IV.	149
Zöllner, C. H., 6 4händige Walzer f. Pfte.	—	II.	107

1834.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel. II. Tonblumen von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Meiſter's Raro's, Floreſtan's und Euſebius' Denk- und Dicht-Büchlein.

Ein Werk II.[1]

Euſebius trat neulich leiſe zur Thüre herein. Du kennſt das ironiſche Lächeln auf dem blaſſen Geſichte, mit dem er zu ſpannen ſucht. Ich ſaß mit Floreſtan am Clavier. Floreſtan iſt, wie du weißt, einer von jenen ſeltenen Muſikmenſchen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie voraus ahnen. Heute ſtand ihm aber dennoch eine Ueberraſchung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herrn, ein Genie," legte Euſebius ein Muſikſtück auf. Den Titel durften wir nicht ſehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Muſik ohne Töne hat etwas Zauberiſches. Ueberdies, ſcheint mir, hat jeder Componiſt ſeine eigenthümliche Notengeſtaltungen für das Auge: Beethoven ſieht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'ſche Proſa anders, als Goethe'ſche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Baſiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wunderſam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozart's „Là ci darem la mano" durch hundert Akkorde geſchlungen zu ſehen, Leporello ſchien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun ſpiel's" meinte Floreſtan. Euſebius gewährte; in eine Fenſterniſche gedrückt hörten wir zu. Euſebius ſpielte wie begeiſtert und führte unzählige Geſtalten des lebendigſten Lebens vorüber: es iſt, als wenn die Begeiſterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maaß ihres Könnens hinaushebt. Freilich beſtand Floreſtan's ganzer Beifall, ein ſeliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert ſein könnten, wären ſie nämlich Clavier-Virtuoſen geweſen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

---

[1] Dieſer Aufſatz erſchien ſchon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Muſ. Zeitung. Als der erſte, in dem ſich die Davidsbündler zeigen, möge er auch hier eine Aufnahme finden.

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte
par Frederic Chopin, Oeuvre 2,"

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2," und wie die Geſichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erſtaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterſcheiden war, als: „Ja, das iſt einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag er ſein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — ſo entſtand freilich eine Scene, die ich nicht beſchreiben mag. Erhizt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden, gingen wir fort zum Meiſter Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch ſchon und euren neumodiſchen Enthuſiasmus — nun bringt mir nur den Chopin einmal her." Wir verſprachen's zum andern Tag. Euſebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meiſter Raro; Floreſtan, der ſeit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gaſſe meinem Hauſe zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sopha liegend und die Augen geſchloſſen. „Chopin's Variationen," begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß," fuhr er fort, „iſt das Ganze dramatiſch und hinreichend Chopiniſch; die Einleitung, ſo abgeſchloſſen ſie in ſich iſt — kannſt Du Dich auf Leporello's Terzenſprünge beſinnen? — ſcheint mir am wenigſten zum Ganzen zu paſſen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geſchrieben? — die Variationen, der Schlußſatz und das Adagio, das iſt freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, ſind Don Juan, Zerline, Leporello und Maſetto die redenden Charactere, — Zerlinen's Antwort im Thema iſt verliebt genug bezeichnet, die erſte Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der ſpaniſche Grande ſchäkert darin ſehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das giebt ſich jedoch von ſelbſt in der zweiten, die ſchon viel vertrauter, komiſcher, zänkiſcher iſt, ordentlich als wenn zwei Liebende ſich haſchen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert ſich aber Alles in der dritten! Lauter Mondſchein und Feenzauber iſt darin; Maſetto ſteht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch ſich aber Don Juan wenig ſtören läßt. — Nun aber die vierte, was hältſt Du davon?

„Euſebius ſpielte ſie ganz rein — ſpringt ſie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es ſcheint mir natürlich, daß Chopin den erſten Theil wiederholen läßt) aus Bmoll ſpielt, was nicht beſſer paſſen kann, da es den Don Juan wie moraliſch an ſein Beginnen mahnt. Schlimm iſt's freilich und ſchön, daß Leporello hinter den Gebüſchen lauſcht, lacht und ſpottet und daß Oboen und Clarinetten zauberiſch locken und herausquellen und daß das aufgeblühte Bdur den erſten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das iſt nun aber Alles nichts gegen den letzten Satz — haſt Du noch Wein, Julius —? das iſt das ganze Finale im Mozart — lauter ſpringende Champagnerſtöpſel, klirrende Flaſchen. Leporello's Stimme dazwiſchen, dann die faſſenden, haſchenden Geiſter, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der ſchön beruhigt und wirklich abſchließt.“ Er habe, ſo beſchloß Floreſtan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei dieſem Schluß. Wenn nämlich an ſchönen Tagen die Abendſonne bis an die höchſten Bergſpitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verſchwände, ſo träte ein Moment ein, als ſähe man die weißen Alpenrieſen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmliſche Erſcheinung gehabt. „Nun erwache aber auch Du zu neuen Träumen, Julius, und ſchlafe!“ — „Herzens-Floreſtan, erwiederte ich, dieſe Privatgefühle ſind vielleicht zu loben, obgleich ſie etwas ſubjectiv ſind; aber ſo wenig Abſicht Chopin ſeinem Genius abzulauſchen braucht, ſo beug' ich doch auch mein Haupt ſolchem Genius, ſolchem Streben, ſolcher Meiſterſchaft.“ Hierauf entſchlieſen wir. —

Julius.

Theodor Stein.

Wir würden weniger ſtreng urtheilen, handelte es ſich nicht in der That um ein ſeltneres Talent, das wohl gar gering geſchätzt worden iſt. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leiſtet, wird bei ſtetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zu Wege bringen. Gewiſſe Handfertigkeiten ſollen gar ſo früh als möglich zur Virtuoſität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unſer jugendlicher Künſtler ſich jenen Namen vorzugsweiſe erworben, bekämpfen wir als durchaus falſch — das öffentliche Phantaſiren in jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugeſtehen, ſprechen wir nicht, aber zu ſeinem Führer, ſeinem Lehrer, nenn' er ſich, wie er wolle.

Wer wird die aufgeſprungene Knospe wieder zuſammenzufalten verſuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltſam zurückzudrängen, ſcheint ſo unnatürlich, als es naturgemäß ſein kann, daß ſich ein beſonderer Sinn beim Einen früher zeitigt und entwickelt als beim Andern. Nur ſollte man die ſeltnere Jännerblume, ehe man ſie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im ſtillern Verſchluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unſers Kunſtjüngers nicht vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umſtänden werden müſſen. Es ſcheint aber bei ſeiner Bildung ſo manches verſäumt, es ſcheinen ſo viele Mißgriffe gethan worden zu ſein, daß wir ſeinen Lehrer aufmerkſam machen müſſen, die ſpätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge ſeines Schülers ſind jetzt nur ſolche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das ſichere Ergreifen des Augenblicks und deſſen Umſetzung in die Tonſprache, das meiſt glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraſchenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müſſen, ſo fällt unter dieſen am erſten ein trübes Einerlei der Gefühlsweiſe, das ſtille fortleidende Weſen der Melodieen, das endloſe Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Geſtalten, aber ſie ſind blaß, verweint. Das ſoll nicht. Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung, welche die jüngſte muſikaliſche Vergangenheit genommen, ſo darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und ſtärkt ſie mit dem friſchen, lebensreichen Mozart! Es gibt wohl Naturen, die dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegen zu ſtreden ſcheinen, aber es gibt auch Naturgeſetze, nach denen die umgeſtürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unſer liebenswerther Künſtler, durchaus ſinnig und muſikaliſch, muß recht wohl fühlen, daß noch Manches fehlt, ſelbſt das eigentliche rechte Spielen ſeines Inſtruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die ſichere Leichtigkeit, die ſich erſt aus anhaltender Uebung erzeugt, vor Allem der geſunde Ton, den Niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, ſo wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wiſſen, daß wir ihm ſo ernſt die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu ſpielen iſt. Irrten wir aber, ſo müßten wir auch dann noch ſagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er ſich dann einer bedeutſamen alten Sage erinnern! Apollo pflog mit einem ſchönen Sterblichen Umgang. Wie dieſer nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Geſtalt und Geiſt — da verräth er ſein Geheimniß zu früh den Menſchen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erſchien ihm nicht wieder und der Jüngling, erſchüttert vom Schmerz, ſah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er ſtarb. — Zeige denn Deine Göttergaben den Weltmenſchen nicht eher, bis es Dir die Himmliſchen heißen, die ſie Dir verliehen und denen Du werth geworden biſt. Dem Künſtler, dem ſchönen Sterblichen, verwandelt ſich der griechiſche Gott zum Phantaſus.[1]

Euſeb.

---

[1] Von dem ferneren Loos des jungen damals Hoffnungen erregenden Mannes iſt uns nichts näher bekannt geworden.

Aus den kritiſchen Büchern der Davidsbündler.[1]

I.

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

W. 125.

1.

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunſtwerke, ſind auch die der Mozart'ſchen Schule. Wie der Grieche ſeinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Geſicht zeichnete, ſo hält Mozart ſeine Blitze.

Ein rechter Meiſter zieht keine Schüler, ſondern eben wiederum Meiſter. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieſes gegangen, der ſo viel, ſo weit gewirkt. Sollte dieſe helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formloſere, myſtiſche verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunſt wirft, ſo mögen dennoch jene ſchönen Kunſtalter

---

1) Es wird angenommen, daß ſich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das ſie ihre Gedanken über neuerſchienene Werke ꝛc. einzeichneten.

nicht vergeſſen werden, die Mozart regierte und die zuerſt Beethoven ſchüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zuſtimmung ſeines Vorfürſten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch dieſe abgetreten, verwirrten ſich die Völker mehr und mehr und wenden und ſtrecken ſich nun in einem unbequemen claſſiſch romantiſchen Halbſchlaf. —

Man hat ältern Künſtlern den Rath gegeben, daß ſie, hätten ſie den Culminationspunct erreicht, anonym fortſchaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorſchritt gezählt würde, bei ihnen als Kunſtnaturnachlaß anſähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeit lang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrthum reizte, ſo würde es immer Zufall, ja Uebermuth ſein, wenn der Kritiker jene culminirende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der ſiebenten Beethoven'ſchen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen) — der Künſtler aber, ſtrebt er ſonſt vorwärts und edel, würde dennoch ſtets das letzte, gerade vollendete Werk für dieſen Culminationspunct halten. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk des alten Meiſters jenen vom 60ſten bis 80ſten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite ſtellen, jenen Kunſtwerken, wo alle Kräfte harmoniſch walteten. Es iſt wohl noch derſelbe Strom, auch majeſtätiſch noch und achtunggebietend, aber wie ſich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo ſich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr ſo blüthenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in ſeinem Lauf und denkt, wie er ehedem die Außenwelt ſo treu in ſeinem Schoos aufnahm und zurückſpiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwicklung der Muſik, wie keine andere Kunſt ein Beiſpiel aufſtellen kann, muß es wohl vorkommen, daß ſelbſt das Beſſere ſelten länger als vielleicht ein Jahrzehend im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geiſter ſo undankbar vergeſſen und nicht bedenken, wie ſie nur eine Höhe anbauen, zu der ſie gar nicht den Grund gelegt, iſt eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, ſo möchte ich hierin nichts mit einem ſogenannten, obſchon ſehr geliebten Floreſtan gemein und auf dem Gewiſſen haben. Floreſtan — wenn Du ein großer König wäreſt und Du verlöreſt einmal eine Schlacht und Deine Unterthanen riſſen Dir den Purpur von der Schulter, würdeſt Du nicht zornig zu ihnen ſagen: Ihr Undankbaren! —

Euſebius.

2.

Schönes Euſebiusgemüth, Du machſt mich wahrhaftig zum Lachen. Und wenn Ihr alle Eure Uhrenzeiger zurückſtellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich Deine Geſinnung ſchätze, jeder Erſcheinung ihre Stelle anzuweiſen, ſo halt' ich Dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensſcheu, welche die Zeit wegſpülen wird.

Wahrlich, Beſter, ging's nach dem Sinn Gewiſſer, ſo kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaſte ſetzte.

Auf die Falſchheit einzelner Deiner Schwärmereien laſſ' ich mich gar nicht ein, ſondern gehe geradezu auf's Werk ſelbſt los.

Methode, Schulmanier bringen wohl raſcher vorwärts, aber einſeitig, kleinlich. Ach! wie verſündigt Ihr Euch, Lehrer! Mit Eurem Logierweſen zieht Ihr die Knospen gewaltſam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft Ihr Euren Schülern die Federn aus, damit ſie nicht zu hoch fliegen — Wegweiſer ſolltet Ihr ſein, die Ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall ſelbſt mitlaufen ſollt!

Schon bei der Clavierſchule Hummel's (Ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maſchinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) ſchöpfte ich einen leiſen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuoſe ſeiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand ſich in ihr neben vielem Nützlichen ſo viel Zweckloſes und bloß Aufgehäuftes, neben guten Winken ſo viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erſchrak über die Ausgabe, die Haslinger'ſche ſowohl, wie meine. Daß die Beiſpiele aus lauter Hummelianis beſtanden, entſchuldigt' ich, weil jeder ſeine Sachen am beſten kennt und ſo ſchneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einſtweilen raſchgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und dieſe Etuden belehrten mich.

Studien, vortrefflichſte Bündler, ſind Studien, d. h. man ſoll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat.

Der hochpreißliche Bach, der Millionenmal mehr gewußt, als wir vermuthen, fing zuerſt an für Lernende zu ſchreiben, aber gleich ſo gewaltig und rieſenübermäßig, daß er erſt nach vielen Jahren von den Einzelnen, die indeſſen auf eignem Weg fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer ſtrengen, aber kerngeſunden Schule bekannt wurde.

Dem Sohn Emanuel waren ſchöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrſchenden Harmonie- und Figurenweſen Melodie, Geſang unter, erreichte aber ſeinen Vater als ſchaffender Muſiker bei weitem nicht, wie Mendelsſohn einſtmals ſagte: „es wäre als wenn ein Zwerg unter die Rieſen käme." —

Clementi und Cramer folgten. Der erſte konnte wegen ſeiner contrapunctiſchen, oft kalten Kunſt im ungen Gemüth wenig Eingang finden. Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit ſeiner Etudenmuſik.

Später geſtand man Einzelnen wohl ſpeciellere Vorzüge zu, keiner als der Cramer'ſchen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüth etwas geben. Man ſah ein, daß die (geiſtige) Monotonie dieſer Etuden oft geſchadet hatte, man ſah auch, dem Himmel ſei Dank! daß man ſie nicht gerade gänſeartig eine nach der andern und ſo fort einzulernen brauchte, um Fortſchritte zu bemerken, obwohl dieſelben.

Der feine Moſcheles ſann nun auf intereſſante Charakterſtücke, durch die auch die Phantaſie beſchäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Euſebius, ich ſag' es gerade heraus, die Etuden kommen etliche Jahre zu ſpät. Wirſt Du, wenn Du reife, goldne Früchte die Fülle haſt, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt ſeiner Werke, daß es trinke am Geiſt und an der Phantaſie, die da in tauſend Farben ſpielen.

Wer dürfte läugnen, daß die meiſten dieſer Studien meiſterhaft angelegt und vollendet ſind, daß in jeder ein beſtimmtes Bild ausgeprägt iſt, daß endlich alle in jener Meiſterbehaglichkeit entſprungen ſind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß ſie über die Schönheit des Werkes die Mühſamkeit es ſich eigen zu machen, vergeſſe, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantaſie.

Denn glaube mir, Euſeb — iſt auch, in Deiner

Bilderſprache zu reden, die Theorie der treue, aber lebloſe Spiegel, der die Wahrheit ſtumm zurückwirft, aber ohne belebendes Object todt bleibt, ſo nenn' ich die Phantaſie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verſchloſſen iſt und die in ihren Irrthümern oft am reizendſten erſcheint. — Was ſagt Ihr aber, Meiſter?

Floreſtan.

3.

Jünglinge, Ihr irrt beide! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was ſteht doch im weſtöſtlichen Divan?

Als wenn das auf Namen ruhte,
Was ſich ſchweigend nur geſtaltet —
Lieb' ich doch das ſchöne Gute,
Wie es ſich aus Gott geſtaltet.

Raro.

II.

Heinrich Dorn's Tonblumen.[1]

1.

Was ſpricht denn die Hyacinthe? — ſie ſagt: mein Leben war ſo ſchön wie mein Ende, denn der ſchönſte Gott hat mich geliebt und getödtet. Aus der Aſche ſproß aber die Blume, die dich tröſten möchte.

---

1) Bouquet musicale. Oe. 40.

Und die Narciſſe? — ſie ſpricht: denk' an mich, damit du nicht übermüthig werdeſt in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erſtenmal in den Wellen ſah, konnte ich den eigenen Reiz nimmer vergeſſen, ſo heftig mich auch Echo liebte, die ich verſtoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blaſſe Blume verwandelt, aber ich bin ſchön und ſtolz.

Und das Veilchen erzählt: — eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, ſagte: „küſſe mich!“ ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für todt hielt. Kam eine loſe Zephyrette, ſagte: „ſieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten ſieht dich Niemand.“ Als ich antwortete, „ich wolle ſchlafen“, flog ſie fort und ſagte: „du biſt ein ſchläfrig eigenſinnig Geſchöpf, da ſpiel' ich mit der Lilie.“ — Rollte ein dicker Thautropfen auf mich, ſprach: „in deinem Schoß muß ſich's ſo recht bequem liegen bei Mondſchein.“ Ich aber ſchüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein Mondſtrahl heranſchlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verſtecken möchte, ſagte die hohe Lilie zu mir: „pfui ſchäme dich! ſieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephyr, Thautropfen und Mondſtrahl, und wie die Menſchen an mir ſtehen bleiben.und mich „ſchön“ nennen — dich aber bemerkt in deinem Verſteck Niemand.“ Antwortete ich: „laß mich nur hohe Lilie! — denn früh kam ein ſchüchterner ſchöner Jüngling zu mir und ſprach ſo freundlich:

„wie lieb du biſt" — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für ſie. Lilie ſagte: „dich wollte er pflücken? Du biſt ein eingebildet Ding — mir verſprach er's." Als ich antworten wollte, „du lügſt, hohe Lilie", kam der Jüngling mit dem Mädchen, verſchlungen Arm in Arm. Da bog er ſich zu mir herunter, ſagte: „wie gleichſt du ihr" — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen ſo gern an ihrer Bruſt.

* * *

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerſt die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menſchentreiben weniger ſähe und mehr vom reinen Kunſtäther.

Sollte Dir, theurer Künſtler, dieſes Blatt im Norden, wo Du jetzt weilſt, in die Hände kommen, ſo erinnere es Dich an eine vergangene ſchöne Zeit. —

Euſeb.

2.

Ein Geſchenk von zwei bis drei Blumen ſagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet" weg. Warum ſo deutſche Blumen in franzöſiſche parfümirte Töpfe ſetzen? Ein Titel, wie: „Narciſſe, Veilchen und Hyacinthe — drei muſikaliſche Gedichte" klingt auch und gut. — Wie wenig durch Einführung deutſcher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur ſo viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staël'ſchen Deutſchlands" erreichte, das lautete: es ſei das Buch nicht franzöſiſch. —

Möglich iſt es, daß dem Tauben die Blume eben ſo duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu überſetzen war, ſcheint eine ſo verwandte und feingeiſtige, daß der Gedanke an ein Pinſeln à la bataille de Ligny etc. gar nicht aufkommen kann. So unterſcheiden ſich auch dieſe Bilder von anderen klingenden, wie Porzellanblumen von lebenden. Nur der Duft iſt oben weggenommen, der Geiſt der Blume. —

Ich habe wenig geſprochen, aber nicht ſchlecht.

Floreſtan.

Concert.

Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe.

Eine zufällige Vereinigung zweier ſehr junger Franzoſen, die ſich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihrer. Wollte man vom Beifall auf ihre Leiſtungen ſchließen, ſo müßten dieſe die unerhörteſten ſein. Vorneweg beklatſcht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhausſaal zu Leipzig.

Freilich thut ein Dutzend klatſchender Franzoſen etwas und mehr, als ein Saal entzücktſchlafender deutſcher Beethovener. Bei jenen klaſcht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeiſterung ſchlägt ſie wie Becken an einander. Die Deutſchen gehen vor'm Schluß in Kürze ſämmtliche Muſikepochen durch und vergleichen ſelbige flüchtig, obſchon gut — da entſteht nun das Mezzo forte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer ſollte ſich nicht über ein feuriges Publicum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der ſich der Welt vorſtellt, ſoll weder zu jung, noch zu alt ſein, ſondern blühend, nicht allein hier und da, ſondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getroſt die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieſes Spiel zugleich. Seine Leiſtung iſt vollſtändig, durchaus meiſterlich.

Wenn man von Vieurtemps ſpricht, kann man wohl an Paganini denken. — Als ich dieſen zuerſt hören ſollte, meinte ich, er würde mit einem nie da geweſenen Ton anfangen. Dann begann er und ſo dünn, ſo klein! Wie er nun locker, kaum ſichtbar ſeine Magnetketten in die Maſſen wirft, ſo ſchwankten dieſe herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verſchlungener; die Menſchen drängten ſich enger; nun ſchnürte er immer feſter an, bis ſie nach und nach wie zu einem einzigen zuſammenſchmolzen, dem Meiſter ſich gleichwiegend gegenüber zu ſtellen, als Eines vom Andern von ihm zu empfangen. Andere Kunſtzauberer haben andere Formeln. Bei Vieurtemps ſind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir feſthalten könnten, noch iſt es jenes allmälige Verengen, wie bei Paganini oder das Ausdehnen des Maßes, wie bei anderen hohen Künſtlern. Wir ſtehen hier unvermuthet vom erſten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.

Was nun Louis anlangt, ſo laſſ' ich mir ihn als kleinen, feurigen Clavierſpieler, der viel Courage und Talent hat, ſehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künſtler weder die phyſiſchen, noch pſychiſchen Saiten bis zum Springen treiben, weil ſie eben reißen. Was hat es zu ſagen, daß das zarte A moll-Concert unter den Händen unſers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menſchen todt zur Erde niederfielen. Dieſe netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Ueberfluß an Kraft läuft ſpäter von ſelbſt zurück. — Bei den Herz'ſchen Variationen, die uns glauben machen wollen, ſie ſeien die ſchwerſten, bedeutendſten, fand ſich ſchon alles gehöriger, das heißt brillantirt, ſtarkfarbig, ſchneidend, wie die Compoſition verlangt und das Publicum liebt. — Wenn nun auf keine Weiſe zu läugnen iſt, daß beide Sätze ſorgfältig einſtudirt, überdem im franzöſiſchen Geiſt und mit dem Selbſtgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, ſo bitten wir ſeinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen und namentlich ſchlecht componirten Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn todt und thut der ſonſtigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an ſeiner Begleitung zur Violine, die ſonderbar gegen das übrige Spiel abſtach. Wie ſehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet ſei, nach dem Accompagnement meſſen könne, wiſſen wir alle. —

Und ſo wandert zu, ihr lieben Kleinen und fragt, ſolltet Ihr heute mich nicht ganz verſtanden haben, nach Jahren einmal wieder![1]

F—n.

---

[1] Es war der erſte Ausflug der beiden jungen Franzoſen. H. Vieuxtemps hat ſich ſeitdem größeren Ruhm erworben.

Chriſtus am Oelberg. Kyrie und Gloria aus der Miſſa ſolemnis von Beethoven.

Muſikaufführung am 28. März in der Univerſitätskirche zu Leipzig.

Die Idee iſt ſchön und poetiſch, daß uns heute Beethoven als Jüngling und als Mann am Hochaltar der Kunſt — gleichſam als Novize und Hoherprieſter — vorgeführt worden. Vom oft ſchmerzenreichen Leben, das mitten innen lag, klingt nichts nach. Es iſt das ganz in Andacht und Gottesbegeiſterung verſenkte Gemüth.

Für den hohen Genuß fühlen wir uns gegen Hrn. Muſikdirector Pohlenz zum lebhafteſten Dank verpflichtet, und wünſchen in dieſem Sinn mehre Charfreitage. Es kann etwas, was mit ſolchem Eifer, ſolcher Uneigennützigkeit unternommen iſt, gar nicht genug gerühmt werden. Die Maſſe ſchätzt das auch; aber ſie hält ſich an die Ausführung. War dieſe ſchlecht, ſo tadelt ſie, gut, ſo lobt ſie und vergißt es dann. An die unendlichen

Hinderniſſe aber, an das mühſame Einſtudiren, Probehalten, an das Beiſchaffen der Mittel, Beſeitigen mancher Intereſſen und dergl. denkt ſie mit keinem Wort; ſo möchte Hr. Pohlenz die allgemeine Anerkennung einer zahlreichen und aufmerkſamen Verſammlung als Dank für ſein verdienſtvolles **Kunſtwirken** annehmen und als Anregung, uns bald ganz ein Werk vorzuführen, das ja zu den höchſten unſerer Kunſt gehört. — Von den großen Schwierigkeiten der Meſſe, die den Ausführenden theilweiſe wohl neu war, ſpürte man kaum etwas. Es war Leben, Zug und Sicherheit im Ganzen. —

Aus Meiſters Raro's, Floreſtan's und Euſebius' Denk- und Dicht-Büchlein.[1]

Partiturnachleſen.

Als ein junger Muſikſtudirender in der Probe zu der achten Symphonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Euſebius: „das muß ein guter Muſiker ſein!“ — „Mit nichten,“ ſagte Floreſtan, „das iſt der gute Muſiker, der eine Muſik ohne Partitur verſteht, und eine Partitur ohne Muſik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen.“ — „Eine hohe Forderung,“ ſchloß Meiſter Raro, „aber ich lobe dich darum, Floreſtan!“

Nach der D moll-Symphonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münſter ſteht, ſeine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verſtehe die Menſchen nicht mehr.

---

[1] Die meiſten der folgenden Auszüge ſind vor Entſtehung der Neuen Zeitſchrift für Muſik, zum Theil ſchon im Jahre 1833 geſchrieben und bisher ungedruckt; ſie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerſchaft anzuſehen ſein.

Voigt.

Wer wird den Blinden ſchelten, wenn er vor dem Münſter ſteht und nichts zu ſagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten.

Euſebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn ſo recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetiſchen Freiheit gelangte und verehrt ſeine nie raſtende moraliſche Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweiſt ſein Genie nicht mit der letzten Symphonie, ſo Kühnes und Ungeheures ſie ausſpricht, was keine Zunge zuvor, — eben ſo gut könnt ihr das mit der erſten oder mit der griechiſch-ſchlanken in B dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es iſt nichts halsbrechenderes als das und ſelbſt der Talentloſere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beſchämend abziehen. —

Floreſtan.

Und als ſie geendigt hatten, ſagte der Meiſter faſt mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort drüber! Und ſo laßt uns denn jenen hohen Geiſt lieben, der mit unausſprechlicher Liebe herabſieht auf das Leben, das ihm ſo wenig gab. Ich fühle, wir ſind ihm heute näher geweſen, als ſonſt. Jünglinge, ihr habt einen langen, ſchweren Gang vor euch. Es ſchwebt eine ſeltſame Röthe am Himmel, ob Abend- oder Morgenröthe weiß ich nicht. Schafft für's Licht!" —

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher an einander gerückt. Beethoven brauchte beiſpielsweiſe nicht alles zu ſtudiren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel — Händel nicht, was Paläſtrina —, weil ſie ſchon die Vorgänger in ſich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von Allen immer von Neuem zu ſchöpfen, — aus J. Seb. Bach! —

Fl.

Es gebt auch Talentloſe, die recht viel gelernt haben, die durch Umſtände zur Muſik angehalten worden ſind — die Handwerker. — Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausſchweifenden Jüngling in einen Großvaterſchlafpelz und eine lange Pfeife in ſeinen Mund ſteckt, damit er geſetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und ſein luſtiges Gewand! — Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang ſteht. Fl.

Ueber einen componirenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretiſche oft verlernen, ehe er es praktiſch anwenden kann. **Raro.**

Es iſt nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es ſich im Leben von ſelbſt anwendet, Halt und Sicherheit. **C.**

Jugendreichthum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verſchenk' ich. — **Fl.**

Wehre ſich jeder ſeiner Haut. Iſt einer mein Feind, ſo brauch' ich aber deshalb nicht ſeiner zu ſein, ſondern ſein Aeſop, der ihn zur Fabel, oder ſein Juvenal, der ihn zu einer Satyre verwandelt. — **Fl.**

Recenſenten.

Die Muſik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpſe zum Kläffen. —

Saure Trauben; ſchlechter Wein. —

Sie zerſägen das Werkholz; die ſtolze Eiche zu Sägeſpähne. —

Wie Athenienſer kündigen ſie den Krieg durch Schafe an. —

Muſik redet die allgemeinſte Sprache, durch welche die Seele frei, unbeſtimmt angeregt wird; aber ſie fühlt ſich in ihrer Heimath. —

Die Plaſtiſchen.

Am Ende hört ihr noch in Haydn's Schöpfung das Gras wachſen! —

Fl.

Der Künſtler ſollte freundlich, wie ein griechiſcher Gott, mit den Menſchen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verſchwinden und nichts als Wolken zurücklaſſen.

Fl.

Es iſt das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen iſt der größere Theil ſtets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuoſen-Sachen.

E.

Es iſt mit der Muſik wie mit dem Schachſpiel. Die Königin (Melodie) hat die höchſte Gewalt, aber den Ausſchlag gibt immer der König (Harmonie). —

Fl.

Der Künſtler halte ſich im Gleichgewicht mit dem Leben; ſonſt hat er einen ſchweren Stand. —

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Clara (1833).

Da ich Leute kenne, die ſich ſchon auf das nächſtemal freuen, wenn ſie eben Clara gehört hatten, ſo frag' ich, was denn das Intereſſe für ſie ſo lange nährt? Iſt es das Wunderkind, über deſſen Decimenſpannungen man den Kopf ſchüttelt, obwohl verwundert — ſind es die ſchwierigſten Schwierigkeiten, die ſie ſpielend als Blumenketten in's Publicum zurückſchlingt — iſt es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene ſieht — iſt es das, daß ſie uns das Intereſſanteſte der jüngſten Zeit vorführt in kürzeſter? Sieht vielleicht die Maſſe ein, daß die Kunſt von der Caprice einzelner Begeiſterter nicht abhängen ſoll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweiſen, über deſſen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht: ich meine aber einfach, es iſt der Geiſt, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Reſpect haben, mit kurzen Worten: er iſt's, von dem ſie ſo viel ſprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, ſondern eben der, den ſie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Iſisſchleier ab. Das Kind ſieht ruhig auf, — der ältere Menſch würde vielleicht am Glanz erblinden. Euſebius.

An Clara darf ſchon nicht mehr der Maßſtab des Alters, ſondern der der Leiſtung gelegt werden. —

Raro.

Clara Wieck iſt die erſte deutſche Künſtlerin.
Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantaſie ſich ſchlänge! Euſebius.

Die Perle ſchwimmt nicht auf der Fläche; ſie muß in der Tiefe geſucht werden, ſelbſt mit Gefahr. Clara iſt eine Taucherin. — Fl.

Anna von Belleville und Clara.

Sie laſſen ſich nicht vergleichen; ſie ſind verſchiedne Meiſterinnen verſchiedner Schulen. Das Spiel der Belleville iſt bei weitem techniſch-ſchöner; das der Clara aber leidenſchaftlicher. Der Ton der Belleville ſchmeichelt, dringt aber nur bis in's Ohr; das der Clara bis an's Herz. Jene iſt Dichterin, dieſe Dichtung.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man ſeine Spitzen; es iſt ſehr koſtbar, ſie abzurunden. — Fl.

Das iſt der Fluch des Talents, daß es, obgleich ſicherer und anhaltender arbeitend, als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längſt auf der Spitze des Ideals ſchwebend und ſich lachend oben umſieht! —

Das Unglück des Nachahmers iſt, daß er nur das Hervorſtechende ſich anzueignen, das Eigentlichſchöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, ſich nicht getraut. — Euſebius.

Es iſt nicht gut, wenn der Menſch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunſt wird die große Fuge ſein, in der ſich die verſchiednen Völkerſchaften ablöſen im Singen. — Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Euſebius.

Es iſt albern zu ſagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Iſt's harmoniſch ſo ſchwer? iſt's im Bau ſo wunderlich? ſind die Gedanken zu contraſtirend? Nun etwas muß es immer ſein; denn in der Muſik iſt überhaupt ein Unſinn gar nicht möglich; der Wahnſinnige ſelbſt kann die harmoniſchen Geſetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl ſein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künſtler wird zu ſeinem Vortheil nicht immer im Augenblick anerkannt. — Raro.

Wer ſich einmal Schranken ſetzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. — Euſeb.

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Reſultat; nimm die Sache, wie ſie iſt, mit ihrem innern Grunde und Gegengrunde. — Fl.

Die Muſikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunſt, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzuſtände hätte! — Fl.

Allen neuen Erſcheinungen iſt Geiſt eigen. — Euſebius.

Von Contrapunctlern.

Verweigert dem Geiſt nicht, was ihr dem Verſtand nachſieht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichſten Spielereien, in verwirrenden Harmonieen ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuſchreiben, das nicht eurer Art iſt, ſo ſchmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch ſchon als demagogiſch verſchrieenen Grundſatz: „was ſchön klingt, iſt nicht falſch" poſitiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht ſchön klingt, iſt falſch." Und wehe dann euren Kanons ⌒ und namentlich den krebsförmigen! — Fl.

Die Antichromatiker ſollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime eben ſo auffiel, wie jetzt etwa eine verminderte Octave, und daß durch Ausbildung des Harmoniſchen die Leidenſchaft feinere Schattirungen erhielt, wodurch die Muſik in die Reihe der höchſten Kunſtorgane geſtellt wurde, die für alle Seelenzuſtände Schrift und Zeichen haben. — Euſebius.

Es könnte, die Philiſter zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Leſſing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern ſein. — Fl.

Die ruhige Pſyche mit zuſammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß ſie ſich ſchwingen! — Euſebius.

Gleichartige Kräfte heben ſich auf; ungleichartige erhöhen einander. Raro.

Klavierſpielen.

Das Wort „ſpielen“ iſt ſehr ſchön, da das Spielen eines Inſtrumentes eines mit ihm ſein muß. Wer nicht mit dem Inſtrument ſpielt, ſpielt es nicht. —

Euſebius.

Mein Vergnügen, die Schröder-Devrient als Subſcribentin der „kritiſchen Terminologie“ von C. Gollmick zu finden. — Fl.

Chopin.

Es ſind verſchiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er ſie betrachtet, immer dieſelbe Anſicht. —

Fl.

Ich finde gar nichts außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu ſchätzen anfängt. — Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. —

Euſebius.

Gewagter Vergleich! —

Raro.

Menſchen, wie S. (ein etwas diſſolut lebender Künſtler) ſollten gerade Haus halten. Um ſo viel ſchmerzlicher werden ſie in älteren Jahren die verſchwendete Kraft vermiſſen, um wie viel ſie reicher waren als Andere. — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verſchenkt. —

Euſebius.

Verzeiht den Irrthümern der Jugend! Es gibt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. —

Fl.

Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraum-Ouverture, die andern ſollten andere Namen von Componiſten tragen. — **Euſebius.**

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meiſtern mit ganz andern Augen, als die, die, an ſich eben ſo gut, nur verſprachen und nicht hielten. —

Raro.

Es iſt erſtaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an Andern ſchon bemerkte, ſich in ſpäterer Zeit als offene Geiſtesblößen, Talentſchwächen ꝛc. zeigen. — **Raro.**

Darf ſich das Talent die Freiheiten nehmen, die ſich das Genie nimmt? —

Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieſes triumphirt. —

Raro.

Manier mißfällt ſchon am Original, geſchweige die nämliche am Copirenden (Spohr und ſeine Schüler). —
Euſebius.

Der ſeichteſte Kopf kann ſich hinter eine Fuge verſtecken. Fugen ſind nur der größten Meiſter Sache. —
Raro.

Man denke nur, welche Umſtände ſich vereinigen müſſen, wenn das Schöne in ſeiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten ſoll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunſtwerkes, dann: Enthuſiasmus der Darſtellung, 3) Virtuoſität der Leiſtung, harmoniſches Zuſammenwirken, wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfniß des Gebenden und Empfangenden, momentan günſtigſte Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künſtlers), 5) glücklichſte Conſtellation der Zeitverhältniſſe, ſo wie des ſpeciellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumſtände, 6) Leitung und Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Anſichten — Wiederſpiegelung der Kunſtfreude im Auge des Andern. — Iſt ein ſolches Zuſammentreffen nicht ein Wurf mit ſechs Würfeln von ſechsmal ſechs? — Euſebius.

Ouverture zur Leonore.

Beethoven ſoll geweint haben, als ſie, zum erſtenmal aufgeführt, in Wien faſt durchfällig mißfiel —, Roſſini hätte höchſtens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ ſich bewegen, die neue aus E dur zu ſchreiben, die eben ſo gut von einem andern Componiſten gemacht ſein könnte. Du irrteſt — aber deine Thränen waren edel. —

Euſebius.

Die erſte Konception iſt immer die natürlichſte und beſte. Der Verſtand irrt, das Gefühl nicht. —

Raro.

Bebt ihr nicht zuſammen, ihr Kunſtſchächer, bei den Worten, die Beethoven auf ſeinem Sterbebette ſprach: ich glaube erſt am Anfang zu ſein —, oder wie Jean Paul: mir iſt's, als hätt' ich noch nichts geſchrieben. —

Fl.

Symphonie von R. (1833.)

Es kann mich rühren, wenn ein Künſtler, deſſen Bildungsgang weder unſolid, noch unnatürlich genannt werden kann, für ſeine ſchlafloſen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt, als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der ſchwächere Jünger verfällt. Wie er daſtand, ſo geſpannt, unruhig, traurig, auf eine

Stimme hoffend, die ihm einen leiſen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie ſchafft.

Fl.

Kritiker und Recenſent.

Das bewaffnete Auge ſieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelſchatten. — Fl.

Recenſenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringſte ſelbſt zu koſten, — die nichts mehr vom bon goût profitiren, weil ſie ſich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anſtoßes, den ſie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probirſtein der Wahrheit verſucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit iſt.

Fl.

Muſikaliſche Scherteufel (Diabolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiter zu ſchreiben, — wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überſchlage —, wenn Zweifel entſteht, ob die Tact- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt —, wenn im Compoſitionsfeuer kein Papier zur Hand. Der ſchlimmſte: wenn beim Dirigiren der Tactſtock durch die Lüfte fliegt.

Fl.

Das Große macht ſich auch in der Vernichtung geltend. Zerſchneidet eine Symphonie von Gyrowetz, und eine von Beethoven — und ſeht, was bleibt. Compilatoriſche Werke des Talents ſind wie einander umwerfende Kartenhäuſer, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Capitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrig bleiben, ſo hoch übrigens auch die Zuſammenſtellung (Compoſition) in der Muſik anzuſchlagen iſt. —

E.

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vor's Auge würde ein todtes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur muſikaliſche Dichtungsweiſe ohne die Hand, die ſie verſtändigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hülfe, ſo iſt die Hälfte der Zeit gewonnen. —

E.

Der gebildete Muſiker wird an einer Raphael'ſchen Madonna mit gleichem Nutzen ſtudiren können, wie der Maler an einer Mozart'ſchen Symphonie. Noch mehr:

dem Bildhauer wird jeder Schauſpieler zur ruhigen Natur, dieſem die Werke jenes zu lebendigen Geſtalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Muſiker ſetzt die Gemälde in Töne um. — E.

Die Aeſthetik der einen Kunſt iſt die der andern; nur das Material iſt verſchieden. — Fl.

Daß ſich in der Muſik, als romantiſch an ſich, eine beſondere romantiſche Schule bilden könne, iſt ſchwerlich zu glauben. — Fl.

Paganini iſt der Wendepunct der Virtuoſität. — Fl.

Allerdings müſſen Finger und Hände von Kindheit an locker, loſe und ſchnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darſtellung. — E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. — Fl.

Die Contrapunctiſchen.

Es iſt ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte claſſiſche Form als Meiſter in ſeinem Geiſt verarbeitet; er ſoll es ſogar in ihrem. — E.

Die Muſik iſt die am ſpäteſten ausgebildete Kunſt; ihre Anfänge waren die einfachen Zuſtände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt ſich kaum, daß es ſpeciellere Leidenſchaften geben kann, daher ihm das Verſtändniß aller individuelleren Meiſter (Beethovens, Fr. Schuberts) ſo ſchwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimniſſe der Harmonie hat man die feineren Schattirungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

Die Maſſe will Maſſen. — Fl.

Willſt du den Menſchen kennen lernen, ſo frage ihn, welche ſeine Freunde ſind, d. i. willſt du über's Publicum urtheilen, ſo ſieh zu, was es beklatſcht — nein, was es im Ganzen für eine Phyſiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Muſik, anders als die Malerei, die Kunſt iſt, die wir zuſammen, in der Maſſe am ſchönſten genießen (eine Symphonie in der Stube mit *einem* Zuhörer würde dieſem wenig gefallen), von der wir zu tauſenden auf einmal und in demſelben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben, wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tödtet, ſondern den Menſchen als fliegenden Genius zurückſpiegelt, bis er ſich niederläßt unter griechiſchen Götterhainen, — ſo hat ſie auch Werke, die dieſelbe Macht auf die Gemüther ausübten, die darum als die höchſten zu achten ſind, der Jugend ſo klar als dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C moll-Symphonie im Uebergang nach dem Schlußſatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angeſpannt ſind, ein Knabe feſter und feſter ſich an mich ſchmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte ſich!

Euſebius.

Es iſt ein Unterſchied, ob Beethoven rein chromatiſche Tonleitern hinſchreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Es dur-Concertes.) Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geiſter im Kreiſe um. —

Fl.

Der älteſte Menſch war der jüngſte; der zuletztgekommene iſt der älteſte; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorſchriften geben zu laſſen!

Fl.

Deinen Ausſpruch, Floreſtan, daß du die Paſtoral- und heroiſche Symphonie darum weniger liebſt, weil ſie Beethoven ſelbſt ſo bezeichnete und daher der Phantaſie Schranken geſetzt, ſcheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragſt du aber: warum? ſo wüßt' ich kaum zu antworten.

E.

Es kann Einem nichts Schlimmeres paſſiren, als von einem Hallunken gelobt zu werden.

Fl.

Unverſchämte Beſcheidenheit.

Die Redensart: „ich hab's in den Ofen geſteckt" birgt im Grund eine recht unverſchämte Beſcheidenheit; eines ſchlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte ſich ja wahrhaftig ſchämen. Kann die Menſchen nicht leiden, die ihre Compoſitionen in den Ofen ſtecken. —

Fl.

Ueber Aendern in Compoſitionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth ſein.

Euſeb.

Die urſprüngliche iſt *meiſt* die beſſere.

Raro.

Preisaufgabe.

Die allgemeine muſ. Zeitung (red. von Herrn Mag. G. W. Fink) bietet ſeit geraumer Zeit eine Menge intereſſanter, myſtiſcher, im Styl der Offenbarung Johannis geſchriebener Leading-Artikel, tranſcendentaler Davidsbündleriana, deren Bedeutung für die Kunſt nicht hoch genug angeſchlagen werden könnte, wenn man ſich nicht hier und da über eine gewiſſe Dunkelheit beklagte, der vielleicht durch einen paſſenden Kommentar abzuhelfen wäre. Die Redaction der Davidsbündlerſchaft kann ſich eine ſolche Gelegenheit nicht entgehen laſſen, auch hier zum Beſten der Kunſt zu wirken. Sie beſitzt ein ſchönes Exemplar der Werke von Mozart-Haydn-Beethoven. Dürfte ſie nicht dem Künſtler, Kunſtfreund, Gelehrten, Staatsmann, der im Stande, über jene überirdiſche Kunſtgenoſſenſchaft genaueren Aufſchluß zu geben, dieſes als Belohnung anzubieten ſich erlauben, was zugleich als eine Preisaufgabe betrachtet werden könnte?

Wie mich dies ärgert, wenn einer ſagt: eine Symphonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Caviarſchmecker ſehr, wenn das Kind einen Apfel ſchmackhaft findet. E.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, ſo wundert es mich, daß noch Niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantaſiereicher. Künſte ſollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verſtünde ſich in der muſikaliſchen Kritik von ſelbſt, wenn man ſie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg von Nöthen. Die muſikaliſche Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigſten Muſiker gut ſchreiben und die meiſten Schriftſteller keine wirklichen Muſiker ſind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch muſikaliſche Kämpfe meiſtens mit gemeinſchaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigſt kommen, die ſich tüchtig zu ſchlagen verſtehen!

Fl.

Muſik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutſche, franzöſiſche und italieniſche Muſik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde ſich ein neuer Kieſewetter nur in Folianten ausſprechen können. Fl.

Vorſtellung des Moments während ſeiner Dauer.

Ein raſender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz ſagt es am wenigſten. Die Phantaſterei der Franz Liſzt'ſchen Compoſitionen würde ſich geſtalten, wenn er das einzuſehen anfinge. Die merkwürdigſten Geheimniſſe des Schaffens gäbe es über dieſen Gegenſtand zu unterſuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf ſtehen.

Dem entgegen ſteht der craſſe Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheuſſe an Felſen geſchmiedet, weil ſie zu früh das Himmelslicht holten?—
Fl.

Eine Zeitſchrift ſoll nicht blos die Gegenwart abſpiegeln; der ſinkenden muß die Kritik vorauseilen und ſie gleichſam aus der Zukunft zurückbekämpfen. —
E.

Eine Zeitſchrift für „zukünftige Muſik“ fehlt noch. Als Redacteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Cantor an der Thomasſchule und der taube in Wien ruhende Kapellmeiſter paſſend. — Fl.

Wer viel Angſt hat, ſeine Originalität zu bewahren, iſt allerdings im Begriff ſie zu verlieren. — E.

Nur wenige der eigentlichſten genialen Werke ſind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß ſie Einfachheit und Schmuckloſigkeit bis zur Affectation treiben. Läutert ihn, daß er eine beſonnene Anwendung der neuerweiterten Kunſtmittel macht. —

Raro.

Berlioz (1838).

Berlioz thut ſehr Unrecht, ſo wenig von ſeinen Compoſitionen in Druck zu geben, oder ſich nicht einmal zu einer Reiſe nach Deutſchland entſchließen zu können.[1] Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Beriot verwechſelt zu werden, mit dem er doch ſo wenig Aehnlichkeit hat, wie Mockturtleſuppe mit Limonade, — ſo weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn und Paganini iſt nicht ſein einziger Bewunderer, obwohl gewiß nicht der ſchlechteſte. Die „Neue Zeitſchrift für Muſik" war die erſte, die wiederholt auf ihn aufmerkſam machte, Leipzig die erſte Stadt, wo eine Compoſition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouverture zu den Francs-Juges, eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes ſind. Die Ouverture wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien iſt aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte und es gibt wohl keinen Ort auf der Welt, wo ſo wenig von Beethoven geſpielt

---

1) Er hat beides indeß gethan.

und geſprochen würde, als in Wien. Man fürchtet ſich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht; man will dort auch in der Muſik keine Revolution. — **Fl.**

Zu Gotthold Wedel's Verdeutſchungsvorſchlägen.

Unſer ſehr lieber, ſehr ſinniger Wedel muß längſt gemerkt haben, wie auch uns der Gegenſtand der Betrachtung werth erſcheint. So gibt die Zeitſchrift die Compoſitionstitel ſo deutſch wie möglich; das Auge wird ſich daran gewöhnen und zuletzt man ſich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung" ſtatt „con gran espressione" ſich nicht eben ſo gut ausnehmen ſollte und auf jeder Seite ſoll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutſchung ſo ſeltſamer Wörter, wie „Bardiet" für „Symphonie" anklingen wird, zweifle ich durchaus und ſtimme nicht dafür; unſer „Lied" nimmt uns Niemand, dagegen wir die „Sonata," das „Rondeau" da laſſen wollen, wo ſie entſtanden; es wird gar nicht möglich ſein, den Begriff zu verdeutſchen, etwa durch das affectirte „Klangſtück" oder „Tanzſtück." Alſo nicht zu viel, aber werfe man die „composées et dediées" hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich ſehr auf eine Zeichenſchrift, welche der der Noten näher ſteht, als das ſchnell abſchließende Wort. Wie ſchnell faßt das

Auge das <, während es das italieniſche Wort erſt buchſtabiren muß; in den verſchlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein beſonderer Reiz, und die Art, wie Componiſten bezeichnen, klärt faſt raſcher über ihre äſthetiſche Bildung auf, als die Töne ſelbſt. Fl.

Grund zum Verfall der Muſik ſind ſchlechte Theater und ſchlechte Lehrer. Unglaublich iſt, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen ſegensreich oder verderblich wirken können. Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit ſie nicht zu hoch fliegen. — Fl.

Roth heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden ſehr wüthend und aufgeblaſen bei ſolchem Anblicke. Fl.

Kritiker und Recenſent iſt zweierlei; jener ſteht dem Künſtler, dieſer dem Handwerker näher. — Fl.

Iſt Genius da, ſo verſchlägt's ja wenig, in welcher Art er erſcheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. — Fl.

Apollo iſt Gott der Muſen und der Aerzte zugleich.

Fl.

Der Stadt- und Communal-Muſikverein zu Kyritz.

Luſtige Begebenheit[1] von Floreſtan.

Das Städtchen Kyritz zeichnete ſich von jeher durch Liebe zur Muſik aus. Wie es ganze Schach ſpielende Dörfer gibt, andere, die ihr vollſtändiges Theater haben, ſo ſchien Kyritz wie ein großes Haus eines Stadtmuſikherrn, wo aus jedem Fenſter zur Tag- und Nachtzeit verſchiedene Inſtrumente herunter — und hinauf klingen. Vom Cantor bis zum Nachtwächter herab war Alles muſikaliſch. Aber man irrt, wenn man glaubt, die Harmonie wäre in Kyritz zu Hauſe geweſen. Schon lange hatten ſich in ihrem Schooße geheime Parteien gebildet; ja hatten ſich nicht vor der Thüre des Regimentsobertambours Freſſer (eines offenen Romantikers) in der Walpurgisnacht ganze Gruppen blaſender und ſtreichender Anhänger geſtellt, um mit ihrem Chef zum Haus des Oberbälgentreters Kniff (der als Oberhaupt der andern Partei zu betrachten) zu ziehen, ſelbigem die „Vehmrichterouverture" u. a. Poſſen aufzuführen, während Kniff die zum „Kalif von Bagdad" anſtimmen ließ zur Gegenwehr! Eine gräuliche Muſik war's, ein Kampf des Neuen und Alten; das ganze Kyritz gohr. Aber das Wichtigſte kömmt noch und die Sachen wurden verwickelter. Wem in Kyritz wäre nicht der zu allen Tagesſtunden auf den Gaſſen ſichtbare Friſeur Lippe bekannt, Lippe der Janitſchar, der alle Inſtrumente ſpielte und jedes ſchlecht. Lippe, der Lafont und Hunderte in Paris friſirt und zuletzt auf dem Schub von da in ſeine Heimath zurücktransportirt wurde, der durchtriebenſte Windbeutel, der Freſſer's Tochter die Cour machte, während er beim Kniff verſicherte: er wolle alle Freſſer'ſche Romantiker ſengen und brennen, wie ſie's verdienten. Im Grund des Herzens aber ſchimpfte er eben über Alles und wollte nichts als auf den Schultern der kämpfenden Parteien ſich ſelbſt zum Muſikdictator in Kyritz emporſchwingen und zuletzt Freſſer's hübſche Sabine heimführen. Kyritz, wie warſt du verblendet, als du den Worten aus dem im Kyritzer Wochenblatt mit G. S. unterzeichneten Artikel Glauben beimaßeſt, der folgendermaßen lautete: „Die Muſik, die doch ſein ſoll die Harmonie des Ewig-Schönen, die die Bande zwiſchen Gott- und Menſchheit nur noch feſter knüpfen ſoll, hat in dieſer guten Stadt noch unlängſt zu den bedauerlichſten Auftritten geführt. Könnte man ähnlichen Vorfällen nicht ſteuern durch Vereinigung ſämmtlicher hieſigen Notabilitäten und ſollte eine ſolche nicht durch eine förmliche Conſtituirung eines „Kyritzer Stadt- und Communalmuſikvereins“ am leichteſten zu erreichen ſein, wie ja ähnliche Vereine es in allen **ſchen Staaten gibt? Könnte man nicht zu gleicher Zeit auch Ehrenmitglieder (die correſpondirenden verſtehen ſich ohnehin) ernennen laſſen und würde nicht unſer trefflicher Herr Bürgermeiſter Kaulfuß geneigt ſein, das Protectorat dieſes Vereins zu übernehmen?"

---

[1] Sie hatte einen ſymboliſchen Bezug zu den damaligen Zuſtänden einer berühmten Muſikſtadt.

Mit Lippe'n ſtand es aber folgendermaßen, ſchlecht nämlich. Er hatte viel Schulden und wenig Kunden; er muſicirte, wie er friſirte, im höchſten Grad oberflächlich, obgleich das erſtere mit mehr Fleiß, das zweite mit mehr Talent; er hat Zeit ſeines Lebens immer zwiſchen Ton- und Haarkünſtler geſchwankt. Mit aller Kraft klammerte er ſich nun an die Muſik, da ſich die Kyritzer Haarköpfe und Perücken ſeinen haarkünſtleriſchen Händen entzogen; ja er verſicherte, den ſchönſten Tituskopf vernachläßige er über die Mozart'ſche Titusmuſik. Sah man ihn aber je auf den Gaſſen fliegen, daß die Gänſeheerden in die Höhe flogen, ſo geſchah es den Tag nach der Anzeige im Wochenblatt. Von Haus zu Haus rannte er, die Statuten des Communalvereins in der Taſche und drohte mit Ehrenmitgliedſchaft; ja ſelbſt du, würdigſter Kaulfuß, ſchwankteſt einen Augenblick und gabſt ſchmunzelnd nach und Lippe'n die Perücke überdies zum Friſiren hin; mit ihm noch andre Perücken. Schon jubelte Lippe; ja, er hetzte, was er konnte, Freſſer's und Kniff's Parteien noch wüthender auf einander, vom Kampf für ſich Gewinn zu ziehen. Ueber Kyritz lag es ſchwer wie Gewitterwolken; alles pfiff und blies und ſtrich wie wahnſinnig durcheinander. Mitten im Aufruhr erſcholl es: „wo iſt Lippe? der Elende! der Windbeutel! der Prahlhans!“ Bei der Laterne erkannte man ihn und hier falle der Schleier über die Scene. Selten wurde wohl ein Menſch ſo übereinſtimmend durchgeprügelt. Alle Inſtrumente wurden auf Lippe'n geſpielt, die Hornbläſer blieſen ihm in die Ohren, die Violiniſten geigten durch ſeinen Mund, an ſeinen Füßen hingen zwei kleine Paukanten, bis Freſſer, durch ſeinen Sieg befriedigt, zum Abzug blies. —

Während des Getümmels kamen ein Paar Davidsbündler zum Thor hinausgefahren, die die Parteien durchſchnitten. Halbtodt trug man Lippe'n in die Vorſtadt, wo er wohnte, während ſich jene noch lachend aufzeichneten, was man eben geleſen. —

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Faſtnachtsrede von Floreſtan. — F. Hiller I. II. — Compoſitionen von J. C. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten f. d. Pianoforte. — „Die Weihe der Töne,“ Symphonie von L. Spohr. — Die dritte Symphonie von C. G. Müller. — Symphonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritiſche Umſchau. — „Die Wuth über den verlornen Groſchen“ von Beethoven. — Der Pſychometer. — Charakteriſtik der Tonarten. — Kürzeres und Rhapſodiſches f. d. Pianoforte. — Das Komiſche in der Muſik. — J. Moſcheles. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelsſohn Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unſere Thronrede iſt kurz. Zwar pflegen Journale an erſten Januaren Vieles zu verſprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute ſich der Leſer das Motto von Shakspeare, welches dieſe von uns herausgegebenen Blätter ſchon einmal eröffnete,[1] auf eine Weiſe, die uns ſeine Gunſt erhalten möge. Ob wir unſere Verſprechungen durchaus gelöſt und den Erwartungen entſprochen haben, die der weit umfaſſende Plan allerdings zu großen ſteigern mußte, wollen wir nicht entſcheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausſtellungen, die man machen könnte. Im Weſentlichen werden Körper und Geiſt, welchen der Himmel ihm ſchenken möge, künftighin dieſelben bleiben.

---

1) — — die allein,
Die nur ein luſtig Spiel, Geräuſch der Tartſchen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu ſehen,
Die irren ſich. —

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortſetzung des kritiſchen Theils dieſer Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenſeitigen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir geſtehen, daß wir zu ſeiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen ſich getraut, vertheidigt das Gute nur halb. — Künſtler, namentlich Ihr, Componiſten, Ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir Euch recht ungemeſſen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unſere Kunſt reden müßte — es iſt die des Wohlwollens; aber beim beſten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unſeres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unſere Geſinnung war vorweg feſtgeſtellt. Sie iſt einfach, und dieſe: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerkſam zu machen, wie nur an ſo reinem Quelle neue Kunſtſchönheiten gekräftigt werden können — ſodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuoſität ausging, als eine unkünſtleriſche zu bekämpfen, — endlich eine neue poetiſche Zeit vorzubereiten, beſchleunigen zu helfen.

Ein Theil hat uns verſtanden, eingeſehen, daß Unparteilichkeit, vor Allem lebendiges Mitintereſſe die Beurtheilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemuth auf den Anfang vom Ende des alten Liedes gepaßt. Es wäre ſonſt rein unerklärlich, wie uns zugemuthet wurde, Sachen zu beſprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht exiſtiren.

Ein dritter nannte unſer Verfahren rückſichtslos, rigoriſtiſch. Wir wollen der entgegengeſetzten Weiſe nicht gemeine, ſondern die edelſten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unſere Kunſtgenoſſen im Allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichſten ſind, deren oft mühſam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudloſen Zukunft verkümmern ſolle — oder den, daß es ſchmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeſchlagen; denn wir wiſſen wohl, wie der muſikaliſche und jeder Künſtler ohne Schaden für ſeine Kunſt etwas Anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir ſehen nicht, was wir vor anderen Künſten und Wiſſenſchaften voraus haben ſollen, wo ſich die Parteien offen gegenüber ſtehen und befehden; noch überhaupt wie es ſich mit der Ehre der Kunſt und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unſerer und aller Kunſt, den *Talentloſen*, dann den *Dutzendtalenten* (wir finden kein beſſeres Wort), endlich den talentvollen *Vielſchreibern* ruhig zuzuſehen. Glaube Niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewiſſe Tagescelebritäten. Dieſe gelten, weil ſie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius beſtimmt ſind, vollkommen ausfüllen. Sodann ſind ſie, wie man ſich leider geſtehen muß, die Capitale, mit denen die Verleger, die doch auch da ſein müſſen, den Verluſt, welchen ſie oft bei Herſtellung claſſiſcher Werke tragen, in etwas decken. Aber drei Viertel von Andern ſind unecht, unwerth veröffentlicht zu werden. Die Maſſe ſteckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt ſich, verwechſelt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunſt ſoll mehr als ein Spiel, ein Zeitvertreib ſein.

Das waren unſere Anſichten ſchon beim Beginnen dieſer Zeitſchrift, hier und da leuchteten ſie wohl durch; wir ſprachen ſie aber noch nicht ſo beſtimmt aus, weil wir hofften, daß theils die Leiſtungen mancher jungen edlen Geiſter, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, theils ein abſichtliches Uebergehen aller jener gewöhnlichen Conglomerate die Mittelmäßigkeit am ſchnellſten unterdrücken würden. Wir geſtehen, daß wir ſpäter in ein Dilemma geriethen. Mancher Leſer wird geſehen und geklagt haben, daß der Raum, den wir der Kritik anwieſen, in keinem Verhältniß zur Zahl der erſcheinenden Werke ſtehe. Er war nicht in den Stand geſetzt, ſich einen Ueberblick über alle Erſcheinungen, gute wie ſchlechte zu verſchaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erſchwerten. Damit aber der Leſer zu einem Standpuncte gelange, von dem er Alles um ſich wie im Kreiſe ſehen könne, mußten wir auf ein Verfahren ſinnen, wodurch zugleich der Beſprechung des Nöthigen und Wichtigen kein Eintrag gethan werde.

Es ſind nun die einzelnen Erzeugniſſe dieſer drei Gattungen unter einander ſich ſo ähnlich, die der erſten an Lebloſigkeit, die der andern an Leichtſinn, die der dritten an Handwerksmäſſigkeit, daß ſich mit der Charakteriſirung einer einzelnen Compoſition die ganze Claſſe in ihren Grundzügen hinſtellen ließe. Alſo in Berathung mit Künſtlern, denen, wie die Erhebung der Kunſt, auch das Leben des Künſtlers am Herzen liegt, wollen wir für Compoſitionen, die ſich, nicht nach einſeitiger Meinung, ſondern nach gewiſſenhafter Ueberzeugung Vieler in eine der obigen Claſſen rubriciren laſſen, drei einzelne *Stereotyprecenſionen* bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Compoſitionen untergeſetzt werden. Wie ſehr wir wünſchen, daß dieſes Verzeichniß ſo kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir ſo wenig zu verſichern, als wie wir Alles, was ſich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterſcheidet, beſonders und in längern oder in kürzern Aufſätzen beſprechen werden.

Und ſo beginne dieſes Geſtändniß den neuen Jahreslauf! Man ſagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr," wir wollen hoffen, ein beſſeres. —

Faſtnachtsrede von Floreſtan.

Gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven.

Floreſtan ſtieg auf den Flügel und ſprach:

Verſammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die Ihr todtſchlagen ſollet die Philiſter, muſikaliſche und ſonſtige, vorzüglich die längſten (S. Comet 1833 die letzten Nummern). —

Ich ſchwärme nie, Beſte! — Wahrhaftig, ich kenne die Symphonie beſſer als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles ſo todtledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche Ovidiſche Triſtien feierte ich, hörte anthropologiſche Collegien. Man kann ſchwerlich wild über manches ſein, ſchwerlich viele Satiren mit dem Geſichte malen, ſchwerlich tief genug als Jean Paul'ſcher Gianozzo im Luftballon ſitzen, damit die Menſchen nur nicht glauben, man bekümmere ſich um ſelbige, ſo tief, tief unten ziehen zweibeinige Geſtalten, die man ſo heißt, durch eine ſehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, ſo wenig als ich hörte. Hauptſächlich lachte ich über Euſebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann ſo anfuhr. Der hatte ihn nämlich während des Adagios geheimnißvoll gefragt: hat Beethoven nicht auch eine Schlachtſymphonie geſchrieben, Herr? — Das iſt eben die Paſtoralſymphonie, Herr, ſagte unſer Euſeb gleichgiltig — Ah, ah, richtig — dehnte der Dicke fort ſich beſinnend.

Der Menſch muß wohl Naſen verdienen, ſonſt hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen ſie, dieſe Publicums, worüber ich die herrlichſten Dinge berichten könnte; z. B. als ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Concert bei einem Fieldſchen Notturno. Das Publicum beſah ſich zur Hälfte ſchon inwendig, es ſchlief nämlich. Unglücklicher Weiſe erwiſch' ich auf einem der abgelebteſten Flügelſchweife, der ſich je in eine Zuhörerſchaft ſchwang, ſtatt des Pedals den Janitſcharenzug, glücklicher Weiſe piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen laſſen, das Publicum glauben zu machen, es ließe ſich in der Ferne eine Art Marſch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leiſen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Euſebius das Seinige zur Verbreitung bei; das Publicum rauchte aber vor Lob. —

Aehnliche Geſchichten fielen mir während des Adagios eine Menge ein, als der erſte Accord im Endſatz einbrach. Was iſt er weiter, Cantor, (ſagte ich zu einem zitternden neben mir,) als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Verſetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen ſoll? Sehen Sie nur Türk, 19ter Theil, S. 7! — „Ah, Herr, Sie ſprechen ſehr laut und ſpaßen beſtimmt.“ — Mit leiſer, fürchterlicher Stimme ſagte ich ihm in's Ohr: Cantor, nehmen Sie ſich vor den Gewittern in Acht! der Blitz ſchickt keinen Livreebedienten, eh' er einſchlägt, höchſtens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das iſt ſo ſeine Manier. — „Vorbereitet müſſen ſolche Diſſonanzen dennoch“ — da ſtürzte ſchon die andere herein. Cantor, die ſchöne Trompetenſeptime vergibt euch. —

Ganz erſchöpft von meiner Sanftmuth war ich, ich hatte gut mit meinen Fäuſten geſtreichelt. —

Jetzt gabſt Du mir eine ſchöne Minute, Muſikdirector, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bäſſen ſo herrlich auf der Linie trafſt, daß ich Vieles vergaß vom Aerger am erſten Satz, in dem trotz des beſcheidenen Verhüllens in der Ueberſchrift: „un poco maestoso,“ die ganze langſam ſchreitende Majeſtät eines Gottes ſpricht.

„Was mag wohl Beethoven ſich unter den Bäſſen gedacht haben?“ — Herr, antwortete ich, ſchwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es ſcheint eine Art Nachtwächtergeſang: —— Weg war die ſchöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun dieſe Beethovener anſah, wie ſie da ſtanden mit glotzenden Augen und ſagten: das iſt von unſerm Beethoven, das iſt ein deutſches Werk — im letzten Satz befindet ſich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er präſtire dergleichen nicht, — aber wie hat er es gethan — ja, das iſt unſer Beethoven. Ein anderer Chor fiel ein:

es ſcheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu ſein, im erſten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermiſchung aller) das Drama. Wieder ein anderer legte ſich geradezu auf's Loben: ein gigantiſches Werk wär' es, koloſſal, den ägyptiſchen Pyramiden vergleichbar. Noch andere malten: die Symphonie ſtelle die Entſtehungsgeſchichte des Menſchen dar — erſt Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „es werde Licht" — nun ginge die Sonne auf über den erſten Menſchen, der entzückt wäre über ſolche Herrlichkeit — kurz das ganze erſte Capitel des Pentateuchs ſei ſie. — —

Ich ward toller und ſtiller. Und wie ſie eifrig nachlaſen im Text und endlich klatſchten, da packte ich Euſebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Geſichtern.

Unten im Laternendunkel ſagte Euſebius wie vor ſich hin: Beethoven — was liegt in dieſem Wort! ſchon der tiefe Klang der Sylben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es iſt, als könne es kein anderes Schriftzeichen für dieſen Namen geben. — Euſebius, ſagte ich wirklich ruhig, unterſtehſt du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er ſich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer ſeid ihr denn, die ihr das wagt? — Ich rede nicht zu dir, Euſebius, du biſt ein Guter — muß denn aber ein großer Mann immer tauſend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der ſo ſtrebte, der ſo rang unter unzähligen Kämpfen, glauben ſie zu verſtehen, wenn ſie lächeln und klatſchen? Sie, die mir nicht Rechenſchaft vom einfachſten muſikaliſchen Geſetz geben können, wollen ſich anmaßen, einen Meiſter im Ganzen zu beurtheilen? Dieſe, die ich ſämmtlich in die Flucht ſchlage, laſſ' ich nur das Wort Contrapunct fallen, — dieſe, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: o, das iſt ſo recht auf unſer Corpus gemacht — dieſe, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln ſie nicht kennen — dieſe, die an ihm nicht das Maß bei ſonſt gigantiſchen Kräften, ſondern eben das Uebermaß ſchätzen, — ſeichte Weltmenſchen, — wandelnde Werthers Leiden — rechte verlebte großthuige Knaben — dieſe wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich Niemanden, der das dürfte, als einen ſchleſiſchen Landedelmann, der vor kurzem ſo an einen Muſikhändler ſchrieb:

Geehrter Herr,

Nun bin ich bald mit meinem Muſikſchrank in Ordnung. Sie ſollten ihn ſehen, wie er prächtig iſt. Innen Alabaſterſäulen, Spiegel mit ſeidenen Vorhängen, Büſten von Componiſten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das Köſtlichſte zu ſchmücken, bitte ich mir noch ſämmtliche Werke von Beethoven zu ſchicken, da ich dieſen ſehr gern habe.

Was ich aber ſonſt noch zu ſagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum. —

Ferdinand Hiller.[1]

I.

Einen Zug der Beethoven'ſchen Romantik, den man den provençaliſchen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigenſten Geiſt zur Virtuoſität aus. Auf dieſe Baſis ſtützt ſich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der ſich erwarten läßt, daß ſie eine beſondere Epoche in der Kunſtgeſchichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigſten Einzelnheiten.

Mit ihm zugleich ſchildere ich eine ganze Jugend, deren Beſtimmung zu ſein ſcheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tauſend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet ſie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet ſie ſchon auf eine Zukunft hin, wo ſie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde noch

---

1) Geſchrieben bei Gelegenheit des Erſcheinens ſeiner Etuden W. 15.

nie geſehene Dinge in ſeinem Schooß verbirgt, von denen uns ſchon der prophetiſche Geiſt Beethovens hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in ſeiner kindiſchen, klugen, mährchenhaften Weiſe. Denn wie es in der Dichtkunſt Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde geſenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortſtrömte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder an's Sonnenlicht leiteten und begeiſtert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit" — ſo war es in der Muſik Beethoven. Unſichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geiſtern fort und gebot ihnen, den Augenblick nicht zu verſäumen, wo der Götzendienſt, dem die Maſſe lange, leere Jahre ſich hingegeben, geſtürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu beſtehen, nicht die ſanfte glatte Sprache des Gedichts an, ſondern die freie ungebundene Rede, mit der er ſelbſt ſchon oft geſprochen, und die jungen Geiſter bedienten ſich ihrer in neuen und tiefſinnigen Formeln.

Die Altweiſen lächelten ſehr und meinten wie der Rieſe in Albano's Traum: „Freunde, hier geht kein Waſſerfall hinauf!" Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und ſprachen „hört, hört!" Dieſer Augenblick ſteht jetzt in der Welt ſtill. —

Floreſtan.

II.

Es iſt ſchlimm, daß man ſeinen Recenſionen nicht jedesmal die Compoſition mit einem Virtuoſen, der ſie uns gleich höchſt vollendet ſpielte oder (was das Beſte wäre,) ein Exemplar des ganzen Componiſten anhängen kann; dann wäre Manchem vorgebeugt. Gut aber iſt es immer, wenn wir dem Leſer gleich die Anfänge der erſten Etuden vorſtellen, damit er uns nicht blindhin auf's Wort zu glauben und eigenes Urtheil beizumiſchen habe. Auch ſcheint ein Probegeben bei Etuden nicht ſo langweilig, als bei andern Gattungen von Werken, weil die erſten Tacte doch meiſtens den Grund des Stückes bilden, den ein gleichgeſinnter Geiſt vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge.[1]

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweiſen ſo ſchwer, als der muſikaliſchen. Die Wiſſenſchaft ſchlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunſt gehört das entſchiedene, goldene Wort, andre Künſte haben ſich die Natur, von der ſie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin geſtellt, — aber die Muſik iſt die Waiſe, deren Vater und Mutter Keiner nennen kann. Und vielleicht iſt es, daß gerade in dem Geheimnißvollen ihres Urſprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

---

1) Sie ſind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelaſſen.

Man hat den Herausgebern dieſer Blätter den Vorwurf gemacht, daß ſie die poetiſche Seite der Muſik zum Schaden der wiſſenſchaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß ſie junge Phantaſten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechiſcher und andrer Muſik im Grund nicht viel wiſſe und dergl. Dieſer Tadel enthält eben das, wodurch wir unſer Blatt von andern unterſchieden wiſſen möchten. Wir wollen weiter nicht unterſuchen, in wie fern durch die eine oder die andere Art die Kunſt ſchneller gefördert werde, aber allerdings geſtehen, daß wir die für die höchſte Kritik halten, die durch ſich ſelbſt einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.[1] Dies iſt freilich leichter geſagt, als gethan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indeß, von denen man nicht allein lernen, ſondern auch ſchön und Schönes lernen ſoll, kommt noch Anderes in's Spiel. Darum ſoll diesmal wo möglich wenig ausgelaſſen und Hiller's Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der äſthetiſchen ſowohl, wie von der theoretiſchen und etwas von der pädagogiſchen.

Denn nach drei Dingen ſehe ich als Pädagog beſonders, gleichſam nach Blüthe, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetiſchen, dem harmoniſch-melodiſchen und dem mechaniſchen Gehalt oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

---

[1] In dieſem Sinne könnte Jean Paul zum Verſtändniß einer Beethoven'ſchen Symphonie oder Phantaſie durch ein poetiſches Gegenſtück möglich mehr beitragen (ſelbſt ohne nur von der Phantaſie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend Kunſtrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen meſſen.

Ueber manche Sachen auf der Welt läßt ſich gar nichts ſagen, z. B. über die Cdur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakspeare, über einzelnes von Beethoven. Blos Geiſtreiches hingegen, Manierirtes, Individuell-Charakteriſtiſches regt ſtark zu Gedanken an, daher ich lieber dieſe Recenſion wie eine ordentliche Predigt in drei Theile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteriſtik der einzelnen Etuden beſchließen will.

Erſter Theil: Poeſie des Werkes, Blüthe, Geiſt. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, ſich ſo viel von anderen Originalen beigemiſcht, daß ſich nun dieſes fremd-eigne Weſen in den ſonderbarſten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte ſich daher auf dieſe Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlaſſen, was einen Unſinn gäbe. Damit will ich nicht ſagen, Hiller *wolle* nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, ſeine Natur gegen fremden Einfluß zu ſichern — denn er beſitzt im Gegentheil ſo viel, daß er nur fürchtet, ſie möchte in ihren höchſten Aeußerungen nicht verſtanden werden —; aber er ſtrebt den Erſten', Beſten aller Zeiten mit einer Vermeſſenheit nach, will nicht allein ſo verwickelt wie Bach, ſo ätheriſch wie Mozart (obgleich dies am wenigſten), ſo tiefſinnig wie Beethoven (aber dies am meiſten), ſchreiben, ſondern wo möglich das Hohe dieſer und noch Andrer vereinen, daß es gar kein Wunder iſt, wenn gar Manches mißlingt. Solchem ungenügſamen Sinne folgt aber der Mißmuth auf dem Fuß, wenn ſich, wie im Schiller'ſchen Berg-Alten, die Rieſengeſtalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfſt du nicht, Freund, das iſt meine Region." Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die ſich in jeder Etude aufdrängt. Es iſt das plötzliche Stocken, Zurückſinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieſes ſteht feſt und kommt uns nicht entgegen: ja, es ſcheint ſogar zurückzufliehen, je mehr man ſich ihm nähert. — Darum geht auch ziemlich allen Etuden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man ſtarken Geiſtern ſchon beim erſten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zu viel oder irre ich mich, ſo glaube ich wenigſtens die Vorzüge, die dagegen in die Wagſchale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie ſind: Phantaſie und Leidenſchaft (nicht Schwärmerei und Begeiſterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantiſches Clairobſcure eingehüllt, das ſich vielleicht ſpäter zur Verklärung erheben wird; denn er hüte ſich vor dem nächſten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirthſchaften anfangen und denke an die Ouverturen zum Sommernachtstraum und zu den

Hebriden (die ſich etwa wie Shakspeare und Oſſian zu einander verhalten), in welchen der romantiſche Geiſt in ſolchem Maße ſchwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt ſich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht ſo poetiſch ſein, wie Mendelsſohn, doch immer ſehr glücklich und die 2te, 17te, 22ſte, 23ſte Studie gehören wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Beſten überhaupt, was ſeit der F moll-Sonate von Beethoven und Anderem von Franz Schubert, welche dieſes Wunderreich zuerſt erſchloſſen zu haben ſcheinen, geſchrieben worden iſt.

Rechne man hierzu noch eine ſehr ſtarke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweiſt, ſo haben wir das Bild eines Künſtlerjünglings, der wohl verdient, das Intereſſe einzuflößen, welches viele am Adel ſeiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weiſe zu benutzen verſteht, welche zur Selbſtkenntniß führt, mit der wir über unſere angebornen geiſtigen Reichthümer zu ſchalten und walten haben.

Wie dies gemeint iſt, ſollen die übrigen Theile noch deutlicher machen.

Zweiter Theil: theoretiſcher, Verhältniß der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hiller's Talent nicht ausreicht, da thut es auch ſein Wiſſen nicht. Er hat Vieles gelernt, ſcheint aber wie gewiſſe lebhafte Geiſter, die ſich früh hervorthun wollen, manchmal ſchon auf den letzten Seiten geblättert und ſtudirt zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explicirte.

Daß ein ſo ehrgeiziger Charakter Mittel ſuchen wird, ſeine Schwächen zu verdecken, läßt ſich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonieen über die Flachheit der Arbeit täuſchen, uns berauſchen, oder wirft ſich auf etwas gänzlich Heterogenes oder er bricht plötzlich ab, mit einer Pauſe u. ſ. w. Das erſte z. B. gleich vom 9ten Tact an in der erſten Etude, an vielen Orten in der 20ſten, das andere in der 15ten vom 4ten Tact auf der 45ſten Seite an, in der 24ſten in den letzten Tacten S. 73 bei dem Uebergang nach E moll, das letzte in Nr. 7. S. 19, Tact 5 in derſelben Etude noch an mehrern Stellen. Will er aber etwas ernſtlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig geſagt, die ſchwächſte iſt, (ich weiß auch, warum ſie es geworden,) in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Tactes ſpäter wiederbringt, ſo wird er meiſtens dunkel, ſteif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetiſchen Talente, das vielleicht zu raſch die Schule durchgemacht hat, anrathen ſoll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und ſtehen von ſelbſt wieder auf. Aber was kann man Jenen ſagen? Sollen ſie Ruckſchritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen ſie ſich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angerathen wird? Sollen ſie Mozartiſch ſchreiben? Aber wer kann denn Geſetze aufſtellen, daß man gerade ſo weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine ſchöne Idee verdammen, weil ſie noch nicht ganz ſchön ausgedrückt und ausgeführt iſt? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er iſt um ſeiner ſelbſt willen darauf aufmerkſam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißrathenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urtheil, in wie weit ſich etwas für die Oeffentlichkeit ſchicke, zutrauen darf und die ihm ſagen: „on ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir — man ſoll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Oeffentlichkeit tritt, wird von ihr beſchienen.“

Wir kommen zu den Etuden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller ſcheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu beſitzen, die jener erhöhen ſoll — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht iſt: wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf ſein Diadem getragen wird, ob von einer ſchönſtolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeiſterin, wenn er nur ſeine Waare anbringen kann. Obſchon dieſes Mißverhältniß bei Studien nicht ſo hoch anzuſchlagen iſt, als bei höhern Compoſitionsgattungen, ſo würde ich doch

Etuden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Neben-Sache erſcheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etudenzweck und Gedankenadel vereint ſind, gänzlich unterdrückt haben.

So ſteht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältniß zur Harmonie, welche reich, ja orientaliſch, oft auch hart fortſchreitet. Unbegreiflich iſt es, wie Jemand, der ſo viel in Muſik gelebt und geſchrieben, Beſtes und Schlechteſtes gehört und unterſcheiden gelernt hat, wie unſer Componiſt, in ſeinen eignen Sachen Harmonieen ſtehen laſſen kann, die nicht etwa falſch nach gewiſſen altwaſchenen Regeln, ſondern ſo widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu ſagen müßte, „es fehlt dir das muſikaliſche Ohr.“ Zu ſo einem Ausſpruch würden mich die erſten Noten im 2ten Tact der 9ten Etude beſtimmen: erſt vermuthete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Faſt in allen Etuden finden ſich ſolche unleidliche Intervalle.

Was nun die Form und den Periodenbau unſrer Etuden anlangt, ſo unterſcheiden ſie ſich weſentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältniß ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erſte:

Erſter Gedanke. A-moll. Modulation nach E-moll. 8 Tacte.	Ausfüllung. Modul. durch G-dur 7 auf 3♯ A 8 Tacte.	Zweiter Gedanke, den der erſte begleitet. Modulation von D-moll durch 9♭ 7 6 6 3♯ 6 3♭ 5 A, F, F, H nach G-moll. 8 Tacte.	Frei. Modul. durch G und D nach A-moll. 12 Tacte.	point d'orgue auf der Dominante E. Hauptcadenz. 12 Tacte.
Wiederholung des zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 3♯ A, 6♯ 6 4 5 3 6 6 D, E, F, Gis, 6♯ 6 4 5 3 6 A, H, E. 8 Tacte.	Frei. Modul. nach 7 3♯ - Dis. 7 Tacte, Pauſe.	Frei. Modul. durch 9 9♭ 9 7 7 5♯ 3♯ 3♯ 3♯ E, A, A, D, H, E nach A-moll. 6 Tacte.	Erinnerung an das 2te Thema. A-moll. 4 Tacte.	Schluß. A-moll. 11 Tacte.

Gehört nun der Zergliederer obiger Etude durchaus nicht zu denen, die gern in Cdur anfangen, in Gdur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchſtens) Bdur Dmoll, dann aber Amoll das erſte Thema in Cdur wieder aufnehmen, das zweite in derſelben Tonart anhängen und ſofort ſchließen, ſo liebt er doch eine gewiſſe Ordnung in der Unordnung und dieſe geht der obigen Etude etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüſſe, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkömmt, ſo wie gegen die Aufeinanderfolge der 24 Sätze im Ganzen einzuwenden; doch iſt namentlich das letzte ſo individuell, daß ich es lieber übergebe.

Wir kommen zum kürzeſten und

letzten Theil, zum mechaniſchen. — Für junge Componiſten, die dazu Virtuoſen ſind, gibt es nichts einladenderes, als Etuden zu ſchreiben, wo möglich die ungeheuerſten. Eine neue Figur, ein ſchwerer Rhythmus laſſen ſich leicht erfinden und harmoniſch fortführen; man lernt bei dem Componiren, ohne daß man es weiß, man übe ſeine Sachen vorzugsweiſe, Recenſenten dürfen nicht tadeln, daß man zu ſchwer geſchrieben — denn wozu helfen ſonſt Etuden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und ſoll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der ſein Inſtrument kennt, wie kein Andrer, mag dies und jenes angeregt worden ſein: — kurz er ſetzte ſich hin und ſchrieb. Es fragt ſich, ob er im Anfang gewiſſe Zwecke im Auge gehabt, zu denen er ſeine Studien beſtimmt, ob zur eigenen Uebung, zu der ſeiner Schüler u. ſ. w. Wer weiß es? — aber der Clavier-ſpielende Leſer und Lehrer kann verlangen, daß man ihm ſage, ob er ſie ſich anſchaffen ſolle, was er zu erwarten habe, wie ſchwer ſie ſeien, für welche Claſſe von Spielern ſie vorzugsweiſe paſſen. Darauf läßt ſich allein dieſes antworten. Zwar ſtellt ſich in jeder einzelnen Etude eine Uebung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber es lag dem Componiſten offenbar mehr daran, Charakter-Stücke zu geben und poetiſchen Sinn zu beflügeln, als mechaniſche Claviermäßigkeit auszubilden. Daher findet ſich in der ganzen Sammlung kein Fingerſatz angezeigt, ſelten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Ueberſchriften, welche die Stimmung des Stückes im Ganzen andeuten, eine ängſtliche Bezeichnung des Vortrags durch Worte, wie: animato u. ſ. w. Dies alles ſetzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich alſo die Claſſe nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, ſo würde ich jene geiſt- und phantaſievollen Spieler darunter verſtehen, welche die größere Herrſchaft über ihr Inſtrument durch ſie nicht erlangen wollen, ſondern ſchon beſitzen, überhaupt die muſikaliſchen Menſchen, an denen nichts mehr zu verderben iſt. — Dieſe allgem. Bemerkungen beſchließen wir mit einer kurzen Charakteriſtik der einzelnen Nummern.

1) Lebhaſter Rhythmus, antiker Anſtrich, Mattes und Starkes abwechſelnd, Uebung in ſchwerem Staccato.

2) Traum. Unterirdiſches Treiben. Die Erdgeiſter ſingen und hämmern. Feen neigen ſich auf demantnen Blumen. Das geht luſtig. Der Träumer wacht auf: „was war denn das?“

3) Kirchenſtück, gothiſch. Um einen Cantus firmus ziehen tiefere Stimmen auf und ab. Gute Idee, mißlungene Ausführung.

4) Nichts ſagend. Leidliche Uebung, die rechte Hand binden, die linke ſpringen zu laſſen.

5) Zartes Bild, etwa das eines bittenden Kindes. — Umkehrung der vorigen Uebung. Die rechte Hand ſchlägt ſchnell Octaven an, während der Tenor den gebundenen Geſang führt, der aber gegen die Mitte hin ſteif und ſchwulſtig wird.

6) In Form und Haltung vielleicht die gelungenſte in der Sammlung, wenn auch nicht reich an Erfindung. Wogende Bewegung in Decimenſpannungen für eine Hand, während die andere eine Melodie feſthält. Reine Harmonieen.

7) Etwas gemacht, auch als Uebung zu vag.

8) Lebendig, aber reizlos. Zur Uebung im raſchen Unterſetzen des Daumens geſchickt. Auf dem 3ten Syſtem der 25ſten Seite ſtehen ſo viele Druckfehler, daß man förmlich umcomponiren muß.

9) Schönes Accompagnement, kalter Geſang.

Uebung im Mordent. Der Vortrag eines Meiſters könnte über den eigentlichen Gehalt täuſchen.

10) Hätte bei mehr Sorgfalt auf gedrängtere Form vortrefflich werden müſſen. Das lebhafte Fortgehen bei der Rückkehr des erſten Themas im Fortiſſimo iſt von brillantem Effekt. Matter Schluß. Uebung in Baßſprüngen für die linke Hand und im Aushalten einer Melodie mit dem Daumen der rechten, welche die übrigen Finger begleiten.

11) Volle auf- und niederſteigende Dreiklangsmaſſen, in der Weiſe, wie Händel ſeine Chöre oft begleitet. Großartig, nur einige ſchwache Augenblicke.

12) Fuge in Bach'ſcher Manier; im wohltemperirten Clavier ſteht eine in Tonart und Thema ähnliche. Die contrapunctiſche Meiſterſchaft noch nicht bedeutend. Zu viel freie Eintritte, häufiges Fallenlaſſen der Stimmen. Vortreffliches Thema, aus dem ſich viel machen ließe.

13) Gigue im altem Styl. Getroffen, voll von einzelnen Schönheiten bis auf die Stellen, die oben angeführt. Vom 5ten Tact auf Seite 41 an kann ich keine Auflöſung finden.

14) Sehr raſch zu ſpielen. Hat etwas Reizendes. In der Dis moll-Stelle quält ſich ein Geſang vergebens ab. Als Etude ohne Schwierigkeit.

15) Gedankenlos, was ein feines Staccatoſpiel vielleicht vergeſſen machen wird. Der Mittelſatz an und für ſich gut, wenn er im Zuſammenhang mit dem Anfang

und der Folge ſtünde. Die Empfindung geht immer im Zickzack, Berg- auf, Berg- unter.

16) Ausgezeichnet ſchön, faſt durchgehends. Nur der Schluß ſtört durch ſeine Plattheit; ich würde vielleicht vom 2ten Tact des 5ten Syſtems in den 8ten des 6ten ſpringen. Auch ſcheint das Pedal, welches Hiller doch ſo ſelten anwendet, gerade in dieſer Etude am unrechten Orte, weil dann der innere Geſang noch mehr verſchwömme. Als Etude im Ueberſchlagen der linken Hand über die rechte zu benutzen.

17) Wahrſcheinlich die dankbarſte im ganzen Hefte, wenn ſie prestissimo geſpielt wird. Doppelgänger, Einbeinmenſchen, Schattenloſe, Spiegelbilder ſpazieren drinnen herum — nun man ſpiele.

18) Nannte ich ſchon früher die ſchwächſte von allen und verſprach zu ſagen, warum ſie es geworden. Darum, weil Chopin 2 Etuden, eine in F- die andere in C moll geſchrieben, die Hiller jedenfalls gekannt hat, ehe er ſeine 7te und 8te machte. Das letzte klingt dunkel und mag es bleiben.

19) Wurde oben ſchon ausführlich erwähnt.

20) Mag im raſchen Tempo imponiren, wüthet aber zu ſehr in Harmonieen. Im 4ten Tact des 5ten Syſtems S. 59 fängt ein ſchöner harmoniſcher Gang an. Als Etude nützlich, aber ermüdend.

21) Die fünften Finger beider Hände bleiben liegen, während die andern ſich doppelgriffig bewegen. Gute Uebung für Spannungen und für das

Eingreifen in die Obertaſten. Werthvoll als Compoſition.

22) Gehört in die Feengattung; durchaus leiſe zu halten, duftig und luſtig, Aeolsharfenmuſik. Vortreffliche Uebung, die das Merkwürdige, vielleicht Einzige auf der Welt hat, daß die erſten 4 Finger der rechten Hand gleich vielmal daran kommen, jeder nämlich 322 mal, der kleine Finger aber 324 mal anſchlagen darf. Man ſehe nach und wird es, wie ich, in einer Minute finden und lachen.

23) Originell und phantaſtiſch. Studie für kurze Triller in beiden Händen.

24) Octavengänge in beiden Händen. Kräftiger Rhythmus im erſten Thema, im Verfolg etwas konfus und ohne Einheit. Der Hauptgedanke wird zum zweitenmal ſo frei und glücklich eingeleitet, wie es keiner andern Etude gelungen. Das Hineinkommen (wie man ſagt) in den Hauptgedanken bei der Wiederholung bleibt ein Geniuswurf. — Wir ſtehen am Ende. Hiller, wie er ſein ,,Fine'' unter Nr. 24 ſchreiben konnte, mag kaum froher geweſen ſein, als der Leſer, der losgelaſſen ſein will. — Mit Aufmerkſamkeit und Intereſſe habe ich die Studien vielmal ſelbſt geſpielt und durchgegangen. Wenn die Redaction dieſer Blätter ihrer Beſprechung einen größeren Raum geſtattete, als ſie beinahe verantworten kann, ſo mag dies dem jungen deutſchen Künſtler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in ſeiner Heimath vergeſſen iſt. Findet er den Tadel zu ſtreng gegen das Lob,

ſo bedenke er auch, nach welchem Maaß er ſelbſt gemeſſen ſein will, d. h. nach dem höchſten. Würde aber der Leſer ein Endurtheil verlangen, ſo könnte ich ihm zum Abſchied nichts beſſeres auf den Weg mit geben, als die Worte im Wilhelm Meiſter, die mir immer in dieſe Recenſion hineingeklungen:

„Der geringſte Menſch kann komplett ſein, wenn er ſich innerhalb der Gränzen ſeiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber ſelbſt ſchöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaaß abgeht. Dieſes Unheil wird ſich in der neuern Zeit noch öfter hervorthun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus geſteigerten Gegenwart und zwar in ſchnellſter Bewegung genug thun können?“

Compoſitionen v. J. C. Keßler.

Es iſt unſtatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That meſſen zu wollen, da der Augenblick, der ein Syſtem umzuſtoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entſchuldigt liegen kann. Zerſchneidet eine Beethoven'ſche Symphonie, die ihr nicht kennt, und ſeht zu, ob ein ſchönſter herausgeriſſener Gedanke an ſich etwas wirkt. Mehr als in den Werken der bildenden Künſte, wo der einzelne Torſo einen Meiſter beweiſen kann, iſt in der Muſik alles der Zuſammenhang, das Ganze — im Kleinen wie im Großen, im einzelnen Kunſtwerk, wie in einem ganzen Künſtlerleben. Man hört oft — ſo falſch und unmöglich es iſt — Mozart hätte den einzigen Don Juan zu ſchreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Componiſt des Don Juan, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu ſpreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt ſind. Ich möchte gern etwas wiſſen von der Schule des Componiſten, ſeinen Jugendanſichten, Vorbildern, ja ſelbſt von ſeinem Treiben, ſeinen Lebensverhältniſſen — mit einem Wort vom ganzen Menſchen und Künſtler, wie er ſich bis dahin gegeben hat. Dies iſt mir in Hinſicht des Componiſten, von dem die Rede iſt, leider nicht vergönnt. Wer aber ohne ſolche Kenntniß an das Beurtheilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beſchränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf mich; von Liebloſigkeit hat der Componiſt nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke,[1] die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern geſtehe ich, daß die zwei früheren Werke den ſpäteren vorzuziehen ſind, nicht etwa ihres Gedankengehalts, oder einer vollendetern Form wegen, die er gar nicht geben wollte, ſondern in wirklicher Erfindung, in ungekünſtelterm Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, ſollten den Künſtler gewiſſe Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlaſſen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geiſtern gegenüber, im Erinnern, daß ſie ihre Eigenthümlichkeit bewahren möchten, Vorſicht gebrauchen muß, weil ſie ſonſt auf mannichfache Weiſe verſuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der ſchöpferiſchen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde, doch zeigt ſich hier andrerſeits ein ſo kräftiges Dichtergemüth, daß es die Kette, welche nun einmal Geiſter an

---

1) Sie ſind: eine Phantaſie, Werk 23. — Impromtus, Werk 24. — Bagatellen, Werk 30. — 24 Präludien, Werk 31, ſämmtlich zweihändig für das Pianoforte.

Geiſter bindet, ohne äußere Hilfe von ſelbſt abſtreifen muß.

So ſind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefeſſelten Geiſtes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgeſprochen, der ganz in Verehrung verſunken ſcheint gegen ſeine Obern: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, ſchwärmeriſcher, ſo merkt man, wie er ſich gegen Uebermannung ſträubt. Rafft er ſich nun empor, ſo geht es ihm wie ſtarken Jünglingen, die ſich für hart halten, wenn ſie nur ernſt waren. —

Ich ſagte vorher, daß die zwei ſpäteren Werke den früheren in Erfindung nachſtänden — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, iſt das Enthüllen einer nie dageweſenen Schöpfung, dieſes das Auffinden einer ſchon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tauſendfachen Samen ausſtreut, jenes das Kennzeichen des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erſtern die Empfindung ungekünſtelter fand, ſo nannte ich ſie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl ſeine Gedanken welche ſind, obſchon er ſtets weiß, was er will, ſo ſucht er ihnen doch hier und da durch einen ſonderbaren Schlußfall, Rhythmus ꝛc. etwas Myſtiſches beizumiſchen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefſinn, der Gebildete die Sucht erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewiſſen Fällen (als in Schlüſſen ꝛc.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zuſtutzen, heben zu wollen. Man muß ſich ſehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausſtrömen ſoll, noch irgend neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung ſich nicht in jenen allmäligen Schwingungen, die das längere Kunſtwerk in uns beſchreibt, ausdehnen kann — und in der Sache, daß wir uns hüten müſſen, bei ſo momentan Entſtandenem für unſer Urtheil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünſtig iſt (eine entgegengeſetzte könnte auch das richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meiſters ab, die auch im kleinſten Abgeſchloſſenes, Befriedigendes ſchaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, ſich als Beherrſcher den unſrigen aufdrängt.

Das Reſultat wäre, daß der werthe Kunſtgenoſſe ſeine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich ſich weniger in der kleinſten, obwohl witzigſten Kunſtform, in der rhapſodiſchen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Aetna zeitweiſe auswirft, kann man ſeine Gewalt nicht meſſen: wohl aber ſchauen die Menſchen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammenſäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in dieſem Bild) Steine gab: für mich, daß ich ſie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies ſo voreilig iſt, als wenn man nach einzelnen Umriſſen die glückliche Vollendung des ganzen Bilds vorausbeſtimmen wollte — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen geſprochen werden muß, die, wie er, ein kräftiges Streben zur Kunſt heranbringen.

Raro.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

Sonate in Emoll von Delphine Hill Handley. — Gr. Sonate v. C. Löwe. W. 33. — Gr. Sonate v. C. Löwe. W. 41. — Gr. Sonate v. W. Taubert. W. 20. — Gr. Sonate v. L. Schunke. W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künſtlerin und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir![1] Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinſicht ein Menzel, ſondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius ſagt: „mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen ſind, greife ich an.“ — Wie einen Lilienſtengel will ich den kritiſchen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubſt du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an ſich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Muſik iſt, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrſt du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der

---

[1] „Kritik“ ſtand als Ueberſchrift.

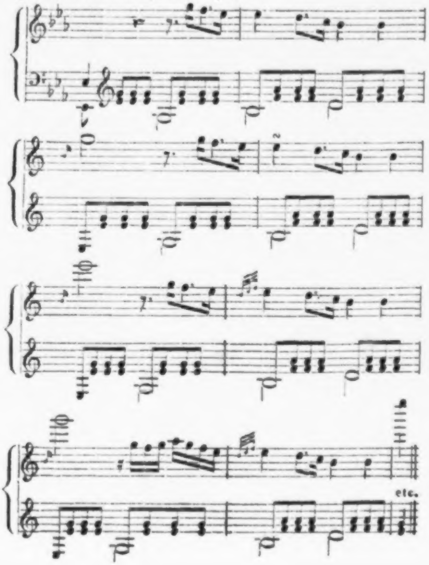
Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was ſie nicht alles iſt, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geſchehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schweſter loben, daß ſie ſich von der Miniatur-Malerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabei ſein können, wie ſie die Sonate niederſchrieb! Alles hätte ich ihr nachgeſehen, falſche Quinten, unharmoniſche Querſtände, kurz Alles; denn es iſt Muſik in ihrem Weſen, die weiblichſte, die man ſich denken kann; ja ſie wird ſich zur Romantikerin hinaufbilden und ſo ſtänden mit Clara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

Nur eines kann ſie noch nicht zuſammen bringen, die Componiſtin mit der Virtuoſin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß ſie auch Perlen habe, um ſich zu ſchmücken. Das iſt aber in der Dämmerungsſtunde gar nicht nöthig, wo man, um glücklich zu ſein nichts verlangt als Einſamkeit und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und ſo lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand.

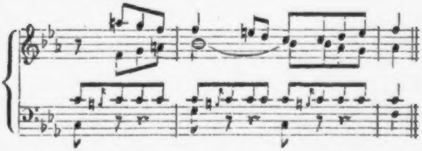
Euſebius.

2.

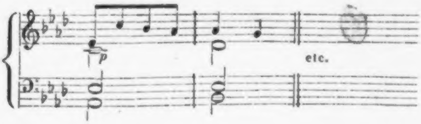
Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritiſche am liebſten nach hohen Stellen, wie nach Kirchthürmen und Eichenbäumen. — So himmelfeſt ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Euſebius manches in der Delphinſonate gefunden, was nicht darin ſteht, ſo ſehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich ſah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz paſſabel wüthete, ſie heißt:



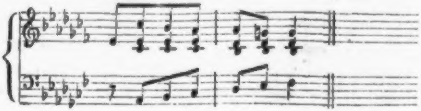
Himmel, dacht' ich während des Fortſpielens, vier Mal einem Menſchen zu ſagen, daß man wenig ſage, ſcheint mir doch zu viel — und dann die philiſtröſen Verzierungen! — und dann die Klarheit im Allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites anſah:



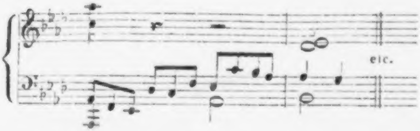
Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bäſſen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was ſteht da?



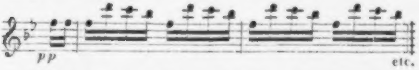
Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, ſpringt mir entgegen:



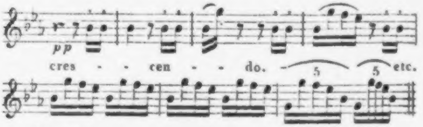
Am Schluſſe des Adagios wurde ich ganz beſchwichtigt durch:



Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wuth heimlich zu ärgern und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt: harmlos ſpiel' ich fort, da klingt pianiſſimo legatiſſimo das fürchterlich bekannte:



guckt in runden und eckigten Geſtalten aller Orten hervor und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipſt es und tapſt es:



Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Löwe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal ſchrieb und eine löbliche Redaction aufſchlagen wolle.[1]

Aber einmal gereizt und herausgefordert, ſuchte ich anderwärts Achillesferſen beizukommen; denn wir wiſſen an erſten Tonhelden kleine Stellen, wo Recenſirpfeile eindringen können und irdiſches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Löwianis geſpielt, iſt mir's ziemlich klar, was ich will und zu ſagen habe. Reich an innerm, tiefem Geſang, wodurch ſich ſeine Balladen auszeichnen, wählt er ſich ein Inſtrument, welches, um zu klingen und zu ſingen, mit andern Mitteln behandelt ſein will und durch andere wirkt als die Menſchenſtimme. Löwe ſpielt getreu mit den Fingern nach, was er in ſich hört. Nun kann wohl eine dürftige Claviermelodie, gut geſungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erſt halben Effect auf dem Clavier machen. Je älter ich werde, je mehr ſehe ich, wie das Clavier, namentlich in drei Dingen, weſentlich und eigenthümlich ſich ausſpricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechſel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der erſten Claſſe trifft man die en gros-

---

1) „Wollt ihr wiſſen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, ſo leſet in Beethoven und ſehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie ſich das anfangs gemeine Wort in ſeinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenſpruch geſtaltet."

Spieler, in der andern die Phantaſtiſchen, in der dritten die Perlenden. Vielſeitig gebildete Componiſtenvirtuoſen wie Hummel, Moſcheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meiſten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen eigenthümlich, die keines von ihnen beſonders ſtudirt, ſind zurückgeſetzt worden. Löwe nun benutzt ſie auch zuſammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler und der Geiſt macht's nicht allein. —

Ordentlich ernſthaft kann man bei dergleichen Unterſuchungen ſprechen, auch ohne an die elegiſche Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Componiſt ſelbſt thun wird. Drei Theile zu einem Ganzen abzuſchließen, iſt meines Glaubens die Abſicht der Sonaten-, auch Concert- und Symphonieen-Schreiber. Die Alten thaten es mehr äußerlich in Geſtalt, Tonart; die Jüngern breiteten die einzelnen Theile noch in Unterabtheilungen aus und erfanden einen neuen Mittelſatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man verſteckte ſie in andern Geſtaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz man wollte hiſtoriſches (lache nicht, Euſebius!) und als ſich die ganze Zeit poetiſcher entwickelte, dramatiſches Intereſſe hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zuſammen und ſchloß ſie durch augenblickliches Uebergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr ſicht- und fühlbar war, ſo ſpinnt er ſich in der elegiſchen mehr geiſtig fort. F moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende, er klingt ſelbſt durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Löwe componirt, liegt in ſeiner Eigenthümlichkeit, nie bei dem Einzelnen ſtehen zu bleiben, das Ganze in einem Augenblick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entſchuldigt ſich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landſchaftsmaler die Gräſer und die Wolken, obſchon man ſie in Natur beſſer haben könnte.

Noch eines ſpür' ich bei den Löwiſchen Compoſitionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig iſt, gern noch etwas wiſſen möchte. Leider iſt es mir ſelbſt oft und einfältig vorgekommen, wenn mich jemand gefragt, was ich mir bei meinen eigenen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort; — aber ich behaupte dennoch, daß bei Löwe oft etwas dahinter ſteckt.

In der Einleitung ſtören mich gleich die Harmonieen

$$\begin{array}{ccc} 6\flat & 5\flat & 7\flat \\ 4 & & 3\natural \\ \text{C,} & \text{Des,} & \text{H,} \end{array}$$

die im ganzen Satz wiederkehren. Man ſehe nach! Sonſt iſt er aber kräftig-zart, faſt zu leidenſchaftlich, um elegiſch zu heißen. Das Andante nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Preſto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale ſieht mich eine verſchleierte Nonne wie durch ein Gitterfenſter an: mittelalterlich iſt es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Löwe manchmal Fingerſatz und oft recht ſonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei ſein, mit welchen Fingern er geſpielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich ſollte meinen.

Floreſtan.

3.

(Sonate von Taubert.)

„Den erſten Satz dieſer Sonate halt' ich für den erſten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in abſteigender Schönheitslinie.“ So etwa würdeſt du, mein Liebling Floreſtan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eſelskinnbacken anlegt! Denn wie Floreſtan eine merkwürdige Feinheit beſitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuſpüren, ſo findet dagegen Euſebius mit ſeiner weichen Hand ſchnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrthümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebſten und längſten bei Dichtungen auf, in denen das phantaſtiſche Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unſere Compoſition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinſchaftlich über ein kleineres Clavierſtück deſſelben Componiſten berathen. Wir haben nicht nöthig, von unſerem damaligen Urtheil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden ſich, wenn auch keine neue extraordinäre

Lebenszuſtände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet ſich wohl, etwas zu ſagen und zu verſprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden ſtürzen könnte, ſo genau kennt er ſein Vermögen und ſo weiſe verſteht er damit umzugehen. In dieſem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Iſt nun allerdings der Anblick einer ausſchweifenden Natur (bis ſie der Jüngling allmälig in ruhige Kunſtkreiſe faſſen lernt,) erregender, großartiger und dem maleriſch überſtürzenden Waſſerfalle zu vergleichen, ſo laſſen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrloſen Fluſſe tragen, deſſen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinſicht auf unſere Sonate bei dieſem Bilde bewenden laſſen. Namentlich ſtrömt der erſte Satz vom Anfang bis Ende ſo lebhaft fort, daß ſich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, faſt matt ausnimmt: denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe ſtrebt, ſo ſcheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indeß kann es ſein, daß einer, der das Finale der Phantaſieſonate in Cismoll von Beethoven nicht kennt, anders urtheilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausſpruch thue, worauf denn zuletzt alle muſikaliſche Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erſte Theil ſo ſchön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn ſchärfer in's Auge zu faſſen. Und hier mag Euſebius ſprechen, deſſen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblaut fängt die Sonate an. Es iſt, als wenn erſt Alles vorbereitet, zurecht gelegt würde. Der Geſang wird ſtärker. Wie im Orcheſter fällt das Tutti ein. Eine raſche Figur ſpinnt ſich an. Wir haben bis dahin noch nichts außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne ſich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bäſſe auf in der harten Tonart: eine Stimme antwortet gar ſchön und ſchüchtern: „ſehet mich nicht ſo hart an, thue ja Niemanden etwas zu Leide“ und ſchmiegt ſich an den erſten leiſen Geſang an. Die vorigen raſchen Figuren ſpringen neugierig hinzu. Die Scene wird lebhafter; ein kleiner, zarter, luſtiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und Niederwallen: Vor- und Zurückdrängen; eine ſtarke Hand greift ein und ſchließt ab. Zwei neue, aber blaſſe Geſtalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was ſie erfahren an Schmerz und Luſt. Theilnehmend kommen andre hinzu: „„rafft euch nur auf, Thrän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge““ — „aber den Schmerz um die, die nicht mehr ſind, vergebt uns“ — nun ebnet ſich alles, das Fremdartige vereinigt ſich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemuth meint gar: aber wer wird gleich über Alles ſo außer ſich ſein! „Hört mich wieder“ ſpricht die erſte Stimme. — —

So weit Euſebius, wenn er auch offenbar manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts geſagt, erſcheint die frühere Hauptgeſtalt in ganz neuer Weiſe. Als wäre alles vergeſſen von der alten Wehmuth, tritt ſie freundlich und ſicher auf; vom Weinen ſieht man kaum noch etwas und würde man ſie darum fragen, ſo würde ſie es läugnen. Der ganze Schauplatz iſt verändert; es ſcheint alles praktiſcher, lebensthätiger; in einigen Phyſiognomieen liegen ſo zarte, originelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerkſam zu machen brauche. Der letzte Satz ſcheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Componiſten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müſſen. — Raro.

4.

(Sonate von Ludwig Schunke.)

Erinnerſt du dich, Floreſtan, eines Auguſtabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter ſtand über uns mit allen Schönheiten und Schreckniſſen. Ich ſehe noch die Blitze an ſeiner Geſtalt und ſein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar ſagte: „einen Blitz für uns!“ Und jetzt hat ſich der Himmel geöffnet ohne Blitze und eine Götterhand hob ihn hinüber, ſo leiſe, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick ſei noch fern! — der Geiſterfürſt Mozart in jener Welt, die ſich der ſchönſte Menſchenglaube gegründet, alle Jünger zuſammen, welche den deutſchen Namen „Ludwig“ in dieſer getragen, ſieh! welch edle Seelen werden zu ihm heranſchweben und wie wird er ſie freudig anſchauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem erſten von dieſen folgte[1] der jüngſte am Sonntagmorgen des letztvergangenen ſiebenten Decembers, wenige Tage vor ſeinem vier und zwanzigſten Jahre.

Den Winter vorher trat in K's Keller ein junger Menſch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgeſtalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römiſchen Imperators erklären. Floreſtan ſagte mir in's Ohr: „da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldſen herum, nur iſt am lebendigen Vieles noch ſchiller'ſcher.“ Alle jedoch ſtimmten darin überein, daß das ein Künſtler ſein müſſe, ſo ſicher war ſein Stand von der Natur ſchon in der äußerlichen Geſtalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die ſchwärmeriſchen Augen, die Adlernaſe, den feinironiſchen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, ſchmächtigen Torſo, der mehr getragen ſchien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des erſten Sehens uns leiſe ſeinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart“ genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme:

---

1) Seitdem ſind auch Cherubini und Ludwig Berger verſchieden.

„das iſt der, den wir ſuchen" — und in ſeinem Auge ſtand etwas ähnliches. Floreſtan war damals melancholiſch und bekümmerte ſich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte ſie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiſte ein Berliner Componiſt[1] durch, der mit jenem zuſammen in eine Geſellſchaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuoſennamen ſeiner Familie, namentlich auf die Horniſten. Gott weiß, das Geſpräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „wahrhaftig, man ſollte ihnen nichts zu blaſen geben, als C, G, E" und: ob denn das erſte Hornthema in der Cmoll-Symphonie, welches doch ſehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? — Ludwig muckſte nicht; aber eine Stunde darauf ſtürzte er haſtig auf unſre Stube und ſagte: ſo und ſo ſtänden die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geſchrieben, ſein Familienname wäre angetaſtet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Piſtolen gleichviel und Floreſtan ſolle ihm ſecundiren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen und Floreſtan meinte, der alte berühmte Lauteniſt Rohhaar habe einmal geſagt: ein Muſikus, der Courage habe, ſei ein —, „wahrlich, beſter Louis Schunke, Sie beſchämen den Lauteniſten." Der nahm aber den Spaß faſt krumm und die Sache überhaupt ernſthaft und ſah ſich auf der Straße ſtark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geſchriebene Antwort vom Berliner: er (Sch.) müßte nicht recht bei Verſtand ſein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) ſich mit ihm ſchießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läſe, hätte ihn (den Berliner) der Poſtillon ſchon längſt zum Thor hinaus geblaſen auf der Eilpoſt direct nach Neapel u. ſ. w. — Wie er noch ſo liebenswürdig mit dem Brief in der Hand vor mir ſteht, zürnend wie ein Muſengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte — und dabei lächelte er ſo ſchalkiſch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Floreſtan gefiel aber die Geſchichte gar gut und ſie erzählten ſich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zum Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwiſchen beiden feſt und auf ewig.

---

[1] Es war Otto Nicolai.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört, als brillante Variationen, die er in Wien componirt, wo er überhaupt, wie er ſpäter ſelbſt äußerte, nur als Virtuos Fortſchritte, freilich ungeheure, gemacht hatte. Daß wir einen Meiſter im Clavierſpiel hörten, merkten wir nach den erſten Accorden; Floreſtan blieb aber kalt, ließ ſogar auf dem Heimweg gegen mich ſeine alte Wuth gegen die Virtuoſen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Noth ſeine Compoſitionen aufzuſchreiben, halt' er keinen Schuß Pulver werth, und ob ſie nicht daran ſchuld wären, daß die göttlichſten Componiſten verhungern müßten u. ſ. w. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehre Davidsbündler bei uns verſammelt, auch der Meiſter mit; man dachte gar nicht an Muſik, der Flügel hatte ſich wie von ſelbſt aufgemacht, Ludwig ſaß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unverſehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Compoſition fortgezogen — ich ſehe noch Alles vor mir, das verlöſchende Licht, die ſtillen Wände, als ob ſie lauſchten, die ringsum gruppirten Freunde, die kaum athmen mochten, das bleiche Geſicht Floreſtans, den ſinnenden Meiſter und inmitten dieſer Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis feſtgebannt hielt. Und als er geendet hatte, ſagte Floreſtan: „ihr ſeid ein Meiſter eurer Kunſt und die Sonate heiß' ich euer beſtes Werk, zumal wenn ihr ſie ſpielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden ſtolz ſein, ſolchen Künſtler zu ihrem Orden zu zählen.“

Ludwig ward unſer. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen ſoll von den glücklichen Tagen, die dieſer Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Roſenkränze wollen wir ſie in's geheimſte Fach verſchließen; denn der hohen Feſttage, an denen man ſie zur Schau tragen dürfte, gibt es wenige. —

Als ſich ſolchergeſtalt die Davidsbündler mitgetheilt, lagerten ſie ſich um einander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Floreſtans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden ſtill und ſtiller, da ſie die Sonate erkannten. Und wie Floreſtan aufgehört, ſagte der Meiſter: und nun kein Wort mehr! — wir ſind ihm heute näher geweſen, als je. Seitdem er von uns geſchieden, ſteht eine eigne Röthe am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen ſie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, ſchafft für's Licht!

So ſchieden ſie gegen Mitternacht. —

R. S.

„Die Weihe der Töne," Symphonie von Spohr.

Erſte Aufführung in Leipzig, im Februar 1835.

Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche dieſe Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte ſeiner Begeiſterung für die Tonkunſt, die Spohr wiederum mit Muſik überſetzt hat. Ließe ſich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Ueberſchriften zu den einzelnen Sätzen der Symphonie nicht unterrichtet, uns Rechenſchaft von den Bildern, welche ſie in ihm erweckt, geben könnte, ſo wäre das eine Probe, ob der Tondichter ſeine Aufgabe glücklich gelöſt habe. Leider wußte auch ich ſchon vorher von der Abſicht der Symphonie und ſah mich wider Willen gezwungen, den Geſtalten der Muſik, die ſich mir nur zu deutlich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeifer'ſchen Dichtung umzuwerfen.

Dies alles bei Seite geſetzt, berühre ich für heute etwas andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Muſik gerade zu dieſem Texte und ſomit freilich den innerſten

Kern der Idee angreiſe, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß damit ein übrigens muſikaliſches Meiſterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Paſtoral-Symphonie lief. In den paar Worten, „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei," die er ihr voranſetzte, liegt eine ganze Aeſthetik für Componiſten und es iſt ſehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Portraits an einem Bach ſitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätſchern belauſchen laſſen. Bei unſerer Symphonie, däucht mir, war die äſthetiſche Gefahr noch größer.

Hat ſich jemals einer von den andern abgeſondert, iſt ſich irgend jemand treu geblieben vom erſten Ton an, ſo iſt es Spohr mit ſeiner ſchönen ewigen Klage. Wie er nun aber Alles wie durch Thränen ſieht, ſo laufen auch ſeine Geſtalten zu formenloſen Aethergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen gibt; es iſt ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geiſt eines Künſtlers zuſammengefügt und gehalten — nun wir wiſſen es Alle. — Da wirft er ſpäterhin ſeine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem überwiegend lyriſchen Dichter, ſich zu größerer Kraft des Geſtaltens zu erheben, nichts beſſeres anzurathen iſt, als dramatiſche Meiſter zu ſtudiren und Selbſtverſuche zu machen, ſo ließ ſich vermuthen, daß ihn die Oper, in welcher er Begebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus ſeiner ſchwärmeriſchen Eintönigkeit herausreißen würde. Jeſſonda iſt ihm aus dem Herzen gewachſen. Trotzdem blieb er in ſeinen Inſtrumentalſachen ziemlich der nämliche: die dritte Symphonie unterſcheidet ſich nur äußerlich von der erſten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethoven'ſche Symphonie, deren erſter Satz vielleicht denſelben poetiſchen Grundgedanken enthält, als der erſte der Spohr'ſchen, aufmerkſam gemacht, flüchtete er ſich zur Poeſie. Aber wie ſonderbar wählte er, aber auch wie ſeiner Natur, ſeinem Weſen getreu! Er griff nicht nach Shakspeare, Goethe oder Schiller, ſondern nach einem faſt Formenloſeren, als die Muſik ſelbſt iſt (wenn dies nicht zu kühn geſagt iſt), nach einem Lob auf die Tonkunſt, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen ſchildert, beſchrieb alſo in Tönen die Töne, die der Dichter beſchrieb, lobte die Muſik mit Muſik. Als Beethoven ſeinen Gedanken zur Paſtoral-Symphonie faßte und ausführte, ſo war es nicht der einzelne kleine Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeiſterte, ſondern das dunkle zuſammenlaufende Gemiſch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo ſagt), die ganz unendlichſtimmige Schöpfung regte ſich um ihn. Der Dichter der „Weihe der Töne" fing dieſe nun in einem ſchon ziemlich matten Spiegel auf und Spohr warf das Abgeſpiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Symphonie als muſikaliſches Kunſtwerk an ſich unter den neueſten Erzeugniſſen behauptet, darüber ſteht nicht mir, der ich mit Verehrung zu ihrem Schöpfer aufblicke, ein Urtheil zu, ſondern dem berühmten Veteranen, der ſeine Anſicht in dieſen Blättern niederzulegen verſprochen.[1]

---

1) Es war Hr. Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien.

Die dritte Symphonie von C. G. Müller.

(Geſpielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Concert.)

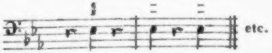
Wär' ich ein Verleger, ſo müßte ſchon heute die geſchriebene Partitur vor mir aufgeſchlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne dieſe kann man wohl etwas darüber ſagen, aber nichts urtheilen, denn ein ſo deutſches Werk läßt ſich nicht gleich von allen Seiten beſehen und was z. B. am Straßburger Münſter von weitem als Zierrath, Ausfüllung erſcheint, ſtellt ſich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen ſtehend heraus. Doch hat es auch ſein Gutes, überläßt man der Phantaſie den erſten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondſchein die Maſſen zaubriſcher wirken, als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.

Es iſt eine bekannte Erfahrung, daß die meiſten jungen Componiſten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß ſie z. B. zu viel Material anlegen, was ſich dann unter weniger geſchickten Händen unbequem aufhäuft und in der ſpäteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zuſammenballt. Man will etwas Aehnliches in den beiden frühern Symphonieen Müller's bemerkt haben; in dieſer dritten trennt ſich jedoch Alles bei weitem leichter und glücklicher und es ſteht zu erwarten, daß, wie ſich ſchon jetzt ſeine Symphonie in der Zeichnung, die nächſte ſich auch im Kolorit der Meiſterſchaft nähern wird. Das Fürnehmſte bleibt natürlich immer der Geiſt mit ſeinem königlichen Gefolge; hier erhebt er ſich (namentlich im letzten Satz) oft ſtolz, ja ſo kühn, daß es uns an einem, der früher ſich faſt zu ſchüchtern am liebſten da aufhielt, wo er feſten Boden ſah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das Einzelne, was an Beethoven'ſche Art erinnert, reizt manchmal ſogar zu Betrachtungen, die im gewiſſen Sinne zum Vortheil des jüngern Componiſten ausfallen, da das gelungene Selbſteigene von dem, wo er es dem fremden Vorbilde nachthun wollte, ſich ganz glücklich unterſcheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerſt zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Symphonie, der wie vom Wohlgefühl über den eigenen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbrauſt. Bei einer Durchſicht der Partitur würde ſich anderes Intereſſante und einzelnes Schöne beſſer nachweiſen laſſen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.

So erinnere ich mich nicht mehr genau des erſten Themas im erſten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernſt oder Scherz nehmen ſollte; es iſt wol beides; aber das zweite Thema ſpricht ſich bei einem ſehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und beſtimmter aus.

In dem langſameren Mittelſatz fiel beſonders das Stringendo auf, wo ſich raſch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, iſt ein dramatiſcher Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Symphonieen aus der alten Schule, wo die vier Theile, innerlich wie äußerlich abgeſchloſſen, einzeln neben einander ſtehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatſchen und ſie thaten diesmal auch Recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem erſten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Verſtändniß hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Symphonieen-Publicums werden; das gewichtige Drücken auf dem ſchlechten Tacttheil erinnert an die Schläge in der heroiſchen Symphonie



iſt aber in der Wirkung gänzlich verſchieden, daß einem die äußere Aehnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, ſo bricht dieſer Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß ſich ſehr hüten, — ſchrieb ich bei einer früheren Gelegenheit — dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausſtrömen ſoll, noch irgend neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat ſolche ſpitze Enden oft originell genannt; es iſt aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen (wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht ſo weit wie Chopin, der neulich ſogar mit einem Quartſextaccord aufgehört hat. Ich ſage das im Allgemeinen und nicht in Bezug auf unſere Symphonie.

Der letzte Satz iſt der leidenſchaftlichſte, faſt durchaus wie von ziſchenden Violinenfiguren eingeſtrickt, manches vielleicht nicht mehr ſchön, aber ſehr intereſſant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich ſchon.

Nach der beſten Ueberzeugung iſt denn das Werk als ein neues, deutſches Talent hochehrendes vor den meiſten dieſer Art zu nennen. Dem Componiſten ſelbſt, der trotz aller Einflüſterung der Maſſe, ihr zu huldigen, ſich ſo rein in ſeinem Streben erhält, möchten dieſe ohne allen Anſpruch auf Untrüglichkeit der Anſicht geſchriebenen Bemerkungen in etwas beweiſen, mit welcher Erwartung und Freude Viele ſeinen künftigen Leiſtungen entgegenſehen.

Ich ſagte im Anfang ganz mit Abſicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verſtänd' ich etwas von der Sache, den beſcheidenen Componiſten um einzelne kleine Aenderungen bitten. Etwas vollbracht zu haben, iſt wohl ein ſelig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünſchte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu ſein ſcheint, weil es ſo hergebracht iſt, manches anders. Was ſoll überhaupt das ceremonielle, pathetiſche Ding?

Wie thut es wohl, wenn uns Mozart (in der G moll-Symphonie) und Beethoven (in den meiſten ſeiner ſpäteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, ſprudelnden Leben koſten laſſen. Ja! ich halte — ſelbſt an einigen Haydn'ſchen Symphonieen — jenes plötzliche Ueberſtürzen vom Adagio in's Allegro für einen größeren äſthetiſchen Verſtoß, als hundert chromatiſch-gehende Quinten. — Dann würde ich einzelne vierſtimmige Sätze für Blasinſtrumente irgend ſchattiren; denn es klingt ſolches immer, als wollten ſie ſagen: „horcht, wir blaſen jetzt vierſtimmig," eine gewiſſe Verlegenheit des Publicums nicht zu bedenken, welches ſehr auf die pauſirenden Violiniſten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortiſſimo in die f f f einige Inſtrumente weglaſſen, um ſie bei den f f f bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A dur-Symphonie, wo ſich, als man glaubt, das Lärmen der Geſellſchaft [1] könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören laſſen, welche das Toben auf die vielleicht höchſte (intenſive) muſikaliſche Höhe treiben.. — Dann aber (wär' ich Verleger,) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geſchrieben am Morgen nach der Aufführung.

Floreſtan.

---

1) Ich fürchte geſteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich ſagen wollte, was ich dem Schlußſatz der A dur-Symphonie für einen Text unterlege.

Symphonie von H. Berlioz.[1]

Der vielfache Stoff, den dieſe Symphonie zum Nachdenken bietet, könnte ſich in der Folge leicht zu ſehr verwickeln, daher ich es vorziehe, ſie in einzelnen Theilen, ſo oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Geſichtspuncten, unter denen man ein Muſikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Theile, der Periode, der Phraſe), je nach der muſikaliſchen Compoſition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Styl), nach der beſondern Idee, die der Künſtler darſtellen wollte, und nach dem Geiſte, der über Form, Stoff und Idee waltet.

Die Form iſt das Gefäß des Geiſtes. Größere Räume fordern, ſie zu füllen, größern Geiſt. Mit dem Namen „Symphonie“ bezeichnet man bis jetzt in der Inſtrumentalmuſik die größten Verhältniſſe.

Wir ſind gewohnt, nach dem Namen, die eine Sache trägt, auf dieſe ſelbſt zu ſchließen; wir machen andre Anſprüche auf eine „Phantaſie,“ andre auf eine „Sonate.“

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß ſie die hergebrachte Form beherrſchen: bei denen erſten Ranges billigen wir, daß ſie ſie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

---

[1] Episode de la vie d'un artiste. Oe. 4.

Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Inſtrumentalwerke, ſchien Maaß und Ziel erſchöpft.

Es ſind hier anzuführen: Ferdinand Ries, deſſen entſchiedene Eigenthümlichkeit nur eine Beethovenſche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantaſiereiche Maler, deſſen Pinſel gleich tief vom Mondesſtrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethovenſchen neun Muſen vielleicht eine zehnte geboren hätte.[1] Spohr, deſſen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er ſprechen ſollte, nicht ſtark genug wiederhallte. Kalliwoda, der heitere, harmoniſche Menſch, deſſen ſpäteren Symphonieen bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantaſie ſeiner erſten fehlte. Von Jüngeren kennen und ſchätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moſcheles, C. G. Müller, A. Heſſe, F. Lachner und Mendelsſohn, den wir gefliſſentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Weſentliches zu verändern gewagt, einzelne Verſuche abgerechnet, wie in der neueſten Symphonie von Spohr. Mendelsſohn, ein productiv wie reflectiv bedeutender

---

1) Die Symphonie in C war damals noch nicht erſchienen.

Künſtler, mochte einſehen, daß auf dieſem Wege nichts zu gewinnen ſei und ſchlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in ſeiner großen Leonorenouverture vorgearbeitet hatte. Mit ſeinen Concertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zuſammendrängte, errang er ſich Kron' und Scepter über die Inſtrumentalcomponiſten des Tages. Es ſtand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geſchichte an.

Das Ausland hatte zu alledem ſtill geſchwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Symphoniewerk, ſoll aber ſelbſt, vielleicht zu früh und beſcheiden, ſein Unvermögen eingeſtanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien ſchrieb Opern.

Einſtweilen ſinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküſte Frankreichs ein junger Student der Medicin über Neues. Vier Sätze ſind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauſpiele, fünf. Erſt hielt ich (nicht des letzten Umſtandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovenſche neunte Symphonie vier Sätze zählt, ſondern aus andern) die Symphonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; ſie wurde aber ſchon 1820 im Pariſer Conſervatoir geſpielt, die Beethovenſche aber erſt nach dieſer Zeit veröffentlicht, ſo daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Muth und an die Symphonie ſelbſt!

Sehen wir die 5 Abtheilungen im Zuſammenhang an, ſo finden wir ſie der alten Reihenfolge gemäß bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Scenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden ſcheinen. Die erſte Abtheilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzos, die dritte die des Mitteladagios, die beiden letzten geben den Allegroſchlußſatz. Auch in den Tonarten hängen ſie wohl zuſammen; das Einleitungslargo ſpielt in C moll, das Allegro in C dur, das Scherzo in A dur, das Adagio in F dur, die beiden letzten Abtheilungen in G moll und C dur. Bis hierher geht Alles eben. Gelängʼ es mir auch, dem Leſer, welchen ich Treppʼ auf, Treppʼ ab durch dieſes abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von ſeinen einzelnen Gemächern zu geben.

Die langſame Einleitung zum erſten Allegro unterſcheidet ſich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Symphonieen, wenn nicht ſogar durch eine gewiſſe Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größeren Perioden auffällt. Es ſind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht ſich bis Tact 2, S. 2. Zwiſchenſatz bis Tact 5, S. 3. Erſte Variation bis Tact 6, S. 5. Zwiſchenſatz bis Tact 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bäſſe (wenigſtens findʼ ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend) bis Tact 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Accorde. Wir treten aus der Vorhalle in's Innere. Allegro. Wer beim Einzelnen lange ſtehen bleiben will, wird nicht nachkommen und ſich verirren. Vom Anfangsthema überſehet raſch die ganze Seite bis zum erſten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erſte (Berlioz nennt ihn la double idee fixe aus ſpäteren Gründen,) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite (aus dem Adagio entlehnte) bis zum erſten sf, bis auf S. 9. ſich der letzte anſchließt bis zum animato. Das Folgende faſſe man zuſammen bis zum rinforzando der Bäſſe auf S. 10. und überſehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen ſonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leiſen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erſte Theil ſchließt und wird wiederholt. Von da an ſcheinen ſich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Muſik dehnen ſie ſich jetzt kürzer, jetzt länger, ſo vom Anfange des zweiten Theiles bis zum con fuoco (S. 12.), von da an bis zum sec. (S. 13.) Stillſtand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum erſten pp. (S. 14.) Jetzt werden die Spuren ſchwieriger und geheimnißvoller. Zwei Gedanken von 4 Tacten, dann von 9 Tacten. Gänge von je zwei Tacten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zuſammenſchiebungen, erſcheint nachher vollſtändig im Glanz bis zum pp. (S. 16.) Dritter Gedanke des erſten Themas in immer tiefer ſinkenden Lagen. Finſterniß. Nach und nach beleben ſich die Schattenriſſe zu Geſtalten bis zum disperato (S. 17). Die erſte Form des Hauptthemas in den ſchiefſten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erſte Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantaſtiſche Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd-Verſchwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines ſchönen Mörders ſecirt haben,[1] als ich ſeinen erſten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Leſern mit der Section etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erſtens denen, welchen die Symphonie gänzlich unbekannt iſt, zeigen, wie wenig ihnen in der Muſik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klar gemacht werden kann, denen, die ſie oberflächlich durchgeſehen und weil ſie nicht gleich wußten, wo aus und ein, ſie vielleicht bei Seite legten, ein paar Höhenpuncte andeuten, endlich denen, die ſie kennen, ohne ſie anerkennen zu wollen, nachweiſen, wie trotz der ſcheinbaren Formloſigkeit dieſem Körper, in größeren Verhältniſſen gemeſſen, eine richtig ſymmetriſche Ordnung inwohnt, des inneren Zuſammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieſer neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Theil der Grund zum unglücklichen Mißverſtändniß. Die Meiſten haften beim erſten oder zweiten Anhören zu ſehr an den Einzelnheiten und es verhält ſich damit, wie mit dem Leſen einer ſchwierigen Handſchrift, über deren Entzifferung einer, der ſich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der ſie erſt im Ganzen überfliegt, um Sinn und Abſicht kennen zu lernen. Zudem, wie ſchon angedeutet, macht nichts ſo leicht Verdruß und Widerſpruch, als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. Jemand etwas im Fünf-Viertel-Tact Geſchriebenes einen Marſch, oder zwölf aneinander gereihte kleine Sätze eine Symphonie nennen, ſo nimmt er gewiß vorweg gegen ſich ein, — indeß unterſuche man immer, was an der Sache iſt. Je ſonderbarer und kunſtreicher alſo ein Werk augenſcheinlich ausſieht, je vorſichtiger ſollte man urtheilen. Und gibt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beiſpiel, deſſen, namentlich letzte Werke, ſicherlich eben ſo ihrer eigenthümlichen Conſtructionen und Formen, in denen er ſo unerſchöpflich erfand, wie des Geiſtes halber, den freilich Niemand läugnen konnte, im Anfang unverſtändlich gefunden wurden? Faſſen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft ſcharf hervorſpringende Ecken ſtören zu laſſen, das ganze erſte Allegro in weiteren Bogen zuſammen, ſo ſtellt ſich uns deutlich dieſe Form hervor:

---

[1] Er ſtudirte in ſeiner Jugend Medicin.

Erſtes Thema.
Mittelſätze mit (C-Dur.) Mittelſätze mit
einem zweiten dem zweiten
Erſtes Thema. Thema. Thema. Erſtes Thema.
Largo. (C-Dur.) . . . . (C-Dur.) Schluß.
(C-Moll.) . . . (G-Dur, E-Moll.) . . . (G-Moll, G-Dur.) . . . (C-Dur)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenſtellen:

Erſtes Thema. (C-Dur.) . . . . Zweites. (G-Dur.) . . . Mittelſatz. (A-Moll.) (Verarbeitung der beiden Themas.) . . . . Erſtes Thema. (C-Dur.) . . . Zweites. (C-Dur.)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der erſten an Mannichfaltigkeit und Uebereinſtimmung voraus haben ſollte, wünſchen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantaſie zu beſitzen und dann zu machen, wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Structur der einzelnen Phraſe zu ſagen. Die neueſte Zeit hat wohl kein Werk aufzuweiſen, in dem gleiche Tact- und Rhythmus-Verhältniſſe mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in dieſem. Faſt nie entſpricht der Nachſatz dem Vorderſatze, die Antwort der Frage. Es iſt dies Berlioz ſo eigenthümlich, ſeinem ſüdlichen Charakter ſo gemäß und uns Nordiſchen ſo fremd, daß das unbehagliche Gefühl des erſten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entſchuldigen und zu erklären iſt. Aber mit welch kecker Hand dies alles geſchieht, dergeſtalt, daß ſich gar nichts dazuſetzen oder wegwiſchen läßt, ohne dem Gedanken ſeine ſcharfe Eindringlichkeit, ſeine Kraft zu nehmen, davon kann man ſich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es ſcheint, die Muſik wolle ſich wieder zu ihren Uranfängen, wo ſie noch nicht das Geſetz der Tactesſchwere drückte, hinneigen und ſich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetiſchen Interpunction (wie in den griechiſchen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Proſa Jean Pauls) ſelbſtſtändig erheben. Wir enthalten uns, dieſen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schluſſe dieſes Abſchnittes an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeiſt Ernſt Wagners vorahnend ausgeſprochen. „Wem es vorbehalten iſt, in der Muſik die Tyrannei des Tactes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird dieſe Kunſt wenigſtens ſcheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtſein gibt, der wird ſie zur Darſtellung einer ſchönen Idee ermächtigen; und von dieſem Augenblick an wird ſie die erſte aller ſchönen Künſte ſein.“ —

Es würde, wie ſchon geſagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erſte, ſo die anderen Abtheilungen der Symphonie zergliederten. Die zweite ſpielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den ſie darſtellen ſoll: die dritte, wohl überhaupt die ſchönſte, ſchwingt ſich ätheriſch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Centrum und ſtreben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geiſtigen Zuſammenhang anerkennen und man könnte hier an jenen, obwohl ſchiefen, Ausſpruch über Jean Paul denken, den Jemand einen ſchlechten Logiker und einen großen Philoſophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu thun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die muſikaliſche Compoſition.

Vorne herein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Clavier-Auszuge urtheilen kann, in welchem jedoch an den entſcheidendſten Stellen die Inſtrumente angezeigt ſind. Und wäre das auch nicht, ſo ſcheint mir alles ſo im Orcheſtercharakter erfunden und gedacht, jedes Inſtrument ſo an Ort und Stelle, ich möchte ſagen, in ſeiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Muſiker, verſteht ſich bis auf die neuen Combinationen und Orcheſtereffecte, in denen Berlioz ſo ſchöpferiſch ſein ſoll, ſich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Iſt mir jemals ein Urtheil ungerecht vorgekommen, ſo iſt es das ſummariſche des Herrn Fétis in den Worten: je vis, qu'il manquait d'idées melodiques et harmoniques. Möchte er, wie er auch gethan, Berlioz alles abſprechen, als da iſt: Phantaſie, Erfindung, Originalität, — aber Melodieen- und Harmonieen-Reichthum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geiſtreich geſchriebene Recenſion zu polemiſiren, da ich in ihr nicht etwa Perſönlichkeit oder Ungerechtigkeit, ſondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für dieſe Art von Muſik erblicke. Brauchte mir doch der Leſer nichts zu glauben, was er nicht ſelbſt fände! So oft auch einzelne herausgeriſſene Noten-Beiſpiele ſchaden, ſo will ich doch verſuchen, das Einzelne dadurch anſchaulicher zu machen.

Was den harmoniſchen Werth unſerer Symphonie betrifft, ſo merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Componiſten an, der ſich nicht viel ſchiert um rechts und links, und ſchnurſtracks auf die Hauptſache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, ſo geht er ohne Complimente hinüber (ſ. Notenbeiſpiel 1) ſ. S. 16. Schüttle man mit Recht über ſolch Beginnen den Kopf! — aber verſtändige muſikaliſche Leute, die die Symphonie in Paris gehört, verſicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja Jemand hat über die Berliozſche Muſik das merkwürdige Wort fallen laſſen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique. Iſt nun das auch etwas in die Luft parlirt, ſo läßt es ſich ſchon einmal anhören. Zudem finden ſich ſolche krauſe Stellen nur ausnahmsweiſe[1]: ich möchte ſogar behaupten, ſeine Harmonie zeichne ſich trotz der mannichfaltigen Combinationen, die er mit wenigem Material herſtellt, durch eine gewiſſe Simplicität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man ſie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er ſich vielleicht zu ſehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erſte Abtheilung: erſter Satz[2] lauter C moll: hierauf bringt er dieſelben Intervalle des erſten Gedankens ganz getreu im Es dur[3]: dann ruht er lange auf As[4] und kömmt leicht nach C dur. Wie das Allegro aus den einfachſten C dur, G dur und C moll gebaut, kann man in dem Umriſſe nachſehen, den ich oben zeigte. Und ſo iſt's durchweg. Durch die ganze zweite Abtheilung klingt das helle A dur ſcharf durch, in der dritten das idylliſche F dur mit dem verſchwiſterten C- und B dur, in der vierten Gmoll mit B- und Esdur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrſchenden C-Princips bunt durcheinander, wie es infernaliſchen Hochzeiten zukommt. Doch ſtößt man auch oft auf platte und gemeine[1] Harmonieen, — auf fehlerhafte, wenigſtens nach alten Regeln verbotene[2], von denen indeß einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage[3], auf ſchlecht klingende, gequälte, verzerrte[4]. Die Zeit, die ſolche Stellen als ſchön ſanctioniren wollte, möge nie über uns kom-

---

[1] Vergl. jedoch S. 61. T. 1. zu 2. — [2] S. 1—3. T. 5. — [3] S. 3. T. 6. — [4] S. 6. T. 1.

---

1) S. 2. T. 6. 7., S. 6. T. 1—3., S. 8. T. 1—8., S. 21., letztes Syſtem 1—4., in der zweiten Abtheilung S. 35. Syſt. 5. T. 1—18.

2) Gleich im Tact 1. S. 1. das H (wahrſcheinlich ein Druckfehler), S. 3. T. 2—4., S. 9. T. 8. zu 9. T. 15—19., S. 10. T. 11—14., S. 20. T. 8—18., S. 37. T. 11—14. 28. zu 29., S. 48. Syſt. 5. T. 2—3., S. 57. Syſt. 5. T. 3., S. 62. T. 9—14., S. 78. Syſt. 5. T. 1—3. und alles folgende, S. 82. Syſt. 4. T. 1—2. und alles folgende, S. 83. T. 13—17., S. 86. T. 11—13., S. 87. T. 5—6. — Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Clavierauszuge richte: in der Partitur mag vieles anders ausſehen.

3) S. 20. T. 3.; vielleicht ſind die Harmonieen:

6⌒7 6⌒6♯ 6♭⌒6♮ 6⌒6♯
3♯ — 3 — 3♭ — 3 —
Dis, A, F, Fis u. ſ. w.

S. 62. Syſt. 5. T. 1—2., S. 65. Syſt. 4. T. 3., wahrſcheinlich ein Spaß von Liſzt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79. T. 8—10., S. 81. T. 6. u. ff., S. 88. T. 1—3. u. a. m.

4) S. 2. Syſt. 4., S. 5. T. 1., S. 9. T. 15—19., S. 17. von T. 7. an eine ganze Weile fort, S. 30. Syſt. 4., T. 6. zu 7., S. 28. T. 12—19. S. 88. T. 1—3. u. a. m.

men. Bei Berlioz hat es jedoch eine beſondere Bewandtniß; man probire nur, irgend etwas zu ändern oder zu verbeſſern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderſpiel iſt, und ſehe zu, wie matt ſich alles dagegen ausnimmt! Den erſten Ausbrüchen eines ſtarken Jugendgemüthes wohnt nämlich eine ganz eigenthümliche unverwüſtliche Kraft innen; ſpreche ſie ſich noch ſo roh aus, ſie wirkt um ſo mächtiger, je weniger man ſie durch Kritik in das Kunſtfach hinüber zu ziehen verſucht. Man wird ſich vergebens bemühen, ſie durch Kunſt verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, ſobald ſie nicht ſelbſt mit ihren Mitteln beſonnener umzugehen und auf eignem Wege Ziel und Richtſchnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade ſchwächer oder ſtärker: ſeht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämer-Elle meſſen ſoll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufſuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So iſt der harmoniſche Bau des ganzen erſten Geſanges[1] durchaus, ſo deſſen Wiederholung in Es[2]. Von großer Wirkung mag das 14 Tacte lang gehaltene As der Bäſſe ſein[3], eben ſo der Orgelpunct, der in den Mittelſtimmen liegt[4]. Die chromatiſchen, ſchwer auf- und abſteigenden Sextaccorde [1] ſagen an und für ſich nichts, müſſen aber an jener Stelle ungemein imponiren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwiſchen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Octaven und Querſtände hindurchklingen [2], kann man nicht nach dem Clavierauszuge beurtheilen; ſind die Octaven gut verdeckt, ſo muß es durch Mark und Bein erſchüttern. — Der harmoniſche Grund zur zweiten Abtheilung iſt bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann ſich an reinem harmoniſchen Gehalte mit jedem andern ſymphoniſchen Meiſterwerke meſſen: hier lebt jeder Ton. In der vierten iſt alles intereſſant und im bündigſten, kernigſten Styl. Die fünfte wühlt und wüſtet zu kraus; ſie iſt bis auf einzelne neue Stellen [3] unſchön, grell und widerlich.

---

[1] S. 1. von T. 3. an. — [2] S. 3. T. 6. — [3] S. 6. T. 4. — [4] S. 11. T. 10.

So ſehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachläſſigt und es dem Ganzen opfert, ſo verſteht er ſich auch auf das kunſtreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber ſeine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus, und verleidet einem, wie Andere ſo oft, die Luſt an einem guten Gedanken durch langweilige thematiſche Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er ſtrenger ausarbeiten könnte, wenn er

---

1) S. 12. T. 13. — 2) S. 17. T. 7. — 3) S. 76. vom Syſt. 4. an, S. 80., wo der Ton Es in den Mittelſtimmen gegen 29 Tacte lang ſtill hält, S. 81. T. 20., der Orgelpunct auf der Dominante, S. 82. T. 11, wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf Syſt. 1. v. T. 1. zu 2., wegzubringen ſuchte.

wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geiſtreichen kurzen Weiſe Beethovens. Seine ſchönſten Gedanken ſagt er meiſtens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen[1] (2).

Das Hauptmotiv zur Symphonie (3), an ſich weder bedeutend, noch zur contrapunctiſchen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die ſpäteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Theils wird es intereſſanter und ſo immer fort[2] (2), bis es ſich durch ſchreiende Accorde zum Cdur durchwindet[3]. In der zweiten Abtheilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonieen als Trio ein[4]. Ziemlich am Schluſſe bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend[5]. In der dritten Abtheilung tritt es vom Orcheſter unterbrochen recitativiſch auf[6]; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichſten Leidenſchaft bis zum ſchrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzuſtürzen ſcheint. Später[7] erſcheint es ſanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal ſprechen, wird aber durch den coup fatal abgeſchnitten[8]. In der Viſion ſpielt es auf einer

---

1) S. 3. T. 2., S. 14. Syſt. 4. T. 6—18., S. 16. Syſt. 6. T. 1—8., S. 19. Syſt. 5. T. 1—15., S. 40. Syſt. 4. T. 1—16. — 2) S. 16. Syſt. 6. T. 3. — 3) S. 19. T. 7. — 4) S. 29. T. 1. — 5) S. 35. Syſt. 5. — 6) S. 43., letzter Tact. — 7) S. 49. T. 3. 13. — 8) S. 63. Tact 4.

gemeinen C- und Es-Clarinette [1], welk, entadelt und ſchmutzig. Berlioz machte das mit Abſicht.

Das zweite Thema der erſten Abtheilung quillt wie unmittelbar aus dem erſten heraus [2]; ſie ſind ſo ſeltſam ineinander verwachſen, daß man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis ſich endlich der neue Gedanke loslöſ't (4), der kurz drauf faſt unmerklich wieder im Baſſe vorkömmt [3]. Später greift er ihn noch einmal auf und ſkizzirt ihn äußerſt geiſtvoll (5); an dieſem letzten Beiſpiele wird die Art ſeiner Durchführung am deutlichſten. Eben ſo zart zeichnet er ſpäter einen Gedanken fertig, der ganz vergeſſen zu ſein ſchien [4].

Die Motive der zweiten Abtheilung ſind weniger künſtlich verflochten; doch nimmt ſich das Thema in den Bäſſen vorzüglich aus [5]; fein iſt, wie er einen Tact aus demſelben Thema ausführt [6].

In reizenden Geſtalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken [7] der dritten Abtheilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz iſt voll ſinniger Beziehungen; ſo ſpringt er einmal von C in die große Unterſeptime; ſpäter benutzt er dieſen unbedeutenden Zug ſehr gut (6).

In der vierten Abtheilung contrapunctirt er das Hauptthema (7) ſehr ſchön; auch wie er es ſorgfältig

---

1) S. 67. T. 1. S. 68. T. 1. — 2) S. 10. Syſt. 5. T. 3. — 3) S. 11. T. 5. S. 12. T. 7. — 4) S. 9. T. 19. S. 16. T. 3. — 5) S. 31. T. 10. S. 37. T. 1. — 6) S. 28. T. 10. — 7) S. 39. T. 4. S. 42. T. 1. S. 47. T. 1.

in Es dur (8) und G moll (9) transponirt[1], verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abtheilung bringt er das Dies irae erſt in ganzen, dann in halben, dann in Achtel-Noten[2]; die Glocken ſchlagen dazu in gewiſſen Zeiträumen Tonica und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt ſie beſcheiden nur ein Fugato) iſt, wenn auch keine Bachſche, ſonſt von ſchulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und das Ronde du Sabbat werden gut in einander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus und die neue Begleitung iſt ſo commod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der dritt-letzten Seite an geht es kopfüber, wie ſchon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal pp an[3]. Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur ſchlecht nennen.

Wenn Herr Fetis behauptet, daß ſelbſt die wärmſten Freunde Berlioz's ihn im Betreff der *Melodie* nicht in Schutz zu nehmen wagten, ſo gehöre ich zu Berlioz's Feinden: nur denke man dabei nicht an italiäniſche, die man ſchon weiß, ehe ſie anfängt.

Es iſt wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Symphonie hat etwas plattes und Berlioz lobt ſie faſt zu ſehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-ſchüchternen Charakter“ beilegt (un certain caractère passioné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinſtellen wollte, ſondern eben eine feſthängende quälende Idee in der Art, wie man ſie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrſinnige kann aber gar nicht beſſer getroffen werden. Eben ſo heißt es in jener Recenſion, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abtheilung gemein und trivial ſei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der Adur-Symphonie,) in einen Tanzſaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Aehnlich verhält es ſich mit der Anfangmelodie (12) der dritten Abtheilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geſchmacklos nennt. Man ſchwärme nur in den Alpen und ſonſtigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach; genau ſo klingt es. So eigenthümlich und natürlich ſind aber alle Melodieen der Symphonie; in einzelnen Epiſoden ſtreifen ſie hingegen das Charakteriſtiſche ganz ab und erheben ſich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am erſten Geſange auszuſetzen, mit dem die Symphonie beginnt? Ueberſchreitet er vielleicht die Grenzen einer Octave um mehr als eine Stufe? Iſt es denn nicht genug der Wehmuth? Was an der ſchmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beiſpiele? Springt ſie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, ſo wär' es der der vernachläſſigten Mittelſtimmen; dem ſtellt ſich aber ein beſonderer Umſtand entgegen, wie ich es bei wenigen andern Componiſten bemerkt habe. Seine Melodieen zeichnen ſich nämlich durch eine ſolche Intenſität faſt jedes einzelnen Tones aus, daß ſie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmoniſche Begleitung vertragen, oft ſogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmoniſirt ſie deshalb meiſt mit liegendem Grundbaß, oder mit den Accorden der umliegenden Ober- und Unterquinten [1]. Freilich darf man ſeine Melodieen nicht mit dem Ohre allein hören; ſie werden unverſtanden an denen vorübergehen, die ſie nicht recht von innen heraus nachzuſingen wiſſen, d. h. nicht mit halber Stimme, ſondern mit voller Bruſt — und dann werden ſie einen Sinn annehmen, deſſen Bedeutung ſich immer tiefer zu gründen ſcheint, je öfter man ſie wiederholt.

---

[1] S. 87. T. 8. — [2] S. 71. Syſt. 4 T. 7. S. 72. T. 6., ebenda T. 16. — [3] S. 55. T. 15., S. 57. T. 12., S. 58. T. 5., S. 60. T. 1. 10., und dann in der Umkehrung S. 61. T. 3. —

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Symphonie als Orcheſterwerk und über den Clavierauszug von Liſzt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orcheſter, fordert er allerdings Ungeheures von dem Einzelnen, wie von der Maſſe, — mehr als Beethoven, mehr als alle andere. Es ſind aber nicht größere mechaniſche Fertigkeiten, die er von den Inſtrumentiſten verlangt: er will Mitintereſſe, Studium, Liebe. Das Individuum ſoll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen und dieſes ſich wiederum dem Willen der Oberſten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht ſein; als Orcheſtermuſik mag die Symphonie vielleicht die Stelle des Chopinſchen Concerts im Pianoforteſpiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. — Seinem Inſtrumentationsinſtincte läßt ſelbſt ſein Gegner, Herr Fetis, volle Gerechtigkeit widerfahren; ſchon oben wurde angeführt, daß ſich nach dem bloßen Clavierauszuge die obligaten Inſtrumente errathen ließen. Der lebhafteſten Phantaſie wird es indeß ſchwer werden, ſich einen Begriff von den verſchiedenen Combinationen, Contraſten und Effecten zu machen. Freilich verſchmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — ſo wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, engliſch Horn, ja zuletzt Glocken. Floreſtan meinte ſogar, er hoffe ſehr, daß er (Berlioz) alle Muſiker einmal im Tutti pfeifen laſſe, obwohl er eben ſo gut Pauſen hinſchreiben könnte, da man ſchwerlich vor Lachen den Mund zuſammenzuziehen im Stande wäre, — auch ſähe er (Floreſtan) in künftigen Partituren ſtark nach ſchlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Componiſt Grund zu ſolchen Anſprüchen hatte und ob der Reinertrag am Genuſſe mit jenen verhältnißmäßig ſteige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, ſteht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

---

[1] Das erſte z. B. S. 19. T. 7., S. 47. T. 1., das zweite in der Hauptmelodie des „Balls“, wo die Grundharmonieen eigentlich A, D, E, A ſind, dann im Marſch S. 47. T. 1.

Der Clavierauszug von Franz Liſzt verdiente eine weitläufige Beſprechung; wir ſparen ſie uns, wie einige Anſichten über die ſymphoniſtiſche Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liſzt hat ihn mit ſo viel Fleiß und Begeiſterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Reſumé ſeiner tiefen Studien, als praktiſche Clavierſchule im Partiturſpiel angeſehen werden muß. Dieſe Kunſt des Vortrags, ſo ganz verſchieden von dem Detailſpiel des Virtuoſen, die vielfältige Art des Anſchlages, den ſie erfordert, der wirkſame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zuſammenfaſſen der Maſſen, kurz die Kenntniß der Mittel und der vielen Geheimniſſe, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meiſters und Genies des Vortrags ſein, als welches Liſzt von Allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann ſich der Clavierauszug ungeſcheut neben der Orcheſteraufführung ſelbſt hören laſſen, wie Liſzt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer ſpäteren Symphonie von Berlioz (Melologue, Fortſetzung dieſer phantaſtiſchen) vor Kurzem öffentlich in Paris ſpielte.

Ueberſehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unſerem erſten Plane wollten wir über Form, muſikaliſche Compoſition, Idee und Geiſt in einzelnen Abſätzen ſprechen. Erſt ſahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom Hergebrachten abweiche, wie ſich die verſchiedenen Abtheilungen meiſtens in neuen Geſtalten bewegen, wie ſich Periode und Phraſe durch ungewöhnliche Verhältniſſe von Anderem unterſcheide. Bei der muſikaliſchen Compoſition machten wir auf ſeinen harmoniſchen Styl aufmerkſam, auf die geiſtreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigenthümlichkeit ſeiner Melodieen und nebenbei auf die Inſtrumentation und auf den Clavierauszug. Wir ſchließen mit einigen Worten über Idee und Geiſt.

Berlioz ſelbſt hat in einem Programme niedergeſchrieben, was er wünſcht, daß man ſich bei ſeiner Symphonie denken ſoll. Wir theilen es in Kürze mit.

Der Componiſt wollte einige Momente aus dem Leben eines Künſtlers durch Muſik ſchildern. Es ſcheint nöthig, daß der Plan zu einem Inſtrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man ſehe das folgende Programm wie den die Muſikſätze einleitenden Text in der Oper an. Erſte Abtheilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Componiſt nimmt an, daß ein junger Muſiker, von jener moraliſchen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftſteller mit dem Ausdrucke: le vague des passions bezeichnet, zum erſtenmal ein weibliches Weſen erblickt, die Alles in ſich vereint, um ihm das Ideal zu verſinnlichen, das ihm ſeine Phantaſie vormalt. Durch eine ſonderbare Grille des Zufalls erſcheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines muſikaliſchen Gedankens, in dem er einen gewiſſen leidenſchaftlichen, vornehm-ſchüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens ſelbſt findet: dieſe Melodie und dieſes Bild verfolgen ihn unausgeſetzt wie eine doppelte fixe

Idee. Die träumeriſche Melancholie, die nur von einzelnen leiſen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis ſie ſich zur höchſten Liebesraſerei ſteigert, der Schmerz, die Eiferſucht, die innige Gluth, die Thränen der erſten Liebe bilden den Inhalt des erſten Satzes. — Zweite Abtheilung. Ein Ball. Der Künſtler ſteht mitten im Getümmel eines Feſtes in ſeeliger Beſchauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt ſein Gemüth. — Dritte. Scene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier ſich antwortenden Hirten; dieſes Zwiegeſpräch, der Ort, das leiſe Rauſchen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, — alles vereint ſich, um ſeinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und ſeinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr allein ſtehen wird. . . Aber wenn ſie täuſchte! Dieſen Wechſel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte ſeinen Reigen, der andere antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner . . Einſamkeit — tiefe Stille. — Vierte. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künſtler hat die Gewißheit, daß ſeine Liebe nicht erwiedert wird und vergiftet ſich mit Opium. Das Narkotikum, zu ſchwach, um ihn zu tödten, verſenkt ihn in einen von fürchterlichen Viſionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er ſie gemordet habe und daß er zum Tode verurtheilt ſeiner eigenen

Hinrichtung zuſieht. Der Zug ſetzt ſich in Bewegung; ein Marſch, bald düſter und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Maſſe. Am Ende des Marſches erſcheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber vom Hiebe des Beiles unterbrochen nur halb. — Fünfte Abtheilung. Traum in einer Sabbathnacht. Er ſieht ſich inmitten gräulicher Fratzen, Hexen, Mißgeſtalten aller Art, die ſich zu ſeinem Leichenbegängniſſe zuſammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, ſchmutziges Tanzthema: ſie iſt es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teufliſche Orgien. Todtenglocken. Das Dies irae parodirt.

So weit das Programm. Ganz Deutſchland ſchenkt es ihm: ſolche Wegweiſer haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberſchriften genügt; die genaueren Umſtände, die allerdings der Perſon des Componiſten halber, der die Symphonie ſelbſt durchlebt, intereſſiren müſſen, würden ſich ſchon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartſinnige, aller Perſönlichkeit mehr abholde Deutſche, will in ſeinen Gedanken nicht ſo grob geleitet ſein; ſchon bei der Paſtoralſymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne ſein Zuthun zu errathen. Es beſitzt der Menſch eine eigene Scheu vor der Arbeitsſtätte des Genius: er will gar nichts von den Urſachen, Werkzeugen und Geheimniſſen des Schaffens wiſſen, wie ja auch die Natur eine gewiſſe Zartheit bekundet, indem ſie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verſchließe ſich alſo der Künſtler mit ſeinen Wehen; wir würden ſchreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entſtehung ſehen könnten.

Berlioz ſchrieb indeß zunächſt für ſeine Franzoſen, denen mit ätheriſcher Beſcheidenheit wenig zu imponiren iſt. Ich kann ſie mir denken, mit dem Zettel in der Hand nachleſend und ihrem Landsmann applaudirend, der Alles ſo gut getroffen; an der Muſik allein liegt ihnen nichts. Ob dieſe nun in einem, der die Abſicht des Componiſten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören geleſen, nicht entſcheiden. Iſt einmal das Auge auf einen Punct geleitet, ſo urtheilt das Ohr nicht mehr ſelbſtſtändig. Fragt man aber, ob die Muſik das, was Berlioz in ſeiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leiſten könne, ſo verſuche man ihr andere oder entgegengeſetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Ausſicht. Als dieſes aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantaſie zu ſchaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, ſondern viel mehr und faſt überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die ſchwierige Frage, wie weit die Inſtrumental-Muſik in Darſtellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, ſo ſehen hier Viele zu ängſtlich. Man irrt ſich gewiß, wenn man glaubt, die Componiſten legten ſich Feder und Papier in der elenden Abſicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu ſchildern, zu malen. Doch ſchlage man zufällige Einflüſſe und Eindrücke von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der muſikaliſchen Phantaſie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieſes, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewiſſe Umriſſe feſt, die ſich mit der vorrückenden Muſik zu deutlichen Geſtalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Muſik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in ſich tragen, von je poetiſcherem oder plaſtiſcherem Ausdrucke die Compoſition ſein, — und je phantaſtiſcher oder ſchärfer der Muſiker überhaupt auffaßt, um ſo mehr ſein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten ſeiner Phantaſieen der Gedanke an Unſterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeiſtern? Warum nicht einen Andern die Erinnerung an eine ſelig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar ſein gegen Shakespeare, daß er aus der Bruſt eines jungen Tondichters ein ſeiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und läugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unſeren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Muſik noch nichts von allem dieſen erzählt? Ja ſelbſt kleinere, ſpeciellere Bilder können der Muſik einen ſo reizend feſten Charakter verleihen, daß man überraſcht wird, wie ſie ſolche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Componiſt, daß ſich ihm während des Niederſchreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortſchwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stücke die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit beſitzen mag. In dieſer feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meiſter und ich kann nicht unterlaſſen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubertſchen Marſches der Freund, mit dem ich ſpielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Geſtalten vor ſich ſähe, zur Antwort gab: „wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abſpazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelſchuh, Spitzdegen u. ſ. w.“ Merkwürdiger Weiſe waren wir in unſern Viſionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leſer das geringe Beiſpiel wegſtreichen!

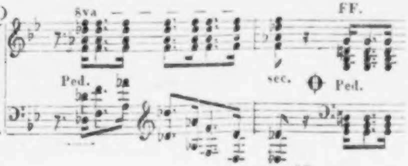
Ob nun in dem Programme zur Berliozſchen Symphonie viele poetiſche Momente liegen, laſſen wir dahingeſtellt. Die Hauptſache bleibt, ob die Muſik ohne Text und Erläuterung an ſich etwas iſt und vorzüglich, ob ihr Geiſt inwohnt. Vom erſten glaub' ich Einiges nachgewieſen zu haben; das zweite kann wohl Niemand läugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.

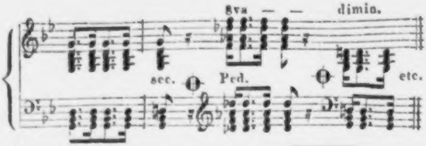
Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeiſtes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, ſo müßte man wiederholen, was ſeit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geſchrieben und geredet worden. Die Poeſie hat ſich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgeſicht nicht ſehen zu laſſen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius ſie einmal abbinden wird.

Noch mancherlei Uebles und Gutes gäb' es hier zu berathen; indeß brechen wir für dies Mal ab!

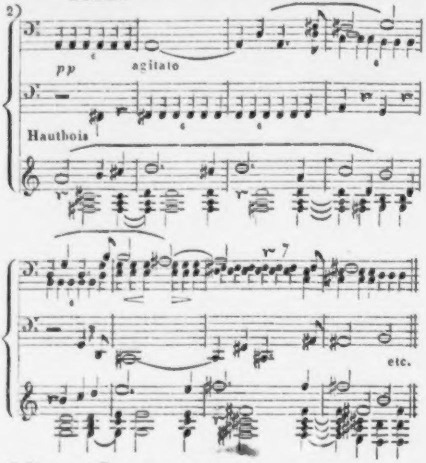
Sollten dieſe Zeilen etwas beitragen, einmal und vor Allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Excentriſche ſeiner Richtung immer mehr mäßige, — ſodann ſeine Symphonie nicht als das Kunſtwerk eines Meiſters, ſondern als eines, das ſich durch ſeine Originalität von allem Daſeienden unterſcheidet, bekannt zu machen, — endlich deutſche Künſtler, denen er im Bunde gegen talentloſe Mittelmäßigkeit eine ſtarke Hand gereicht, zu friſcherer Thätigkeit anzuregen, ſo wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt.

1)

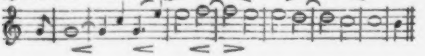



8va
dimin.
sec.
Ped.
etc.

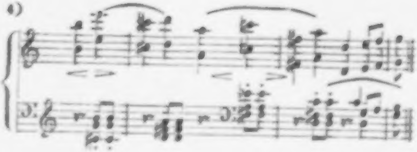
2)


pp
agitato
Hautbois
etc.

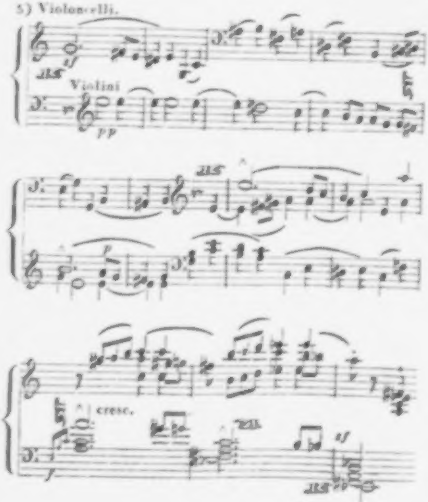
3) Clarin. et Bassons.

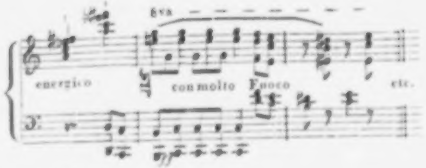


4)

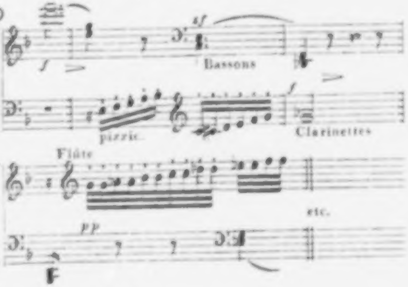


5) Violoncelli.

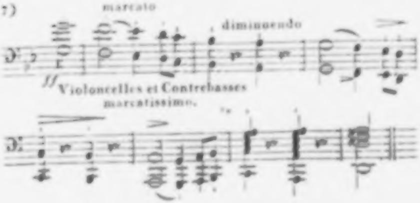

sf
8va
Violini
pp
8va
p
8va
cresc.
f
sf
8va

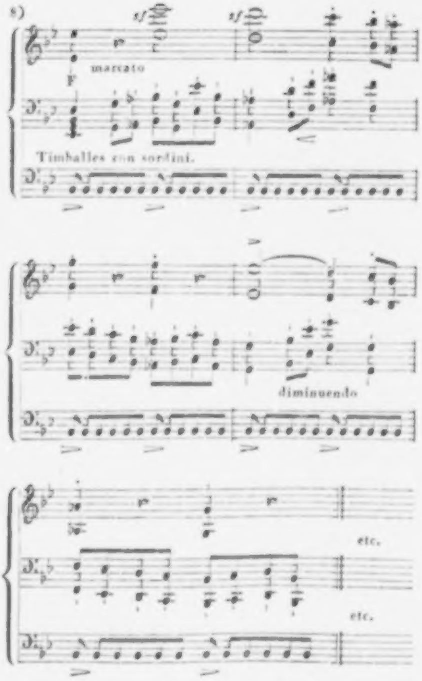

8va
energico
con molto Fuoco
etc.
ff

6)

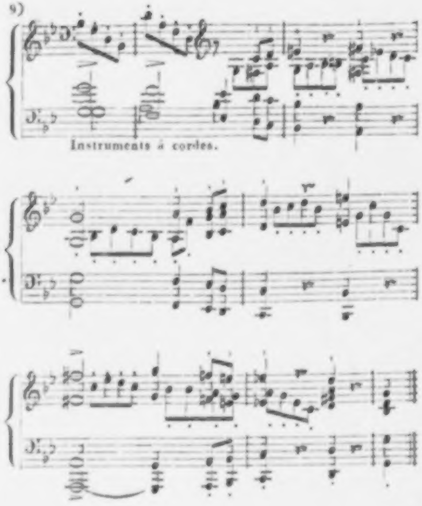

f
sf
Bassons
pizzic.
f
Clarinettes
Flûte
etc.
pp

7)

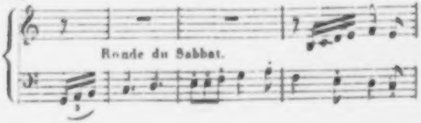

marcato
diminuendo
ff
Violoncelles et Contrebasses
marcatissimo.

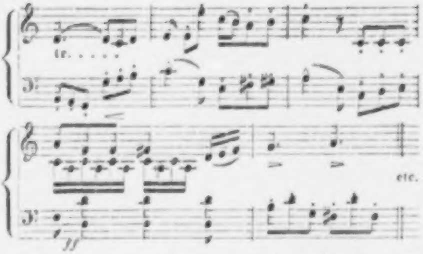

*)
sf
sf
marcato
P
Timballes con sordini.
diminuendo
etc.
etc.

9)

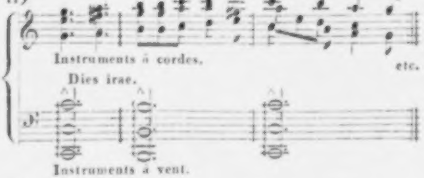

Instruments à cordes.

10)

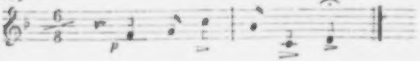

Ronde du Sabbat.


tr. . . . .
ff
etc.

11)


Instruments à cordes.
etc.
Dies irae.
Instruments à vent.

12)


6
8
p

Neue Sonaten für das Pianoforte.

C. Löwe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G).

W. 47.

Vom Frühling ſollte ſchon an und für ſich in jeder Muſik etwas zu finden ſein; diesmal legt der phantaſievolle Sänger ein beſonderes Opfer auf ſeinem Altare nieder. Zwar hätte man von Löwe eher eine Winterſonate erwartet, in der ich ſchon im Voraus (käme er dem Wunſche nach) den Schnee unter den Wägen höre und die Nachtvögel um den Thurmknopf; aber auch dem Frühling hat er ſeine Zeichen abgelauſcht, wenn auch nicht wie Beethoven, deſſen ſechſte Symphonie ſich zu andern idylliſchen Compoſitionen, wie das Leben eines großen Mannes zu deſſen Biographieen verhält, ſo doch wie ein Dichter mit klarem offenem Auge; und das erfreut ſchon einmal in einer Zeit und in einer Kunſt, die ſich immer fauſtiſcher in ſich hinein- und dem friſchen Lebensgenuſſe finſtre Myſtik vorzieht. Wer alſo Nachtſcenen und Nordlichter erwartet, irrt ſich; aber dafür ſieht er eine angrünende Wieſe, hier und da eine Knoſpe mit einem Schmetterling. Dies über die Muſik als Dichtung. Als Compoſition ſelbſt kann man ſie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodieen und Harmonieen ſchließen ſich natürlich, oft ſimpel aneinander; das Ganze iſt vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Componiſt verſtehe uns recht! Beethoven ſingt in ſeiner Paſtoralſymphonie ſo einfache Themas, wie ſie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; ſicher aber ſchrieb er nicht alles auf, was ihm die erſte Begeiſterung eingab, ſondern wählte unter Vielem. Und das iſt's, was wir dieſer, wie mehren andern Compoſitionen von Löwe vorwerfen, daß ſie mit der leiſeſten Stimme oft rechte Anſprüche machen und daß uns zugemuthet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dageweſenes, weil es ein bedeutender Componiſt wiederholt, der Güte der Hauptſache halber ſo mit hin zu nehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Löwen ebenbürtig gegenüberſtehen, manches Einzelne in der Sonate hätte drucken laſſen. Will man auch Stellen, wie das erſte Thema des erſten Satzes, den Anfang des zweiten Theiles deſſelben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze ſpielt und gemalt iſt, entſchuldigen, ſo muß doch, wie wir ſchon oft geſagt, in der Malerei ſo viel Muſik enthalten ſein, daß dieſe für ſich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den muſikaliſch ſelbſtſtändigſten, am gelungenſten und daher z. B. die Einleitung am wenigſten gerathen. —

Wie dem ſei, ſo empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß ſie ſie jüngere Schüler ſpielen laſſen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend ſein muß.

Sonate (in A) von Franz Graf von Pocci, Frühlingsſonate (in C) von demſelben.

Hätte mir Jemand den Titel zugehalten, ſo würde ich auf eine Componiſtin gerathen und vielleicht ſo geurtheilt haben: Wie du heißen magſt, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten ſchreiben! Hörteſt du nur auch immer ſo auf als du anfängſt, ſo z. B. in der Frühlingsſonate, wo einen auf der erſten Seite ordentlich Märzveilchen anduften. . . Aber während dein ſchwärmeriſches Auge am Mondhimmel herumſchweift oder dein Herz im Jean Paul, ſo fällt dir das Roſaband ein, das deiner Freundin ſo wohl kleidet; auch verwechſelſt du noch häufig das „daß“ mit dem „das“, ſo nett deine Handſchrift übrigens ausſieht, — mit einem Worte, du biſt ein gutes ſiebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigenſinn. Mit Worten, wie „Tonica,“ „Dominante“ oder gar „Contrapunct“ erſchreck' ich dich gar nicht, denn du würdeſt mir lachend in's Wort fallen und ſagen: „ich hab' es nun einmal ſo gemacht und kann nicht anders," und man müßte dir dennoch gut ſein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, ſo gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände, (von Weber, den du ſo ſehr liebſt, gar nichts,) damit ſich Gehör und Geſicht ſchärfe, damit dein zartes Fühlen feſtes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Geſtalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir ſelbſt eine „neuſte" Zeitſchrift für Muſik anhaben könnte, das ſich nicht auf „lieb und ſchön" reimte. Euſebius.

Wie ſchlau mein Euſebius d'rum herum geht! Warum nicht ganz offen: „der Herr Graf hat ſehr viel Talent, aber wenig ſtudirt." Floreſtan.

Sonate von F. Lachner.

W. 39.

Man würde erſtaunen über den Ernſt und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzoſen oder gar Italiäner componirt wäre. Es gibt eben noch keine Weltkunſt und ebendaher keine Kritik, die nicht ihren Maßſtab nach dem Standpuncte der Bildung, auf dem die verſchiedenen Nationen ſtehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner iſt ein Deutſcher; ein deutſches geradegehendes Wort wird ihm recht ſein.

Wir wiſſen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben ſollen, daß wir außer dieſer Sonate, vielen Liedern und einer Symphonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachners Compoſitionen kennen. Er iſt einer der ſchwierigſten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er ſo dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, ſondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn feſthalten, aus der Hand entſchlüpft. Hat er etwas Fades geſprochen, ſo macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man ſich an einem Spohr'ſchen oder Franz Schubert'ſchen Anklange, ſo kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt Alles für Trug und Schein, ſo gibt er ſich einen Augenblick ſpäter offen und unverhohlen. Man findet in dieſer Sonate, was man will; — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am ſchwächſten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Correctheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, dringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unſerer eigenen Stimmung und legten, um den ſpätern Eindruck mit dem erſten zu vergleichen, die Sonate gefliſſentlich lange Zeit bei Seite, fragten auch Andere um ihre Meinung; daſſelbe Reſultat, dieſelbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf L. ſind ſchöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachſichtige Kritik ſah ihm ſeines Talentes halber Vieles nach. Es wird Zeit, daß er ſtreng über ſich wache, um ſich nicht noch unklarer in ſich hinein zu verwickeln. Es gibt nämlich gewiſſe Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außerordentliche, ſei es Gutes oder Uebles, in ſich aufnehmen und wie ihr Eigenthum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzuſtande der Ruhe ſchleppt der wächſerne lahm hinter dem andern her. Oft möchte man ſolch hartes Urtheil über ähnliche Charaktere zurucknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf; — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abrathen, weil ſie ſelbſt nicht wiſſen, wie arg ſie ſich und Andere täuſchen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer ſteten Kriſis, in der man ſie auch ruhig laſſen und ſie ſich ſelbſt aus ihr herausarbeiten laſſen ſollte, weil ſie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermüthig macht. Da ſie aber meiſt Ruhmſucht und nicht genug Gewalt über ſich beſitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, ſo kann dieſer natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Weſens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in ſolchen Charakteren und Compoſitionen noch kein Syſtem und Styl beim Namen genannt werden kann, täuſcht man ſich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und ſagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geſchieht. Das letzte wünſchen wir in Bezug auf L. von ganzem Herzen und begeben uns von ſelbſt aller divinatoriſchen Kritik. Nehme er dieſes Wort, das mehr eine ganze Claſſe, und Lachnern nur theilweiſe trifft, als den Ausſpruch

Vieler an, die über ſeine künſtleriſchen Anlagen durchaus einverſtanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten ſtände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem ſchwerer wiegenden Lobe ſeiner Kunſtgenoſſen aufopfern wollte. —

Kritiſche Umſchau.

Duo zu 4 Händen für Pianoforte von W. Taubert.

W. 11.

Nach öfterm Anhören und Durchſpielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war als müßte noch etwas kommen oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an ſich iſt es abgeſchloſſen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Componiſt beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geſchieht.

Die Menſchen ſind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Muſikſchrank umwenden, um Aehnlichkeiten und Reminiscenzen herauszuſuchen. Es kann kein Vorwurf ſein, daß der Stil des Duo's dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslow'ſchen Sonate in E moll etwas verwandt ſcheint, eben ſo wenig daß, wie in jener ein Saiteninſtrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Inſtrumentalcharakter vorherrſcht. Wer ſein Inſtrument kennt und ſtudirt hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menſchlichen

Stimme gewiſſen Inſtrumenten fremd bleiben, während durch vielſeitige Prüfung anderer, die dem eignen Inſtrument mehr oder weniger verwandt ſind, neue Wirkungen ſich entdecken. Wenn ich daher gleich in den erſten Tact Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die ſpäteren kurzen Achtel Violinuniſono's legen kann, ſo iſt der Charakter des Inſtruments, für welches geſchrieben worden, noch nicht verletzt, ſondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht. —

Nach den Proben, die der Componiſt in den vorjährigen Leipziger Winterconcerten von ſeinem Compoſitionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuſchte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen ſchätzbaren Bürgerſchritt, überſchreitet nie[1] verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Taſche. Wir ſind alle ſehr ſchlimm. Sitzen wir im Wagen, ſo beneiden wir den Fußgänger, der langſam genießen und vor jeder Blume ſo lange ſtehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, ſo werden wir's recht herzlich ſatt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewiſſe Fehler des Einen würden wir dem Andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geiſtertauſch, ſo würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, dieſen etwas von der Mäßigung und dem Anſtande jenes geben. Man mache

---

1) Den 4ten Tact auf S. 14 vielleicht ausgenommen.

dieſer Anſicht Vorwürfe! Allerdings ſoll ein Kunſtwerk nicht ein Alphabet aller äſthetiſchen Epitheten geben; aber die Kritik ſoll die nothwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künſtler nicht nachgekommen iſt, nicht verheimlichen. Ich glaube der ächte poetiſche Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langſam auf und nieder. Deute der Componiſt dieſen Ausſpruch nicht falſch! Von welchen ſoll Heil und Segen in der Kunſt zu erwarten ſein, als von denen, die außer dem edlern Streben auch die größere Kraft beſitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Beſſeren mögen mit ihren unbedeutenderen Sachen zurückbleiben! Es kann mich erboßen, wenn ich ſo zuſammengeſchriebene „Souvenirs“ von einem Meiſter, wie Moſcheles, in die Hände bekomme mit componirenden Muſikſtatiſten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht beſſer gemacht!“ Das vorliegende Duo iſt freilich beſſer, als tauſend dergleichen, aber der Anſprüche an den Beſſeren gibt es auch tauſend mehr. Gegen Talente ſoll man nicht höflich ſein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchſtens mit der Bitte mich nicht ferner zu incommodiren.

Dies im Ganzen und für den Componiſten, der Vielen durch ein vorzügliches Pianoforteconcert, das er der Welt bald vorlegen wolle, werth geworden iſt. Wiegt nun unſer Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, ſo iſt ihm doch Verbreitung zu wünſchen.

Man kann dieſe ſogar voraus ſagen, da es ziemlich handlich, ohne höher fliegende Paſſagen geſchrieben, angenehm, ja ſogar ſchön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin, der es zugeeignet iſt, ſpielen könnte. —

Das Ganze geht in A moll, obwohl es vielleicht eher einen G moll-Charakter ausſprechen will. So geſangreich, faſt innig, das erſte Thema iſt, ſo arm ſticht das dritte in Emoll dagegen ab. Den Gedanken, dem erſten gezogenen ein zweites in abgeſchloſſenen Noten als Contraſt entgegenzuſetzen, müßte man loben, wenn das in Eminor bedeutender in der Erfindung und nicht ſo gar harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanoniſche tritt bei der ſpätern Verarbeitung um ſo ſtärker vor, die mehr gemacht, geſchrieben, wenig Genialiſches hat. Gut bleibt's immer, daß ſich die Armuth hier wenigſtens offen zeigt. — Wollt ihr aber wiſſen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, ſo leſet in Beethoven und ſehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt, und wie ſich das anfangs gemeine Wort in ſeinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenſpruch geſtaltet. —

Ich wünſchte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine ſo. Vor allem thut es noth, der jungen anwachſenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was ſie vor dem ſchlimmen Einfluß bewahrte, den gewiſſe niedrig-virtuoſiſche Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunſtſinn, je beſſer. Für jede Stufe der Bildung ſollen Werke da ſein. Beethoven hat ſicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Muſik die Rede iſt. Er hätte das ſogar verworfen. Darum für Alle das Rechte und Aechte! Nur für das Heuchleriſche, für das Häßliche, das ſich in reizende Schleier hüllt, ſoll die Kunſt kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielſchreibern, deren Werkzahl ſich nach der Bezahlung richtet (es gibt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die ſich wie außer dem Geſetz ſtehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind dieſe niedergedrückt, ſo greift die Maſſe von ſelbſt nach dem Beſſern.

Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Clarinette, Horn, Violoncell und Contrabaß von J. Moſcheles.

W. 88.

Die Recenſion wird wenig länger werden, als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Enſemble gehört. Das Pianoforte ſcheint natürlich zu dominiren, wenn auch nicht autokratiſch, doch monarchiſch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Clavierſtimme und einzelne Blicke in die

Inſtrumentalbegleitung gegeben, auch Anderen verſprechen.

Sollten Manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben ſeines früheren Sextettes vermiſſen, ſo danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein complicirtes Stück erſcheint, welches an ſich den ganzen Ernſt und Fleiß des Tonſetzers in Anſpruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproducirt erfordert, ſicherlich verdient und belohnt. Denn es ſcheint, als wollten ſich die jüngeren Pianofortecomponiſten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Inſtrumenten ſetzen und ihr Inſtrument zum unabhängigen Orcheſter en miniature erheben — ja nicht einmal Vierhändiges ſieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geſchieht damit ein Vorſchritt der Pianofortemuſik oder ein Rückſchritt im größern Ganzen, ſo wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den öfteres Zuſammenleben und Zuſammenſtreben immer geſchafft hat und fürder ſchaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Clavierſtimme ſind weder gewagt, noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigenthümliche, geſunde und kernhafte Spielweiſe dieſes Virtuoſen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünſchten wir an den Stellen, welche durch die anderen Inſtrumente geſtützt werden und erſt durch ſie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Accompagnements, als es ſchon geſchehen iſt, nicht damit der Spieler weniger aufzupaſſen brauche, ſondern damit er beim Einzelſpiele die Inſtrumente in der Phantaſie gleichſam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Accompagnements die Stimmen concentrirt werden, wie auf S. 10 angegeben iſt, ſo dünkt uns müſſe man, was treu copirt auf dem Claviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben ſuchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht iſt, empfindet man eine Lücke und Leere, die ſehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es iſt das nur Nebenſache und es kömmt uns nicht bei, einem ſo denkenden und gewiſſenhaft arbeitenden Tonſetzer, als welcher Moſcheles in ſeinen größeren Arbeiten daſteht, hiermit etwas zu ſagen, was er nicht ſchon gewußt, als Referent ſeine Alexandervariationen ſtudirt, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Componiſten bemerken wir es. Denn darin, daß dieſe z. B. die Tutti's ihrer Concerte ſo nachläſſig und unclaviermäßig arrangiren, Bäſſe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei ſtumme Octaven, darin liegt die Schuld, wenn ſie (die Tutti's) ſo unverantwortlich gemein als Nebenſachen abgethan werden, daß man noch froher iſt als der Spieler ſelbſt, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man ſich während der Tutti's erholen müſſe, verſchont uns gänzlich und wir können Euch als Muſter und zur Nachahmung, wie man

Componiſten und Compoſitionen zu achten habe, Niemanden mehr empfehlen, als Moſcheles ſelbſt, den wir öfters privatim ſeine Concerte ſpielen gehört und der mit ſolcher Kraft und Energie, mit ſolcher Zartheit in der Nüancirung der verſchiedenen Inſtrumente das Orcheſter mit den zehn Fingern zuſammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin erſt recht als Künſtler erkannten.

Felix Mendelsſohn, ſechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmrungsſtunde am Clavier geſeſſen (ein Flügel ſcheint ſchon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantaſiren ſich unbewußt eine leiſe Melodie dazu geſungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und iſt man hauptſächlich ein Mendelsſohn, ſo entſtehen daraus die ſchönſten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte componirte, die Worte wegſtriche und ſo der Welt übergäbe, aber dann iſt es nicht das rechte, ſondern ſogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der muſikaliſchen Gefühlsdeutlichkeit anſtellen wollen und den Dichter, deſſen Worte man verſchwiege, veranlaſſen, der Compoſition ſeines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zuſammen, ſo wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des muſikaliſchen Ausdruckes. Zu unſern Liedern! Klar wie Sonnenlicht ſehen ſie einen an. Das erſte kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in E dur im erſten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der erſten Quelle weg. Floreſtan ſagte: „wer ſolches geſungen, hat noch langes Leben zu erwarten, ſowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es iſt mir das liebſte.“ Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde ſchleich' ich ſtill und wild, geſpannt mein Feuerrohr u. ſ. w.;“ an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte ſcheint mir weniger bedeutend, und faſt wie ein Rundgeſang in einer Lafontainiſchen Familienſcene; indeß iſt es echter unverfälſchter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der ſchwerſte und ſeltenſte. Das vierte find' ich äußerſt liebenswürdig, ein wenig traurig und in ſich gekehrt, aber in der Ferne ſpricht Hoffnung und Heimath. In der franzöſiſchen Ausgabe finden ſich, wie in allen Stücken ſo vorzüglich in dieſem, bedeutende Abweichungen von der deutſchen, die indeſſen Mendelsſohn nicht anzugehören ſcheinen. — Das nächſte trägt etwas Unentſchiedenes im Charakter, ſelbſt in Form und Rhythmus und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianiſche Barcarole, ſchließt weich und leiſe das Ganze zu. — So wollet euch von Neuem der Gaben dieſes edlen Geiſtes erfreuen! — 2.

Taubert. An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte.

W. 16.

Der Componiſt gehört zu den Talenten, die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, ſich bei allen, Claſſikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Anſehn erworben haben: zu den gebildeten Conſervativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erſcheinungen und Kraft zu eignen Anſchauungen beſitzen. Dies letzte offenbart ſich namentlich in der obigen Compoſition von Neuem. Zwar find' ich ſchon in der reizend ſchwermüthigen G moll-Etude von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelsſohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelsſohn gab dem Genre einen Namen und Taubert führte ihn in noch andrer Weiſe aus. Nur hätt' ich (ſo wenig es im Ganzen verſchlägt) ſtatt der Ueberſchrift „Minnelieder" eine bezeichnendere gewünſcht; denn man kann wohl Lieder „ohne" Worte ſagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zuſatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeſchloſſen. Vielleicht würd' ich die Muſik einfach „Muſik zu Texten von Heine u. ſ. w." genannt haben. Denn darin unterſcheiden ſie ſich von den Mendelsſohnſchen, daß ſie durch Gedichte angeregt ſind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen ſollen.

Ich weiß nicht, ob die Muſik dem vorgeſetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poeſie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Muſik nachgebildet iſt; doch vermuth' ich bei den meiſten das letzte.

Die Compoſition an und für ſich muß allen, die Treffliches, Echtes, Muſikaliſches lieben von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift ſie wohl mit den Wurzeln noch tiefer, als die verwandten Lieder ohne Worte von M., in denen ſich dagegen freilich die Blüthenzweige ſchlanker, freier und geiſtiger erheben: dort iſt mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als ſchönſtes, innigſtes gilt mir das, was auch das leichteſte iſt: „Wenn ich mich lehn' an deine Bruſt, kommt's über mich wie Himmelsluſt.“ Eine muſikaliſche Ueberſetzung des Schluſſes deſſelben Heineſchen Gedichtes: „Doch wenn du ſagſt: ich liebe dich, da muß ich weinen bitterlich,“ möge ſich der Componiſt für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nro. 2. dünkt mir das Accompagnement zu maleriſch, äußerlich: jedenfalls ſollte bei dem Uebergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nro. 1. „Der Holdſeligen, ſonder Wank, ſing' ich fröhlichen Minneſang“ tritt die Muſik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von Emoll nach As dur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern ſind mehr oder minder ſchöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nro. 5. würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermiſſen.

Die Texte ſind durchweg lyriſch.

„Die Wuth über den verlornen Groſchen.“

Rondo von Beethoven.

(Op. posthuma.)

Etwas Luſtigeres gibt es ſchwerlich, als dieſe Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müſſen, als ich's neulich zum erſtenmale ſpielte. Wie ſtaunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchſpielen eine Anmerkung las des Inhalts: dieſes unter L. v. Beethoven's Nachlaſſe vorgefundene Capriccio iſt im Manuſcripte folgendermaßen betitelt: „die Wuth über den verlornen Groſchen, ausgetobt in einer Caprice.“ — O es iſt die liebenswürdigſte, ohnmächtigſte Wuth, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun ſchwitzt und ſtampft, während der ganz phlegmatiſch zu dem Inhaber oben hinaufſieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüthen und euch ſammt und ſonders anfühlen mit ſanfteſter Fauſt, wenn ihr außer euch ſeid und die Augen verdreht und ganz überſchwenglich ſagt: B. wolle ſtets nur das Ueberſchwengliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdiſchen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft," hieß ſein Lieblingsausdruck, wenn es luſtig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und ſchlug um ſich — denn er zeigte ſich unbändig überall. Mit dieſem Capriccio ſchlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven's nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude ſchöner Götterfunken" in der D moll-Symphonie, ihr werdet's verſtecken weit, weit unter die Eroica! Und wahrlich hält einmal bei einer Auferſtehung der Künſte der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groſchencapriccio in der einen Schaale und zehn der neueſten pathetiſchen Ouverturen in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouverturen. Eines aber vor Allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Componiſten, was vonnöthen ſcheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur! —

Der Pſychometer.

Den Wenigſten der Leſer dürfte der Portius'ſche Pſychometer[1] etwas unbekanntes ſein, obwohl ein Räthſel. Man ſoll nur in ihm keinen elenden Temperamentfiſch ſuchen, der ſich ſehr zuſammenkrümmte bei Sanguiniſchen, ſondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wiſſenſchaftlichem Weg gefundene Maſchine, welche Naturell, Charakter des Experimentirten ohne tauſend Worte und in den feinſten Schattirungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme ſolche die Welt als ſtimmfähig an, eben ſo bald von der Menſchheit zertrümmert würde, wie ſie ſelbſt in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Menſch will gar nicht wiſſen, was alles herrliches an und in ihm iſt.

Erſtaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmeſſer fort, die Treppe herunter, Manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über ſich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir geſagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien geſtoßen. Man iſt geneigt, ſich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern geſteh' ich, daß mich die Maſchine erfinderiſch genannt. Die Muſik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken ſollen, was ähnlich mit Erfolg auf dieſe anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut ſchoß auf bei dem Gedanken.

---

[1] Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von ſich ſprechen machte.

Zuerſt dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, ſie auf die Größe der Realiſirung einer ſolchen Erfindung aufmerkſam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Componiſt zur Thüre hinein, ſo würde der Händler das Manuſcript ruhig in den Compoſitionsſeelenmeſſer legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantaſten das „Nichtreflectirenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringſten beleidigte. — Dann dachte ich an Vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann ſämmtliche muſikaliſche Caglioſtros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln ſtünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künſtler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunſt hinſchiffte, als glücklichſte.

Lange experimentirt' ich, nahm an, verwarf. Glückliche Verſuche drängten wieder. Wie Nicolaus Marggraf,[1] als er den Demanten unter den Kohlen funkeln ſah, rief ich oft in mir: „ſollte wohl Gott ſo gütig ſein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte ſtark. —

Wie leicht es unter ſolchen Umſtänden iſt, in Zeitungen zu ſchreiben, ſieht Jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Beſten aller). Nun könnte es dieſer einmal einfallen, jenen auf den Zahn zu fühlen und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, beſonders vielerlei — ob ſie von Talent, ob ſie von Schule, ob ſie vom Selbſturtheil des Verfaſſers zeugen, endlich zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich ſtellt der Pſychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Componiſt hervorſtechendes Talent? —
II. Hat er ſeine Schule gemacht?
III. Hätte er mit ſeinem Werk zurückhalten ſollen?
IV. Neigt ſich ſelbiger zu den
    1) Claſſikern,
    2) Juſte-Milieuiſten,
    3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

a) nein (abſolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (abſolut affirmativ).

---

[1] „Komet" von Jean Paul.

Ich ſchmeichle mir klar zu ſein. Mag nun Jeder die Leiſtungen am Compoſitionen-Seelenmeſſer heiter und gründlich prüfen:

Beim erſten der unten angeführten Werke antwortete auf I=d, auf II=d, auf III=a, IV ſchwankt zwiſchen I und 3. — Wie freudig fand ich mein eigenes Urtheil auch in den folgenden Werkeigenſchaften beſtätigt, von denen ich einzelne nenne, als: clavierſchön, ſauber gearbeitet, verſtändig, geſtalt- und gehaltvoll, etwas ſprödiſch, zurückhaltend, geiſtreich, edel, der wärmſten Empfehlung werth. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zuſatz, daß der Pſychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Componiſt ſeinen Melodieen aufſetzt. Es fehlt keineswegs die Luſt der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es ſcheint als fürchte er, die Welt möge ſeine Stimme noch nicht als voll anerkennen — daher man in einzelnen Stellen, die ſich in entfernte Tonarten wagen, eine gewiſſe Angſt ſpürt, ob er ſich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies ſoll weniger einen Talentfehler, als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz ſo. Mit I correſpondirt b, mit II=d, mit III=b. Auf IV ſchweigt alles. Die Ausſagen des Pſychometer ließen ſich in folgenden zuſammenfaſſen. Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die erſten ſchreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; ſie geben etwas aus C- und F dur. Die zweiten ſind die Strauß'ſchen, an denen alles wogt und ſpringt — **Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß.** Der Zuſchauer wird unter die Tänzer hingeriſſen, die Muſiker ſind gar nicht verdrießlich, ſondern blaſen luſtig drein ein, die Tänze ſcheinen ſelbſt mit zu tanzen; ihre Tonarten ſind D dur, A dur. Die letzte Claſſe machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnſuchtswalzer zu ſein ſcheint, die Abendblumen und Dämmerungsgeſtalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tauſend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur erſten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maſchine. Mit guter Abſicht und um ſie im Springurtheil, was jetzt beliebt iſt, zu verſuchen, ſteckt' ich ein Orgelſtück als Matrone zwiſchen Policinells. Die herrlichſten Reſultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II=c, auf III=c, auf IV entſchieden 1. Der Pſychometer fuhr etwas dunkel fort: — man kann Gutes im Stillen wirken, aber man ſoll nicht alles im Ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Beſſern Platz genommen — Mittelſtimmen müſſen da ſein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, ſchreien jene ſo ſtark (es iſt das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelſtimmen im Werk). — Dennoch ſchadet guter Wille, ſollte er auch nicht durch Talentkraft unterſtützt ſein, der Kunſt ſeltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergibt man den Stachel des Honigrüſſels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr dieſer fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelclaſſe herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu ſchaden. Man ſoll dieſe, ſchwirren ſie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederſchlagen.

Als ich die Allegreſſe einhob, bewegte ſich alles rührig — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieſes: „die Ueberſetzung der deutſchen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nöthig geweſen. Hätte man geſpielt, ſo müßte man ſagen: das iſt ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu du Schmetterlingmädchen, du würdeſt die Farbe verlieren, griffe man dich hart an.“

Jetzt war die Maſchine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, gerieth ſie in ſichtbare Unruhe. Es reſpondirte auf I=c, auf II=a, auf III=d. Auf IV ſprach 3 ſtark an. Folgendes erfuhr ich: — „er empfinde viel, aber meiſt falſch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwiſche wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh — vieles würde man für offenbaren Spaß halten müſſen, ergebe ſich nicht aus dem Ganzen, daß es ernſtlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu — da er noch zu lernen habe, ſo möge ihm das Geſtändniß, daß Pſychometer dieſe querſpringenden poetiſchen Kobolde oft einem Dutzend gelehrter Mattaugen, Spitznaſen vorziehe, ein aufmunterndes ſein.“

Und ſo hätte ich nichts zu thun, als die Titel abzuſchreiben, ſo wie meinen eigenen.

C. Krägen, 3 Polonoises p. l. Pft. Oe. 9.

Hartknoch, 6 gr. Valses, p. l. Pft. Oe. 9.

C. Geisler, 8 Romanzen und Adagio's für Physharmonica oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto p. l. Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft.

Floreſtan.

Charakteriſtik der Tonarten.

Man hat dafür und dagegen geſprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann eben ſo wenig ſagen, daß dieſe oder jene Empfindung, um ſie ſicher auszudrücken, gerade mit dieſer oder jener Tonart in die Muſik überſetzt werden müſſe (z. B. wenn man theoretiſch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis moll und dgl.), als Zelter'n beiſtimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhunderte hat man zu analyſiren angefangen; namentlich war es der Dichter C. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungs-Charaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. So viel Zartes und Poetiſches in dieſer Charakteriſtik ſich findet, ſo hat er für's erſte die Hauptmerkmale der Charakterverſchiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz überſehen, ſodann ſtellte er zu viel kleinlich-ſpecialiſirende Epitheten zuſammen, was ſehr gut wäre, wenn es damit ſeine Richtigkeit hätte. So nennt er E moll ein weiß gekleidetes Mädchen mit einer Roſaſchleife am Buſen;

in Gmoll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmuthiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozart'ſche Gmoll-Symphonie, dieſe griechiſch ſchwebende Grazie, oder das Gmoll-Concert von Moſcheles und ſehe zu! — Daß durch Verſetzung der urſprünglichen Tonart einer Compoſition in eine andere eine verſchiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verſchiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, iſt ausgemacht. Man ſpiele z. B. den „Sehnſuchtswalzer“ in Adur oder den „Jungfernchor“ in Hdur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlwidriges haben, weil die Normalſtimmung, die jene Stücke erzeugte, ſich gleichſam in einem fremden Kreis erhalten ſoll. Der Proceß, welcher den Tondichter dieſe oder jene Grundtonart zur Ausſprache ſeiner Empfindungen wählen läßt, iſt unerklärbar, wie das Schaffen des Genius ſelbſt, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen ſicher einſchließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler ſeine Farben ohne viel nachzudenken. Sollten ſich aber wirklich in den verſchiedenen Epochen gewiſſe Stereotyp-Charaktere der Tonarten ausgebildet haben, ſo müßte man in derſelben Tonart geſetzte, als claſſiſch geſchätzte Meiſterwerke zuſammenſtellen und die vorherrſchende Stimmung unter einander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterſchied zwiſchen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes iſt das handelnde, männliche Princip, dieſes das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zuſammengeſetzte bewegen ſich lieber in fremden, welche das Ohr ſeltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am beſten ſehen. Der ſogenannte Tritonus, die Mitte der Octave zur Octave, alſo Fis ſcheint der höchſte Punct, die Spitze zu ſein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeſchminkten C dur herabſinkt.

Aphorismen.

Das Beherrſchende.

Schon längſt war es mir aufgefallen, daß in Field's Compoſitionen ſo ſelten Triller vorkommen, oder nur ſchwere, langſame. Es iſt ſo. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Inſtrumentmagazin, als ein ſtämmiger Geſelle ſich über das Inſtrument lehnt und ſtehend einen ſo ſchnellen, runden ſchlägt, daß Jener das Magazin verläßt mit der Aeußerung: kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen. — Sollte aber hierin und in ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen ſein, daß der Menſch ſich eigentlich nur vor dem beugt, was mechaniſch nicht nachzuahmen iſt? F—n.

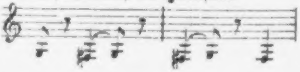
Dilettantismus.

Hüte Dich, Euſebius, den vom Kunſtleben unzertrennlichen Dilettantismus (im beſſern Sinn) zu gering anzuſchlagen. Denn der Ausſpruch: „kein Künſtler, kein Kenner" muß ſo lang als Halbwahrheit hingeſtellt werden, als man nicht eine Periode nachweiſt, in der die Kunſt ohne jene Wechſelwirkung geblüht habe. R—o.

Das Komiſche in der Muſik.

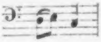
Die weniger gebildeten Menſchen ſind im Ganzen geneigt, aus der Muſik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmuth herauszuhören, die feineren Schattirungen der Leidenſchaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieſer das Gemächliche, das Wohlbehagen ꝛc. zu finden nicht im Stande, daher ihnen auch das Verſtändniß von Meiſtern, wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszuſtand in die Tonſprache überſetzen konnten, ſo ſchwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicals von Schubert ſogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen im Stande, ſo ein ſpießbürgerlicher Verdruß ſchwebt darüber. In einem ſeiner Märſche meinte Euſebius ganz deutlich den ganzen öſterreichiſchen Landſturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würſten am Bajonette zu erkennen. Doch iſt das zu ſubjectiv.

Von rein komiſchen Inſtrumentaleffecten führ' ich aber an die in der Octave geſtimmten Pauken im Scherzo der Dmoll-Symphonie, die Hornſtelle

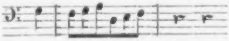


in dem der A dur-Symphonie von Beethoven, überhaupt die verſchiedenen Einſchnitte in D dur im langſamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erſchreckt (wie denn der ganze letzte Satz derſelben Symphonie das Höchſte im Humor iſt, was die Inſtrumentalmuſik aufzuweiſen), dann das Pizzicato im Scherzo der C moll-Symphonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.

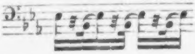
So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F dur-Symphonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orcheſter zu lachen an, weil es in der Baß-Figur



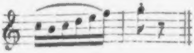
den Namen eines geſchätzten Mitglieds (Belcke) zu hören feſt behauptet. Auch die fragende Figur



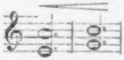
im Contraviolon der C moll-Symphonie wirkt luſtig. Die im Adagio der B dur-Symphonie



iſt zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falſtaff. Einen humoriſtiſchen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der ſchnippiſchen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweivierteltacts, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß iſt, daß Beethoven im Andante ſcherzoſo ſelbſt eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in ſeinem Luſtſpiel) oder ein Selbſtgeſpräch hält, das ſich anfängt: Himmel — was haſt du da angerichtet! — da werden die Perücken die Köpfe ſchütteln (eigentlich umgedreht) ꝛc. Gar ſpaßhaft ſind dann die Schlüſſe im Scherzo der A dur-Symphonie, im Allegretto der achten. Man ſieht den Componiſten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrſcheinlich ſchlecht genug geweſen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzos der B-Symphonie, die mit



noch einmal wie recht ausholen wollen. Wie viel findet ſich dann im Haydn (im idealiſchen Mozart weniger). Unter den Neueren darf, außer Weber, namentlich Marſchner nicht unerwähnt bleiben, deſſen Talent zum Komiſchen ſein lyriſches bei weitem zu überragen ſcheint.

Floreſtan.

J. Moſcheles.

(Concert am 9. Oct. 1835.)

Ueber ältere bekannte Virtuoſen läßt ſich ſelten etwas Neues ſagen. Moſcheles hat jedoch in ſeinen letzten Compoſitionen einen Gang genommen, der nothwendig auf ſeine Virtuoſität einwirken mußte. Wie er ſonſt ſprudelte voll Jugend im Es dur-Concert, in der Es dur-Sonate, hierauf beſonnener und künſtleriſcher im G moll-Concert und in ſeinen Etuden bildete, ſo betritt er jetzt dunklere, geheimnißvollere Bahnen, unbekümmert, ob dies dem großen Haufen gefalle, wie er früher that. Schon das fünfte Concert neigte ſich theilweiſe in das Romantiſche, in den jüngſten erſcheint, was noch zwiſchen Alt und Neu ſchwankte, als völlig ausgebaut und befeſtigt. Die romantiſche Ader, die ſich hier durchzieht, iſt aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. A. der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, ſondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Alterthums, wie ſie uns kräftig in den gothiſchen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anſchaut. Hierin haben ſeine Schöpfungen in der That Aehnlichkeit mit manchen Mendelsſohnſchen, der freilich noch in erſter Jugendrüſtigkeit ſchreibt. Ueber das, was man an jenem Abende gehört, ſich ein untrügliches Urtheil zutrauen zu können, vermöchten wohl Wenige. Der Beifall des Publicums war kein bacchantiſcher, es ſchien ſogar in ſich gekehrt und ſeine Theilnahme dem Meiſter durch höchſte Aufmerkſamkeit zeigen zu wollen. Zu großer Begeiſterung indeß brauſte es nach dem Duo auf, das Moſcheles und Mendelsſohn ſpielten, nicht allein wie zwei Meiſter, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt ſinkt, jetzt ſteigt, einer den andern kühn umkreiſend. Die Compoſition, dem Andenken Händels gewidmet, halten wir für eine der gelungenſten und originellſten von Moſcheles' Werken. Ueber die Ouverture zur Schillerſchen Jungfrau von Orleans lauteten die Urtheile, ſelbſt der Kenner, verſchieden; was uns anbelangt, ſo baten wir M. im Stillen um Verzeihung, daß wir vorher nach dem Clavierauszug geurtheilt, der zu arm gegen das glänzende Orcheſter abſticht. Ein Weiteres gehört in die Rubrik der eigentlichen Kritik, — für heute nur ſo viel, daß wir das Hirtenmädchen erkannt haben, von da, wo es ſich den Panzer umſchnürt, bis es als ſchöne Leiche unter Fahnen eingeſenkt wird und daß wir in der Ouverture allerdings einen echt tragiſchen Zug finden. Außerdem trug der Künſtler den erſten Satz aus einem neuen „pathetiſchen" Concert und ein ganzes „phantaſtiſches" vor, die man eben ſo gut Duos für Pianoforte und Orcheſter nennen könnte, ſo ſelbſtſtändig tritt dieſes auf. Wir halten beide für ſo bedeutende Werke, dazu in der Form von früheren durchaus abweichend, daß wir wünſchen, ſie bald mit eignen Händen überwältigen zu können, um die hohe Meinung, die wir bis auf einzelne weniger erwärmende Stellen von ihnen hegen, ganz feſt zu ſtellen. — Ueber die Spielweiſe dieſes Meiſters, die Elaſticität ſeines Anſchlags, die geſunde Kraft im Tone, die Sicherheit und Beſonnenheit im höheren Ausdruck kann Niemand in Zweifel ſein, der ihn einmal gehört. Und was etwa gegen früher an Jugendſchwärmerei und überhaupt an Sympathie für die jüngſte phantaſtiſche Art des Vortrags abgehen ſoll, erſetzt vollkommen der Mann an Charakterſchärfe und Geiſtesſtrenge. In der freien Phantaſie, mit der er den Abend ſchloß, glänzten einige ſchöne Momente. —

Noch gedenken wir mit großer Freude eines Genuſſes, den uns einige Tage vor dem Concerte die ſeltene Vereinigung dreier Meiſter und eines jungen Mannes, der einer zu werden verſpricht, zum Zuſammenſpiel des Bachſchen D moll-Concertes für drei Claviere bereitete. Die drei waren Moſcheles, Mendelsſohn und Clara Wieck, der vierte Hr. Louis Rakemann aus Bremen. Mendelsſohn accompagnirte als Orcheſter. Herrlich war das anzuhören.

Schwärmbriefe.[1]

1.

Euſebius an Chiara.

Zwiſchen all unſern muſikaliſchen Seelenfeſten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer ſogenannten Clara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich ſieht. Warum biſt du nicht bei uns und wie magſt du geſtern Abend an uns Firlenzer gedacht haben von der „Meeresſtille“ an bis zum auflodernden Schluß der B dur-Symphonie!

Außer einem Concerte ſelbſt wüßt' ich nichts Schöneres, als die Stunde vor demſelben, wo man ſich mit den Lippenſpitzen ätheriſche Melodieen vorſummt, ſehr behutſam auf den Zehen auf- und abgeht, auf den Fenſterſcheiben ganze Ouverturen aufführt... Da ſchlägt's drei Viertel. Und nun wandelte ich mit Floreſtan die blanken Stufen hinauf. Sebb, ſagte der, auf Vieles freu' ich mich dieſen Abend, erſtens auf die ganze Muſik ſelbſt, nach der es einen dürſtet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis, der zum erſtenmal mit ſeinem Orcheſter in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria und ihre veſtaliſche Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publicum, auf das ich, wie du weißt, ſonſt nur zu wenig gebe... Bei „Publicum" ſtanden wir vor dem alten Caſtellan mit dem Comthurgeſicht, der viel zu thun hatte und uns endlich mit verdrüßlichem Geſicht einließ, da Floreſtan, wie gewöhnlich ſeine Karte vergeſſen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Geſichte nach zu urtheilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: Mit leiſem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Geſichter jener Einzigen hervor, denen die ſchöne Kunſt gegeben iſt, Hunderte in demſelben Augenblicke zu erheben und beſeligen. Dort ſeh' ich Mozart, wie er mit den Füßen ſtampft bei der Symphonie, daß die Schuhſchnalle losſpringt, dort den Altmeiſter Hummel phantaſirend am Flügel, dort die Catalani, wie ſie den Shawl ſich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergeſſen war, dort Weber, dort Spohr und manche Andere. Und da dacht' ich auch an dich, Chiara, Reine, Helle, — wie du ſonſt aus deiner Loge herunterforſchteſt mit der Lorgnette, die dir ſo wohl anſteht. Mitten unter den Gedanken traf mich Floreſtan's Zornauge, der an ſeiner alten Thürecke angewachſen ſtand und in dem Zornauge ſtand ohngefähr dieſes:

---

[1] „Wahrheit und Dichtung“ könnten auch dieſe Briefe heißen. Sie betreffen die erſten unter Mendelsſohn's Leitung gehaltenen Gewandhausconcerte im October 1835.

„daß ich dich endlich einmal wieder zuſammen habe, Publicum, und aufeinander hetzen kann ... ſchon längſt, Oeffentliches, wollt' ich Concerte für Taubſtumme errichten, die dir zur Richtſchnur dienen könnten, wie ſich zu betragen in Concerten, zumal in den ſchönſten .. wie Tſing-Sing ſollteſt du zum Pagoden verſteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Muſik geſehn, weiter zu erzählen“ u. ſ. w. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Todtenſtille des Publicums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im erſten Augenblicke.

Erinnerſt du dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren; die italiäniſche Gluthnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: ecco, ecco, Signori, Venezia! — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, ſtill und ungeheuer, aber am äußerſten Horizonte ſpielte ein feines Klingen auf und nieder, als ſprächen die kleinen Wellen miteinander im Traume. Sieh, alſo weht und webt es in der „Meeresſtille“[1], man ſchläfert ordentlich dabei und iſt mehr Gedanke, als denkend. Der Beethovenſche Chor nach Goethe und das accentuirte Wort klingt beinah rauh gegen dieſen Spinnenwebeton der Violinen. Nach dem Schluß hin löſt ſich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführeriſche Auge einer Nereustochter angeſchaut haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erſtenmal ſchlägt eine Welle höher auf und das Meer wird nach und nach aller Orten geſprächiger und nun flattern die Segel und die luſtigen Wimpel und nun halloh fort, fort, fort ... „Welche Ouverture von F. Meritis mir die liebſte?“ fragte mich ein Einfältiger und da verſchlangen ſich die Tonarten Emoll, Hmoll und Ddur wie zu einem Graziendreiklang und ich wußte keine beſſere Antwort, als die beſte „jede.“ Der F. Meritis dirigirte, als hätt' er die Ouverture ſelbſt componirt und das Orcheſter ſpielte darnach; doch fiel mir der Ausſpruch Floreſtans auf: es hätte etwa ſo geſpielt, wie er, als er aus der Provinz weg zum Meiſter Raro in die Lehre gekommen; „meine fatalſte Kriſis (fuhr er fort) war dieſer Mittelzuſtand zwiſchen Kunſt und Natur; feurig, wie ich ſtets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langſam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entſtand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweiſe dauerte die Kriſis nicht lange.“ Mich für meine Perſon ſtörte in der Ouverture, wie in der Symphonie, der Tactirſtab[1] und ich ſtimmte Floreſtan bei, der meinte: in der Symphonie müſſe das Orcheſter wie eine Republik daſtehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Luſt, den

---

[1] Ouverture von Mendelsſohn.

---

1) Die Orcheſterwerke wurden in der Zeit vor Mendelsſohn, wo Matthäi an der Spitze ſtand, ohne tactirenden Dirigenten aufgeführt.

F. Meritis zu ſehen, wie er die Geiſteswindungen der Compoſitionen vom Feinſten bis zum Stärkſten vorausnüancirte mit dem Auge und als Seligſter voranſchwamm dem Allgemeinen, anſtatt man zuweilen auf Capellmeiſter ſtößt, die Partitur ſammt Orcheſter und Publicum zu prügeln drohen mit dem Scepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag und wie für mich das innere Maaß der Bewegung allein unterſcheidet. So klingt das ſchnellere Allegro eines Kalten immer träger als das langſamere eines Sanguiniſchen. Beim Orcheſter kommen aber auch die Maſſen in Anſchlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen, wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unſerm Firlenzer, muß man dem Mangel der Reſonanz durch treibende Tempos zu Hülfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie ſchien mir zu langſam; man merkte das auch recht deutlich dem Orcheſter an der Unruhe an, mit der es ruhig ſein wollte. Doch was kümmert dich das in deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde ſo denken kann, wie ich eben will. Du frägſt, ob Maria dieſelbe Theilnahme, wie fruher, in Firlenz finden würde. Wie kannſt du daran zweifeln? — nur hatte ſie eine Arie gewählt, die ihr mehr als Künſtlerin Ehre, denn als Virtuoſin Beifall brachte. Auch ſpielte ein weſtphäliſcher Muſikdirector ein Violinconcert von Spohr, gut, aber zu blaß und hager.

Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte Jeder aus der Wahl der Stücke ſehen; wenn ſonſt gleich in erſten Firlenzer Concerten italiäniſche Papillons um deutſche Eichen ſchwirrten, ſo ſtanden dieſe diesmal ganz allein, ſo kräftig wie dunkel. Eine gewiſſe Partei wollte darin eine Reaction ſehen; ich halt' es eher für Zufall als Abſicht. Wir wiſſen alle, wie es Noth thut, Deutſchland gegen das Eindringen deiner Lieblinge zu ſchützen; indeſſen geſcheh' es mit Vorſicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländiſchen Jugendgeiſter, als durch unnütze Vertheidigung gegen eine Macht, die wie eine Mode aufkömmt und vergeht. Eben zur Mitternachtsſtunde tritt Floreſtan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, ſehr gegeneinander fechtend über Ariſtokratie des Geiſtes und Republik der Meinungen. Endlich hat Floreſtan einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken gibt. Ueber dieſen Mächtigen erfährſt du ſpäter mehr.

Für heute genug. Vergiß nicht manchmal auf dem Kalender den 13. Auguſt nachzuſehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet. Euſebius.

2.

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rothſchimmernde „Milano" auf deinem Briefe ſah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des erſten Eintritts in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Meric-Lalande ſang. Denn italiäniſche Muſik muß man unter italiäniſchen Menſchen hören; deutſche genießt ſich freilich unter jedem Himmel.

Ganz richtig hatt' ich im Programme zum vorigen Concerte keine Reactionsabſicht geleſen, denn ſchon die künftigen brachten Hesperidiſches. Dabei beluſtigt mich am meiſten der Floreſtan, der ſich wahrhaftig dabei ennüyirt und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andre -ianer, die ſo reden, als hätten ſie den Samſon ſelbſt componirt im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidiſche, ſondern es etwa mit „Fruchtdeſſert“ oder „Tizianiſchem Fleiſch ohne Geiſt“ u. dgl. vergleicht, freilich in ſo komiſchem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht ſein Adlerauge herunter. „Wahrlich“ (meinte er gelegentlich) „ſich über Italiäniſches zu ärgern, iſt längſt aus der Mode und uberhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einſchlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens, oder eine voll tanzender Peſareſchwäne. Nur wundert mich zweierlei, erſtens: warum die Sängerinnen, die doch nie wiſſen, was ſie ſingen ſollen (ausgenommen Alles oder Nichts), warum ſie ſich nicht auf Kleines capriciren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein — dann: die Klage deutſcher Geſangcomponiſten, daß von Ihrem ſo wenig in Concerten vorkäme, warum ſie denn da nicht an Concert-Stücke,

›Arien, ›Scenen denken und dergleichen ſchreiben?‹ — Die Sängerin (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo ſang, fing ihr: dove son? Chi m'aita? mit ſolchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „in Firlenz, Beſte; aide toi et le ciel t'aidera!“ Aber dann kam ſie in glücklichen Zug und das Publicum in ein aufrichtiges Klatſchen. „Hielten ſich“ (ſtreute Floreſtan ein), „deutſche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht geſehen zu werden glauben, wenn ſie ſich die Augen zuhalten; aber ſo ſtecken ſie ſich meiſtens ſo ſtillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Geſicht und nun gewahrt, welch Unterſchied zwiſchen deutſchen und den italiäniſchen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit ſo ſchön rollenden Augen einander anſingen ſah, daß mir bangte, die künſtleriſche Leidenſchaft möchte ausſchlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatiſchen Situation wünſcht' ich in deutſchen Augen zu leſen, etwas von Freude und Schmerz in der Muſik; ſchöner Geſang aus einem Marmorgeſicht läßt am inwendigen Beſten zweifeln; ich meine das ſo im Allgemeinen.“ Da hätteſt du den Meritis mit dem Mendelsſohnſchen G moll-Concert ſpielen ſehen ſollen! Der ſetzte ſich harmlos wie ein Kind an's Clavier hin und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog ſie in Schaaren hinter ſich her und als er ſie frei gab, wußte man nur, daß man an einigen griechiſchen Götterinſeln vorbeigeflogen und ſicher und glücklich wieder in den Firlenzer Saal abgeſetzt worden war. „Ein recht ſeliger Meiſter ſeid ihr in eurer Kunſt," meinte Floreſtan zum Meritis am Schluß und ſie hatten beide Recht... Meinen Floreſtan, der kein Wort über das Concert zu mir geſprochen, erkannt' ich geſtern recht ſchön. Ich ſah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle ſeines Tagebuches „über Manches in der Welt läßt ſich gar nichts ſagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakspeare, über einiges von Beethoven" an den Rand geſchrieben, „über Meritis, wenn er das Concert von M. ſpielt." — Sehr ergötzten wir uns an einer Weberſchen Kraft-Ouverture, der Mutter ſo vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinconcert, vom jungen . * . geſpielt; denn es thut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszuſagen, ſein Weg führe zur Meiſterſchaft. Von Jahr-ein, Jahr-aus Wiederholtem, Symphonieen ausgenommen, unterhalt' ich dich nicht. Dein früherer Ausſpruch über Onslows Symphonie in A, daß du ſie, nur zweimal gehört, jetzt Tact vor Tact auswendig wüßteſt, iſt auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von dieſem ſchnellen Sich-einprägen zu wiſſen. Denn einestheils ſeh' ich, wie die Inſtrumente noch zu ſehr aneinander kleben und zu verſchiedenartige auf einander gehäuft ſind, anderntheils fühlen ſich dennoch die Haupt- wie Nebenſachen, die Melodieenfäden ſo ſtark durch, daß mir eben dieſes Aufdrängen des letztern bei der dicken Inſtrumentencombination ſehr merkwürdig erſcheint. Es waltet hier ein Umſtand, über den ich mich, da er mir ſelbſt geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es dich vielleicht zum Nachſinnen an. Am wohlſten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo Alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio ſeh' ich eine Scene im Cabinett und durch die oftmals geöffnete Ballſaalthüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A dur-Symphonie von Beethoven, die wir vor Kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch ſpät Abends zum Meiſter Raro. Du kennſt Floreſtan, wie er am Clavier ſitzt und während des Phantaſirens wie im Schlafe ſpricht, lacht, weint, aufſteht, von vorn anfängt u. ſ. w. Zilia war im Erker, andre Davidsbündler in verſchiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen“ (ſo fing Floreſtan an und zugleich den Anfang der A dur-Symphonie) „lachen mußt' ich über einen dürren Actuarius, der in ihr eine Gigantenſchlacht fand, im letzten Satze deren effective Vernichtung, am Allegretto aber leiſe vorbeiſchlich, weil es nicht paßte in die Idee — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unſchuld und abſoluter Schönheit der Muſik an ſich reden — (freilich ſoll die Kunſt unglückliche Lebens-Octaven und Quinten nicht nachſpielen, ſondern verdecken, freilich find' ich in [z. B. Marſchners] Heiligenarien oft Schönheit, aber ohne Wahrheit, und in Beethoven [nur ſelten] manchmal die letzte ohne die erſte). —

Am meiſten jedoch zuckt es mir in den Fingerſpitzen, wenn Einige behaupten, Beethoven habe ſich in ſeinen Symphonieen ſtets den größten Sentiments hingegeben, den höchſten Gedanken über Gott, Unſterblichkeit und Sternenlauf, während der genialiſche Menſch allerdings mit der Blüthenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in ſeiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Symphonie zu kommen, ſo iſt die Idee gar nicht von mir, ſondern von Jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia (aus vielleicht zu großer Delicateſſe gegen Beethoven, die zu erſparen geweſen, in einen feinen gräflichen Saal oder ſo etwas verſetzt)... es iſt die luſtigſte Hochzeit, die Braut aber ein himmliſch Kind mit einer Roſe im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäſte zuſammen kämen, ſich ſehr begrüßten mit Rückenkommas, ſehr irren, wenn nicht luſtige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäumen mit bunten Bändern Freude herrſche über die Braut Roſa, — ſehr darin irren, wenn nicht die blaſſe Mutter ſie mit zitterndem Blicke wie zu fragen ſchiene: »weißt du auch, daß wir uns trennen müſſen?« und wie ihr dann Roſa ganz überwältigt in die Arme ſtürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend... Nun wird's aber ſehr ſtill im Dorfe draußen (Floreſtan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), nur ein Schmetterling fliegt einmal durch oder eine Kirſchblüthe fällt herunter... Die Orgel fängt an; die Sonne ſteht hoch, einzelne langſchiefe Strahlen ſpielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten ſehr — Kirchgänger ſtellen ſich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern ſehen ſehr ſcharf in's Geſangbuch, andre an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkeſſel voran, dann Freunde, die ſich oft umſehen nach dem Paare, das der Prieſter begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie ſich nun Alles ordnet und der Prieſter an's Altar ſteigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichſten redet und wie er ihnen vorſpricht von den Pflichten des Bundes und deſſen Zwecken und wie ſie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er ſie dann fragt nach dem »Ja,« das ſo viel nimmt für ewige Zeiten und ſie es ausſpricht feſt und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild und thut's im Finale nach eurer Weiſe" . . . brach Floreſtan ab und riß in den Schluß des Allegrettos und das klang, als würfe der Küſter die Thüre zu, daß es durch die ganze Kirche ſchallte. . . .

Genug. Floreſtans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt und die Buchſtaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich dir noch ſagen, aber es zieht mich hinaus. Und ſo wolle die Pauſe bis zu meinem nächſten Briefe im Glauben an einen ſchöneren Anfang abwarten! Euſebius.

Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelsſohn Bartholdy,

Werk 6.

Franz Schubert,

1ſte große Sonate (in Amoll). Werk 42. — 2te große Sonate (in D dur). Werk 53. — Phantaſie oder Sonate (in G dur). Werk 78. — 1ſte große Sonate zu vier Händen (in B dur). Werk 30. —

Die Davidsbündler haben in verſchiedenen Blättern von den neu erſchienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten dieſe Kette kaum mit edleren Diamantſchlöſſern zu ſchließen, als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönſten, was ſeit Beethoven, Weber, Hummel und Moſcheles in dieſem ihnen am wertheſten Kunſtgenre der Pianofortemuſik erſchienen iſt. Hat man ſich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der ſich unbequem um einen aufhäuft, ſo tauchen ſolche Sachen ordentlich wie Palmenoaſen in der Wüſte hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir ſie recenſiren, da wir ſie (wir wollen uns heute des feierlichen Schluſſes halber die Plural-Krone des „Wir“ aufſetzen) auswendig wiſſen ſeit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie dieſe Compoſitionen vielleicht ſchon ſeit acht Jahren gedruckt und wahrſcheinlich vor noch länger componirt ſind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht beſſer, Alles nicht eher als nach ſo lang verfloſſener Zeit anzuzeigen. Man würde erſtaunen, wie wenig es dann zu recenſiren gäbe, und wie ſchmalleibig muſikaliſche Zeitungen ausfallen würden und wie geſcheut man worden. Nur was Geiſt und Poeſie hat, ſchwingt fort für die Zukunft und je langſamer und länger, je tiefere und ſtärkere Saiten angeſchlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meiſten Jugendarbeiten Mendelsſohns wie Vorarbeiten zu ſeinen Meiſterſtücken, den Duverturen, vorkommen, ſo findet ſich doch im Einzelnen ſo viel Eigenthümlich-Poetiſches, daß die große Zukunft dieſes Componiſten allerdings mit Sicherheit voraus zu beſtimmen war. Auch iſt es nur ein Bild, wenn ſie ſich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven ſchmiegend, ihn wie zu einem Heiligen aufſchauend und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren ſich ſchon eher ſprechen läßt), — nur ein Bild, wie ſie ihn endlich aus dem ſchönſten ſeiner Träume, dem „Sommernachtstraum“ aufwachen ſehen und wie jene zu ihm ſagen: „du bedarfſt unſerer nicht mehr, fliege deinen eignen Flug," — indeß es ſteht nun einmal da.

Klingt alſo in dieſer Sonate auch Vieles an, ſo namentlich der erſte Satz an den ſchwermüthig ſinnenden der letzten Adur-Sonate von Beethoven, und der letzte im Allgemeinen an Weberſche Weiſe, ſo iſt dies nicht ſchwächliche Unſelbſtſtändigkeit, ſondern geiſtiges Verwandtſein. Wie das ſonſt drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich Alles wie in einer Frühlinglandſchaft! Was uns hier berührt und anzieht, iſt nicht das Fremde, nicht das Neue, ſondern eben das Liebe, Gewohnte. Es ſtellt ſich nichts über uns, will uns nichts in Erſtaunen ſetzen; unſern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir ſie ſelbſt gefunden zu haben meinen. Sehe man nur ſelbſt zu!

Wir kommen zu unſern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den Viele nur als Liedercomponiſten, bei Weitem die Meiſten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im Einzelnen beweiſen, für wie hochſtehende Werke wir ſeine Compoſitionen erklären müſſen, ſo gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tauſend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müſſen, ſo dünkt uns doch die Phantaſieſonate ſeine vollendetſte in Form und Geiſt. Hier iſt alles organiſch, athmet alles daſſelbe

Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, der keine Phantaſie hat, ſeine Räthſel zu löſen.

Ihr am verwandteſten iſt die in Amoll. Der erſte Theil ſo ſtill, ſo träumeriſch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei ſo leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der ſie ſo ſeltſam in- und gegeneinander zu ſtellen weiß.

Wie anderes Leben ſprudelt in der muthigen aus Ddur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überſchwenglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt ſchwerlich in das Ganze und iſt poſſirlich genug. Wer die Sache ernſthaft nehmen wollte, würde ſich ſehr lächerlich machen. Floreſtan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Vanhalſchen Schlafmützenſtyl; Euſebius findet in den contraſtirenden ſtarken Stellen Grimaſſen, mit denen man Kinder zu erſchrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigſten originellen Compoſitionen Schuberts, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Componiſten würde man einen Lorbeer aus dieſem einzigen Werke flechten! — im Schubertſchen Kranz guckt es nur als beſcheidenes Reis heraus; ſo ſehr beurtheilen wir den Menſchen und Künſtler immer nach dem Beſten, was er geleiſtet. —

Wenn Schubert in ſeinen Liedern ſich vielleicht noch origineller zeigt, als in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen, ſo ſchätzen wir dieſe als rein muſikaliſch und in ſich ſelbſtſtändig eben ſo ſehr. Namentlich hat er als Componiſt für das Clavier vor Andern, im Einzelnen ſelbſt vor Beethoven etwas voraus (ſo bewundernswürdig ſein dieſer übrigens in ſeiner Taubheit mit der Phantaſie hörte), — darin nämlich, daß er Claviergemäßer zu inſtrumentiren weiß, das heißt, daß Alles klingt, ſo recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erſt vom Horn, der Hoboe u. ſ. w. borgen müſſen. — Wollten wir über das Innere dieſer ſeiner Schöpfungen im Allgemeinen noch etwas ſagen, ſo wär' es dieſes.

Er hat Töne für die feinſten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszuſtände. So tauſendgeſtaltig ſich des Menſchen Dichten und Trachten bricht, ſo vielfach die Schubertſche Muſik. Was er anſchaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt ſich zu Muſik; aus Steinen, die er hinwirft, ſpringen, wie bei Deukalion und Pyrrha lebende Menſchengeſtalten. Er war der ausgezeichnetſte nach Beethoven, der, Todfeind aller Philiſterei, Muſik im höchſten Sinne des Wortes ausübte. —

Und ſo ſei er es, dem wir, wo die Jahresglocke ſchon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiſte die Hand drücken. Wolltet Ihr trauern, daß dieſe ſchon lange kalt und nichts mehr erwiedern kann, ſo bedenket auch, daß, wenn noch Solche leben, wie jener, von dem wir vorher geſprochen, das Leben noch lebenswerth genug iſt. Dann ſehet aber auch zu, daß Ihr, wie jener, Euch immer ſelbſt gleich kommt, dem Höchſten nämlich, was von höherer Hand in Euch gelegt. —

Aphorismen.

(Von den Davidsbündlern.)

Componiſtenvirtuoſen.

Es iſt im Allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung ſpricht dagegen), daß der Componiſt ſeine Werke auch am ſchönſten und intereſſantſten darſtellen müſſe, namentlich die neuſten, zuletzt geſchaffenen, die er noch nicht objectiv beherrſcht. Der Menſch, dem die eigene phyſiſche Geſtalt entgegen ſteht, erhält leichter im andern Herzen die idealiſche.

Euſeb.

Richtig. Denn wollte der Componiſt, dem nach Vollendung des Werks Ruhe vonnöthen iſt, ſeine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darſtellung fixiren, ſo würde, wie einem angeſtrengten, auf einem Punct haftenden Augenpaar, ſein Blick nur matter werden, wenn ſich nicht verwirren und erblinden. Es gibt Beiſpiele, daß in ſolcher erzwungenen Operation Componiſtenvirtuoſen ihre Werke völlig entſtellt haben. Raro.

Das Sehen der Muſik.

Bei der Kalkbrenner'ſchen vierſtimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut, der Dichter des Buchs: „Ueber Reinheit der Tonkunſt" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Concert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunſtverſtändige Lady ſich gegen allen engliſchen Ton auf die Zehen geſtellt, die Hand des Virtuoſen ſtarr angeſehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Verſammlung gleichfalls gethan, und endlich Th. in's Ohr, aber mit Ekſtaſe geſagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" Das Publicum (ſchloß damals Th.) murmelte leiſe nach: „Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu ꝛc." R — o.

Doch ſcheint dies das Publicum zu charakteriſiren, das am Virtuoſen, wie im Concert überhaupt, auch etwas ſehen will. Euſeb.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künſtlerwelt einmal ein Geſchlecht der Bilfinger aufwüchſe, das bekanntlich an zwei garſtigen Ueberfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuoſenwirthſchaft vorbei. — Floreſtan.

Das öſſentliche Auswendigſpielen.

Nennt es nun ein Wagſtück, oder Charlatanerie, ſo wird das doch immer von großer Kraft des muſikaliſchen Geiſtes zeugen. Wozu auch dieſen Souffleurkaſten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt ſind? Wißt ihr nicht, daß ein noch ſo frei angeſchlagener Accord von Noten geſpielt, noch nicht ein halbmal ſo frei klingt, wie einer aus der Phantaſie? O, ich will aus Eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutſcher — erſtaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauſpieler oder Declamator ſeine Rollen aus der Taſche, um ſicherer zu tanzen, ſpielen, declamiren; aber ich bin wirklich wie jener Philiſter, der, als einem Virtuoſen die Noten vom Pult fielen, und dieſer trotzdem ruhig weiter ſpielte, ſiegend ausrief: „Seht! ſeht! das iſt eine große Kunſt! — der kanns auswendig!“ F — n.

Das Anlehnen.

Wurde ohne Shakſpeare Mendelsſohns Sommernachtstraum geboren werden ſein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geſchrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F — n.

Ja — warum zeigen ſich manche Charaktere erſt ſelbſtſtändig, wenn ſie ſich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakspeare ſelbſt, der bekanntlich die meiſten Stoffe ſeiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E — s.

Euſebius ſpricht wahr. Manche Geiſter wirken erſt, wenn ſie ſich bedingt fühlen, frei. R — o.

Roſſini.

Allzu einſeitig wäre es, alles Roſſini'ſche bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältniß zur Aufmunterung deutſcher Leiſtungen ſtünde. Roſſini iſt der trefflichſte Decorationsmaler, aber nehmet ihm die künſtliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne und ſehet zu, was bleibt. Ueberhaupt wenn ich ſo von Berückſichtigung des Publicums, vom Tröſter und Retter Roſſini und ſeiner Schule reden höre, ſo zuckt mir's in allen Fingerſpitzen. Viel zu delicat geht man mit dem Publicum um, das ſich auf ſeinem Geſchmack ordentlich zu ſteifen anfängt, während es in früherer Zeit beſcheiden von Ferne zuhorchte und glücklich war, etwas aufzuſchnappen vom Künſtler. Und ſag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (im gewiſſen Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der ſein Herz nur in ſeinen Fingern hat — erhält dieſer, ſag' ich, nicht für ein Heft Variationen vierhundert Thaler und Marſchner für den ganzen „Hans Heiling“ kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerſpitzen. F — n.

Roſſini's Beſuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieſer wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelſchlag. E — s.

Italiäniſch und Deutſch.

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm ſeinen Farbenſtaub, und ſeht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Rieſengeſchöpfen noch nach Jahrhunderten ſich Skelette vorfinden, die ſich mit Staunen die Nachkommen zeigen. E — s.

1836.

Monument für Beethoven. — Die Preisſymphonie. — Ouverture zur ſchönen Meluſine von F. Mendelsſohn-Bartholdy. — Kritiſche Umſchau (I. Ouverturen, II. Concerte für Pianoforte, III. Trio's, IV. Duo's, V. Capriccio's und andre kürzere Stücke für Pianoforte). —

Monument für Beethoven.

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mauſoleum zukünftigen Andenkens ſteht ſchon leibhaftig vor mir — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel, und daneben einige Bäume.

Ein griechiſcher Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, ſchlug vor, den Berg Athos zu ſeiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt, wahrhaftig er iſt es weniger, als dieſe deutſchen Pfennigſubſcriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ocean ſchläfſt, daß wir Deutſchen für die Schlachten, die du uns abgenommen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdeſt du aus dem Grabe ſteigen mit der ſtrahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon“ und das Mauſoleum bräche ja zwergig zuſammen! Deine D moll-Symphonie aber, Beethoven, und alle deine hohen Lieder des Schmerzes und der Freude dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu ſetzen und du entgehſt unſrer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euſeb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Carlsbader „Sprudel" verſteinern lieſſeſt, wäre damit dem Comité gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie geſehen, die brennende Stirn nie in ſeine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben ..... Ich gehe langſam zum Schwarzſpanierhauſe Nro. 200, die Treppen hinauf: athemlos iſt alles um mich: ich trete in ſein Zimmer: er richtet ſich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er ſpricht von ſeinen Leiden. In derſelben Minute wandeln tauſend Entzückte unter den Tempelſäulen ſeiner C moll-Symphonie. — Aber die Wände möchten auseinander fallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn ſo allein lieſſe, ſich wenig um ihn bekümmere. — In dieſem Moment ruhen die Bäſſe auf jenem tiefſten Ton im Scherzo der Symphonie: kein Odemzug: an einem Haarſeil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tauſend Herzen und nun reißt es und die Herrlichkeit der höchſten Dinge baut ſich Regenbogen über Regenbogen an einander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: Niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Accorde der Symphonie dröhnen: das Publicum reibt ſich in die

Hände, der Philiſter ruft begeiſtert: „das iſt wahre Muſik.“ — Alſo feiertet ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot ſich ihm an: in einem ſchmerzlicheren Sinn ſtarb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal, — vielleicht verdient er's; dann aber möchten eines Tags auf eurem umgeworfenen Quader jene Goetheſchen Verſe geſchrieben ſtehen:

> So lange der Tüchtige lebt und thut,
> Möchten ſie ihn gern ſteinigen.
> Iſt er hinterher aber todt,
> Gleich ſammeln ſie große Spenden
> Zu Ehren ſeiner Lebensnoth
> Ein Denkmal zu vollenden.
> Doch ihren Vortheil ſollte dann
> Die Menge wohl ermeſſen,
> Geſcheuter wär's, den guten Mann
> Auf immerdar vergeſſen.

Floreſtan.

2.

Sollte aber durchaus Jemand der Vergeſſenheit entzogen werden, ſo mache man doch lieber den Recenſenten Beethovens einige Unſterblichkeit, namentlich Jenem, der in der allgem. muſ. Zeitung 1799, S. 151 vorausſagt: „Wenn Hr. van Beethoven ſich nicht mehr ſelbſt verleugnen wollte und den Gang der Natur einſchlagen, ſo könnte er bei ſeinem Talent und Fleiß uns ſicher recht viel Gutes für ein Inſtrument liefern, welches u. ſ. w.“ Ja wohl im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Sieben und dreiſſig Jahre vergingen einſtweilen: wie eine Himmelsſonnenblume hat ſich der Name Beethoven entfaltet, während der Recenſent in einem Dachſtübchen zur ſtumpfen Neſſel zuſammengeſchrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subſcription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne ſagt: „wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal ſetzen": ich ſage, ſchon ein Denkmal iſt eine vorwärts gedrehte Ruine (wie dieſe ein rückwärts gedrehtes Monument), und bedenklich, geſchweige zwei, ja drei. Denn geſetzt, die Wiener fühlten Eiferſucht auf die Bonner und beſtünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man ſich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er ſteht in beider Kirchenbüchern; der Rhein nennt ſich die Wiege, die Donau (der Ruhm iſt freilich traurig) ſeinen Sarg. Poetiſche ziehen vielleicht letztere vor, weil ſie allein nach Oſten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die ſeligen Rheinufer und auf die Majeſtät der Nordſee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutſcher Bildung, mit dem beſondern Verdienſte, was ihm auch Himmliſches die Fülle herabgebracht, ſich für Beethovenſche Compoſition am erſten intereſſirt zu haben. Ich hoffe daher auf drei . . .

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruheſtätte eines Großen aufzuſuchen: viele Stunden lang forſchte ich kreuz und quer, — ich fand kein „J. S. Bach“ . . und als ich den Todtengräber darum fragte, ſchüttelte er über die Obſcurität des Mannes den Kopf und meinte: „Bach's gäb's viele.“ Auf dem Heimweg nun ſagte ich zu mir: wie dichteriſch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken ſollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Aſche nach allen Gegenden verweht und ſo will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an ſeiner Orgel ſitzend denken im vornehmſten Staat und unter ihm brauſet das Werk und die Gemeinde ſieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — — Da ſpielteſt du, Felix Meritis, Menſch von gleich hoher Stirn wie Bruſt, kurz darauf einen ſeiner variirten Choräle vor: der Text hieß „ſchmücke dich o meine Seele,“ um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegoſſen, daß du mir ſelbſt geſtandeſt: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, ſo würde dir dieſer einzige Choral Alles von Neuem bringen.“ Ich ſchwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechaniſch, auf den Gottesacker und da fühlte ich einen ſtechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf ſeine Urne legen konnte und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünſche auszuſprechen.

Jonathan.

3.

In der Kirche ſoll man auf den Fußſpitzen gehen, — du aber, Floreſtan, beleidigſt mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menſchen zu; die Frage iſt eine deutſche; Deutſchlands erhabenſter Künſtler, der oberſte Vertreter deutſchen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, ſoll gefeiert werden; er gehört unſrer Kunſt an; am Schillerſchen Denkmal arbeitet man mühſam ſeit vielen Jahren, am Guttenbergſchen ſteht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verſpottungen franzöſiſcher Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermüthigen Lord Byronſchen Poeſie, wenn ihr die Sache ſinken ließet oder ſaumſelig betriebet!

Ich will euch ein Beiſpiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schweſtern aus Böhmen kamen vor langer Zeit in unſre Stadt; ſie ſpielten Harfe und ſangen. Talent beſaßen ſie viel, von Schule aber wußten ſie nichts. Da nahm ein in der Kunſt geübter Mann[1] ſich ihrer an, unterrichtete ſie und ſie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber und nur ſeine Nächſten erinnerten ſich ſeiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vier Schweſtern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgeſtellt werden konnte. Es ſteht unter

---

[1] Der Cantor der Thomasſchule Hiller.

J. S. Bachs Fenſtern und erkundigen ſich die Nachkommen nach Bach, ſo fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohlthäter wie der Dankbarkeit iſt ein rührend Andenken geſichert. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der ihr Großſinn und Vaterlandsſtolz auf jedem Blatte lehrt, ſollte ihm nicht ein tauſendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürſt, einen Tempel im Palladioſtyl würde ich ihm bauen: darin ſtehen zehn Statuen; Thorwaldſen und Dannecker könnten ſie nicht alle ſchaffen, aber ſie unter ihren Augen arbeiten laſſen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Muſen, ſo die ſeiner Symphonieen: Klio ſei die heroiſche, Thalia die vierte, Euterpe die Paſtorale und ſo fort, er ſelbſt der göttliche Muſaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutſche Geſangesvolk zuſammen kommen, dort müßten Wettkämpfe, Feſte gehalten, dort ſeine Werke in letzter Vollendung dargeſtellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und ſchreibt mit ſolcher Gigantenſchrift ſeinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in rieſenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er ſchon im Leben that, er über Berg und Berg ſchauen könne — und wenn die Rheinſchiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Rieſe bedeute, ſo kann jedes Kind antworten: Beethoven iſt das — und ſie werden meinen, es ſei ein deutſcher Kaiſer. Oder wollt ihr für's Leben nützen, ſo erbaut ihm zur Ehre eine

Akademie: „Akademie der deutſchen Muſik“ geheißen, in der vor allem ſein Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Muſik nicht von Jedem zu treiben ſei, wie ein gemein Handwerk, ſondern von Prieſtern wie ein Wunderreich den Auserwählteſten erſchloſſen werde — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Muſik in der griechiſchen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eignes ſein wird!

Euſebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Floreſtan zertrümmert und Euſebius läßt fallen. Gewiß iſt, daß es höchſtes Ehrenzeugniß wie echter Dankbarkeitbeweis für große geliebte Todte, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Floreſtan, gib auch zu, daß wir unſre Verehrung auf irgend eine Weiſe nach Außen hin zeigen müſſen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, ſich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Floreſtan, über die Sache wirfſt, möchte ſich überdies auch hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, ſo wie die Furcht, bei'm Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorſichtig lobe. Vereinigt euch alſo!

In allen deutſchen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademieen, Concerte, Operndarſtellungen, Kirchenaufführungen veranſtaltet werden; auch ſcheint es nicht unpaſſend, bei größern Muſik- und Geſangfeſten um eine Gabe anzuſprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichſt angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Caſſel, Hummel in Weimar, Mendelsſohn in Leipzig, Reiſſiger in Dresden, Schneider in Deſſau, Marſchner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgard, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warſchau, Löwe in Stettin, Kalliwoda in Donaueſchingen, Weyſe in Copenhagen, Moſevius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Carlsruhe, Dorn in Riga — — ſeht da, welche Reihe würdiger Künſtler ich vor euch ausbreite und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrig bleiben. Und ſo möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidaliſche Maſſe den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenoſſen eines großen Mannes, wie ſie ſeine Geiſteswerke über Alles ehren, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweiſen bemüht waren.

Raro.

Die Preisſymphonie.[1]

1.

Da mancher wache Traum in meinen Aufzeichnungen ſteht, was ſollte ich mich lange beſinnen, einen wirklichen nächtigen hinzuzufügen, und hier niederzulegen, daß ich dieſe Nacht den Preis zu verdienen meinte, den der Wiener Kunſtverein auf die beſte Symphonie geſetzt hatte. Einig war ich mit mir ſelbſt, daß die Wiener Herren Urtheiler dieſesmal ſich dem neuen in Frankreich blühenden Kunſtgeſchmacke, der auch hier und da ſchon in Deutſchland zu ſpuken beginnt, hinneigen würden, und daß ich mir desfalls nur dieſen anzueignen habe. Im Traume geſchieht dies noch viel leichter als im Wachen und nachdem ich geſchwinder mich umgegoſſen als ein anderer nur das Hemde gewechſelt, fuhr ich fort: Gluck, der Ritter, als er ſeine Iphigenia ſchuf, ſetzte ſich auf friſchgrüne Wieſenmatten, unter deren Blüthendolden er ſeine Champagnerflaſchen verborgen; Sarti arbeitete in der Nachtſtille und in öden Sälen eingeſperrt, indeß Cimaroſa im Saus und Brauſe eines fröhlichen Geſellenſchwarmes die Gedanken zu ſeiner heimlichen Ehe auffaßte; Sacchini ließ ſich zu ſeinen Werken durch die Geſellſchaft ſeiner jungen Frau begeiſtern, während Traetta ſich in den Säulenwald der Dome ſchlich, dort ſich ſeinen Gedanken zu überlaſſen; dem alten Paer floß erſt der Quell ſeiner unerſchöpflichen Weiſen, wenn er ſeinem Freunde gegenüber ſaß, und Vater Haydn mußte ſich ſein Perückchen zurecht kämmen und ſich geſchniegelt und geſtriegelt an ſein Clavier ſetzen, um in ſein Tonreich einzugehen. Zingarelli las die Kirchenväter, um ſich für ſein Romeo und Julie Gedanken zu ſchöpfen, wogegen Marcantonio Anfoſſi ſich die Tafel mit duftenden Gerichten belaſtete, und Kapaunbraten und Spanferkel nach dem Tacte ſeiner Begeiſterungen verarbeitete. Mozart ſammelte, eine Elfenſeele in lichten Mondnächten, in Zauberhainen die ſtrahlenden ewig thaufeuchten Blüthen ſeiner Kunſt, indeß Roſſini ſchrieb, wann, wo, wie, und wofür man es nur haben wollte, und Paeſiello am liebſten auf der Gedankenjagd im Anſtand lag, wo ich eben jetzt liege, im Bette. Keiner all dieſer Künſtler aber nebſt den vielen ungenannten, nicht minder gefeierten, ſtand auf dem rechten Standpunct, eine ſolche Symphonie zu ſetzen, wie die, welche mir jetzt im Kopfe ſummt, und wie ſie unſre neuſten Fortſchritte erheiſchen. Dazu muß man den Rabenſtein beſuchen und auf das Hochgericht ſteigen. Alle gewöhnlichen Beziehungen des Lebens ſind längſt ſo oft abgehaſpelt, daß keiner ſie mehr niederſchreiben, geſchweige leſen möchte, daher ſpinnen jetzt die Beluſtigungsſchreiber Außerordentliches, und Paris liefert uns ſaubergeſchriebene Pulververſchwörungen, Höllenmaſchinen, und Schandpfähle, die auf einen ordentlichen Mann ihren Eindruck nicht verfehlen. Von der Tonkunſt gilt daſſelbe; und wir Deutſchen ſind alte Perücken, wenn wir glauben, daß es mit den Bardieten (das Wort ſcheint mir für Symphonie nicht unpaſſend) unſeres Haydn, Mozart und Beethoven rein abgeſchloſſen, daß überhaupt etwas Würziges an dieſen Sachen ſei, und daß ſich die feingebildete Menge dafür geben könnte, ſo etwas anzuhören. Eingeſtehen laßt uns, daß uns der Franke Berlioz eine neue Bahn gebrochen, und daß dieſer erſt recht ausgeführt hat, wonach der gute Vater Haydn in ſeiner Kinderſymphonie tappte, wonach Beethoven in ſeiner Schlacht bei Vittoria ſpürte.

---

[1] Des Verſtändniſſes der Recenſion Nr. 2. halber war es nöthig auch obige von Gottſchalk Wedel (A. v. Zuccalmaglio) hier abzudrucken.

Was vor Allem zu beachten, iſt dies, daß ein gutgewähltes Schild immer den Gaſthof und den Laden füllt, und daß die Menge ſich nicht allein mit Broten, ſondern auch mit Worten abſpeiſen läßt; Ueberſchriften ſind uns alſo für unſer Werk nöthig, und wahrlich tüchtige; ſtatt aber nun meinen Bardiethelden im Opium ſich übernehmen zu laſſen, ſtatt ihn auf die Galeere zu liefern, oder nach dem Blutgerüſte zu fahren, ſtatt überhaupt einen ſolchen mir zu ſuchen, wähle ich blos ſinnreich einen Namen, der für die ganze Handlung ſchon Vollgültigkeit und Deutung hat.

Lamennais werde ich meinen Einleitungsſatz, meinen langgehaltenen, oft kraus unterbrochenen überſchreiben und drinnen ſo toll drauf losſetzen, daß ich dem wunderlichen Heiligen, der mein Schirmvogt, keinen Aerger mache. Balzac dann ſei der Fluß, in den dieſe erſte Auftauchung übergeht. Da mengt ſich ſchon luſtiger das Leben, und der Teufel und ein bischen Tollheit miſcht ſich drein, was die gute Wirkung nicht verfehlen kann; beſonders da ich im nun folgenden Satz, im langſamen, Victor Hugo dagegen ſtelle, und unter ſeinem Banner einen Todtentanz beginnen laſſe, wie ihn noch kein Holbein gemalt hat. Mein Menuett wird nicht vergeſſen und damit ich ihn recht lüderlich ſetzen kann, widme ich ihn der Frau Dudevant, jener geiſtigen Dodekamechana, jener Bajadere des Tages, die mit ihrem ſinnbildlichen Beinaufheben die feingebildete hohe Welt entzückt, bis ich in meinem Schlußſatze Sue hinaufbeſchwöre, Eugen Sue, — bis ich den Strom meiner Weiſen ſteigere bis zu dem Flibuſtier-Gelag, das ich mit den Ausbrüchen ihrer viehiſchen Wuth und Grauſamkeit würze, und mit den Flammen von Lima wie mit einer bengaliſchen der Bühne beleuchte. Hölle und Teufel, das wird ein Meiſterſtück werden! Mozart und Beethoven liegen ſchon unter mir wie ſtille himmelſpiegelnde Alpenſeen und Haydn wie eine Sennenhütte, vor mir Lauwinendonnernden Gletſcher. Drauf los gearbeitet! Sauer darf ich es mir nicht werden laſſen. Ja ich fühl' es ordentlich, wie leicht diejenigen arbeiten, die ſich die Ueberflieger zu nennen belieben, wie ſchöpfungskräftige Geiſter über alle Geſetze und Satzungen wegſehen, an denen die gewöhnlichen matt anlehnen, und abreiben. Nein, alles ſo obenweg nur hingeworfen, wie mit dem Beſen zuſammengekehrt, um daß es nur um ſo neuer, ſo großgedachter klingt, — und Satzfehler, Quinten und Octavengänge nur friſch ſtehen laſſen, wie Unkraut in der üppigen Saat! Denn niemand weiß noch, was ein gutes Ohr ſich alles gefallen laſſen kann. Die altflorentiniſchen Maler der angeblich verdorbenen Schule malten in Kellern, um alle Lichtwirkung ſo kräftiger und vorherrſchender zu machen; Tonſetzer unſeres Schlages ſollen in Stampfmühlen und Eiſenhämmern ſchreiben, damit nach dem Gepolter ſie die Süßigkeit einer Weiſe ſchätzen lernen und lehren. Bisher hat es immer ſchwache Seelen gegeben, die den Fluß, den Strom eines Satzes für etwas Rechtes hielten, und gerade überſahen, daß Geiſtiges, ſtatt zu fließen, in tauſend Richtungen auf zum Himmel ſpritzet, — wie welche, die ihre Geiſtesarmuth unter einer gewiſſen Einheit verſteckten, die mir äußerſt vertrackt vorkommen will. Ich wie jeder Mann des Tages will ſich erluſtiren und Neues iſt ſein Begehr, und wenn ſo in meinem Bardiet eine Weiſe nach der andern aufthaut, wie weiland die eingefrornen in Münchhauſens Poſthorn, ſo wird mir die ſchöne Welt Dank wiſſen. Was kann läſtiger ſein für Manche, als wenn ſie im Kreiſe von ein paar Gedanken, die freilich oft tüchtig aus- und durchgeführt werden, herumſchweben müſſen; indeß ſich auf unſre neue Weiſe wie an einer Feſttafel alles von der Suppe bis zum Nachtiſche zu, mit immer neuem Reize genießen läßt. Geiſt iſt die Hauptſache und den zu zeigen, muß man nicht faul ſein. Iſt man aber einmal im Arbeiten, muß man auch denken, was man vor ſich hat, darf man die bunte Menge der Tonzeuge nicht unbenutzt laſſen, und wie ein Sturm, ſo durch den Paukenwirbeler, wie durch den Geiger durchfahren. Neue Tonzeuge für die Tonbühne zu erfinden, möchte ſchwer halten, wie nöthig ſie auch unſer einem werden, ſeiner Gedankenwirbel ſich alle zu entladen; aber gewiſſermaßen kann man doch zum Ergänzen kommen, wenn man bemerkt, daß jedes Tonzeug, über Gebühr angeſtrengt, außer ſeiner Bahn getrieben, wieder friſch als etwas Neues daſtehen, für eine neue Erfindung gelten kann, was mancher Schwachkopf, der kopfſchüttelnd in eine unſerer Partituren (Allſtimmen und Stimmenall) blicket, ſchwer verdauen kann. So mache ich die Trompete zur Clarinette, Clarinette zur Flöte, Horn zur Oboe, Baß zur Geige und umgekehrt, und ſchaffe mir derart durch Stimmenverwechſelung die Menge zur tauſendſtimmigen um, und ſo muß mir der Preis werden ſelbſt vor denen, die vom Seineufer aus den Leuten Sand in die Augen ſtreuen. —

Gott weiß, was ich zuſammengeſetzt, wenn ich nicht aufgewacht wäre. Mein erſter Blick aus dem Bette fiel gerade auf die Zeitung, die mir ſagte: daß meine Anſtrengung zu ſpät, und daß wirklich der Preis durch einen Landsmann, durch Lachner in München, gewonnen ſei. Herzlichen Handſchlag meinem deutſchen Bruder, obſchon ſein Kunſtwerk, das mir noch unbekannt, in einem andern Geſchmack geſetzt iſt, als das von mir entworfene. Auch iſt mit dem Erwachen meine Nebenbuhlerſchaft ſo ſtark nicht mehr, und gerne will ich mich mit ihm von den Tagesgötzen wegwenden, zu den alten Lichtern, unter denen die Wolken nur wegziehen können. Schön und rühmlich iſt es, mit ihnen die Kunſt, einen erhabenen Hain Wingolf, von den Verirrungen des Lebens, von allen Anklängen eine Geiſtesſprache rein zu halten, ſtatt ſie hinunter zu ziehen in die Kothbefleckte Bahn und ſie zur Magd der niedern Leidenſchaften zu machen. —

2.

Wie unſer ſanfter Gottſchalkiſcher Wedel ordentlich in Wuth gerathen iſt über den Franken Berlioz. So fromme Dorfküſter, als du, ſind wir freilich nicht Alle in der Kunſt und die Völker beten die Gottheit verſchieden, ja jeder Menſch ſie anders an. Berlioz, wenn er noch oft Menſchen ſchlachtet am Altar oder ſich toll gebehrdet wie ein indiſcher Fakir, meint es eben ſo aufrichtig, als etwa Haydn, wenn er eine Kirſchblüthe darbringt mit demüthigem Blick. Gewaltſam wollen wir aber Niemanden unſern Glauben aufdringen.

Was nun den Meſſias, den du in der Symphonie von Lachner anzukündigen hoffteſt, anlangt, ſo irrteſt du leider und könnteſt ſie nur darum lieben, weil von V. Hugo'ſchem oder Lamennais'ſchem Geiſt, der dir ein ſolcher Gräuel, in ihr allerdings nichts anzutreffen iſt, wenn ich ſie auch in etwas den Meyerbeer'ſchen Halbgeſchöpfen beizählen möchte, jener Gattung, wohin z. B. Seejungfern, fliegende Fiſche ꝛc. gerechnet werden, die ihrer Geſtaltung halber die Menge wohl eine Weile erſtaunen kann, die in der That aber nur die unſchönen Uebergänge der Schöpfung bilden. Mit klarerem Worte, die Symphonie iſt ſtyllos, aus Deutſch, Italiäniſch und Franzöſiſch zuſammengeſetzt, der romaniſchen Sprache vergleichbar. Von deutſcher Weiſe benutzt Lachner zu den Anfängen, zu canoniſchen Nachahmungen, von italiäniſcher zur Cantilene, von franzöſiſcher zu den Verbindungsſätzen und Schlüſſen. Wo dies mit ſo viel Geſchick, oft Schlag auf Schlag, wie bei Meyerbeer, compilirt iſt, mag man es bei milder Stimmung noch anhören; wo man ſich dies aber bis zur Langeweile bewußt wird, wie es auf dem Geſicht des Leipziger Publicums zu leſen war, ſo kann nur die nachſichtsvollſte Kritik nicht geradezu verwerfen. Und dieſe nach allen Seiten hin getriebene Breite iſt es, weshalb ſich die Symphonie auch nicht einmal beim Publicum einſchmeicheln wird, ſelbſt wenn Kenner und Künſtler das Auge zudrücken wollten. In einem andern Sinn, als Jemand ſagte, daß er während des zwanzig Syſteme großen

Adagio's eines Es dur-Quartetts von Beethoven ein ganzes Jahr lang geſchwelgt zu haben glaubte, glaubt man in der Symphonie eine ganze endloſe Ewigkeit hinzubringen. Zu dieſer unnöthigen äußerlichen Ausdehnung (die letzte große Symphonie von Beethoven hat 226 Seiten, die Preisſymphonie aber 304) kömmt aber vollends niederſchlagend eine Einförmigkeit an Rhythmus, wie man es ſelten finden wird. So bewegt ſich der erſte und zweite Satz durchgehends in dem bekannten mit drei Achteln Auftact anfangenden Rhythmus, dem freilich (wie man ſich vielleicht aus einer Bemerkung im Triocyklus dieſes Bandes entſinnen wird) ſchon viele Componiſten als Opfer zugefallen ſind. Wäre er etwa wie in der E moll-Symphonie von Beethoven durchgeführt, ſo wäre kein Grund da, warum man dem Componiſten dafür nicht zu Füßen fallen ſollte. Hier aber dürfen wir der Wahrheit gemäß nicht verſchweigen, daß der Gehalt der Gedanken überhaupt von ſo wenig Schwere, daß er, in der Verarbeitung ſich immer mehr verdünnend, endlich zur gänzlichen Oede und Leere verſchwindet. Dies namentlich im Adagio, deſſen Sinn z. B. in dem erſten Theil des Schubert'ſchen Sehnſuchtswalzers hundertmal kürzer ausgedrückt iſt, als in dem hundertmal längern Satz, der auf jeder Seite endet und nirgends enden will. Gäbe es grobe Schnitzer, Formenſchwächen, Extravaganzen, ſo ließe ſich darüber ſprechen, beſſern, aufmuntern; hier aber kann man nichts ſagen als etwa „es iſt langweilig,“

oder „recht gut," oder ſeufzen, oder an etwas Anderes denken.

Das Beſte, das Friſcheſte enthält der erſte Satz der Symphonie; in ihm ſpricht ſich doch eine Art Leidenſchaft aus, wenn ſie vielleicht auch nicht auf den poetiſchſten Hebeln ruht. Es meinte ſogar Jemand „der Anfang drücke offenbar das Ringen nach dem Preis aus, während im Adagio leiſe Zweifel, im Scherzo jedoch wieder ein Schimmer von Hoffnung aufſtiege, die ſich im letzten Satz zur fröhlichſten Zuverſicht verwandele." Die proſaiſche Bemerkung bei Seite geſetzt, ſo ſcheint es auch wirklich natürlich, daß unter ähnlichen Umſtänden hervorgerufene Werke immer etwas Befangenes, Aengſtliches an ſich haben werden und daß viele der Bewerber ganz andere Symphonieen erfunden hätten ohne den köſtlichen Nebengedanken an den Kranz. Wollte man künftighin einen Preis auf ſchon vollendete einzuſendende Werke ſetzen, ſo wäre dadurch vielleicht mehr gefördert. Wie dem ſei, ſo müßte man ſich wahrhaft betrüben, wenn ſich, was jetzt freilich nur unter Schwierigkeiten zu ermitteln wäre, nicht wenigſtens im Einzelnen Originelleres, Vorzüglicheres unter der großen Zahl der Arbeiten gefunden haben ſollte, — ſchon der edeln Abſicht halber, die doch die Preisausſteller unleugbar hatten, und die auf dieſe Weiſe, wenn auch nicht gerade zum Schaden der Kunſt, gewiß auch nicht zu ihrer Verherrlichung ausgeſchlagen iſt. Glaube Niemand, daß wir die Symphonie einem ſtrengern Maßſtabe unterworfen, weil ſie ſelbſt eine ſo vielen andern vorgezogene, oder daß wir ſie vielleicht auch mit geſpannterer Erwartung, als wie jede andere Compoſition, angehört und durchgeleſen hätten. Jede Anzeige einer neuen Symphonie iſt ein Feſt für uns und nur mit günſtigſtem Vorurtheil nehmen wir jedes Werk ſolchen Umfangs in die Hand. Der erſte Satz, voll ſchöner Einzelnheiten (wie z. B. einige Crescendo's, die impoſante Melodie der Baßinſtrumente, die aber, unbegreiflich, bei der Wiederholung von den höchſten beantwortet wird), aber auch voller langweiliger Schwächen (wie die ewige Wiederkehr gewiſſer harmoniſcher Perioden, gewöhnlichſte Nachahmungen, ſogenannte Roſalien) machte unſre Hoffnung ſchon etwas ſchwankend, zumal wir ſahen, daß, was äußeren Kraftaufwand anlangt, in den künftigen Sätzen nicht leicht weiter gegangen werden konnte. Im Adagio fielen aber alle Hoffnungen in Trümmer. Da die beiden erſten Sätze faſt keinen einzigen lebendigen Staccatogedanken brachten, ſo ſahen wir wenigſtens im Scherzo (deſſen Tempobezeichnung beiläufig geſagt ein Druckfehler iſt) auf einen Gegenſatz auf. Aber auch ihm fehlt aller Humor, dem Trio ſogar aller Geiſt. Im letzten Satze endlich erſcheinen zwei hübſche Hauptmotive, die gut in einander verwebt und nach hergebrachter Art fugatoartig verarbeitet werden. Die Empfänglichkeit des Publicums hatte aber bereits ſo ſehr abgenommen, daß ſelbſt die ſtärkſten Maſſen jeden Eindruck auf Ohr und Herz verleugneten. Und ſo klatſchten Einige, was wohl auch der übrigens tadelloſen Aufführung galt: bei weitem die Meiſten aber waren der endlichen Erlöſung froh.

Ouverture zum Mährchen von der ſchönen Meluſina.

Von F. Mendelsſohn Bartholdy.

(Zum erſtenmal in Leipziger Concerten gehört im December 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß ſie nicht dahinter kommen können, welche der Ouverturen von Mendelsſohn eigentlich die ſchönſte, ja beſte. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu thun und zu beweiſen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Floreſtan theilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die ſtärkſte), in Fingaller (nicht die ſchwächſte, namentlich beim andern Geſchlechte) u. ſ. w. ein. Die der Meluſiniſten möchte man allerdings die kleinſte heißen, da ſie zur Zeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutſchland gehört worden iſt, und England, wo die philharmoniſche Geſellſchaft ſie als ihr Eigenthum zuerſt aufführte, nur im Nothfall als Reſerve zu gebrauchen wäre. —

Es gibt Werke von ſo feinem Geiſtesbau, daß die bärenhafte Kritik ſelbſt wie verſchämt davortritt und Complimente machen will. Wie dies ſchon bei der

Sommernachtstraumouverture der Fall war (wenigſtens erinnere ich mich über ſelbige nur poetiſche Recenſionen [wär's kein Widerſpruch] geleſen zu haben), ſo jetzt wieder bei der zum Mährchen von der ſchönen Meluſina.

Wir meinen, daß, ſie zu verſtehen, Niemand die breitgeſponnene, obwohl ſehr phantaſiereiche Erzählung von Tieck zu leſen, ſondern höchſtens zu wiſſen braucht: daß die reizende Meluſina voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem ſchönen Ritter Luſignan und ihn unter dem Verſprechen freite, daß er ſie gewiſſe Tage im Jahre allein laſſen wolle. Einmal bricht's Luſignan — Meluſina war eine Meerjungfrau — halb Fiſch, halb Weib. Der Stoff iſt mehrfach bearbeitet, in Worten, wie in Tönen. Doch darf man eben ſo wenig, wie bei der Ouverture zu Shakspeares Sommernachtstraum, in dieſer einen ſo groben hiſtoriſchen Faden fortleiten wollen.[1] So dichteriſch Mendelsſohn immer auffaßt, ſo zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des ſtolzen ritterlichen Luſignan und der lockenden hingebenden Meluſina; aber es iſt als führen die Waſſerwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten ſie wieder. Und hier mögen wohl in Allen jene luſtigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantaſie ſo gern verweilt, jene Sagen von

---

1) Ein Neugieriger frug einmal Mendelsſohn, was die Ouverture zur Meluſina eigentlich bedeute. Mendelsſohn antwortete raſch „Hm — eine Mesalliance.“ —

dem Leben tief unten im Wellengrund, voll ſchießender Fiſche mit Goldſchuppen, voll Perlen in offenen Muſcheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menſchen genommen, voll ſmaragdener Schlöſſer, die thurmhoch über einander gebaut u. ſ. w. — Dieſes, dünkt uns, unterſcheidet die Ouverture von den frühern, daß ſie derlei Dinge, ganz in der Weiſe des Mährchens, wie vor ſich hin erzählt, nicht ſelbſt erlebt. Daher ſcheint auf den erſten Blick die Oberfläche ſogar etwas kalt, ſtumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt ſich deutlicher durch Muſik, als durch Worte ausſprechen, weshalb auch die Ouverture (wir geſtehen es) bei weitem beſſer, als dieſe Beſchreibung davon. —

Was ſich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die muſikaliſche Compoſition ſagen läßt, beſchränkt ſich auf das, was ſich von ſelbſt verſteht, — daß ſie von einem Meiſter in Handhabung der Form und der Mittel geſchrieben iſt. Das Ganze beginnt und ſchließt mit einer zauberiſchen Wellenfigur, die im Verlauf einige Mal auftaucht und hier wirkt ſie, wie ſchon angedeutet, ſo, als würde man vom Kampfplatze heftiger menſchlicher Leidenſchaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfaſſende Element des Waſſers verſetzt, namentlich von da wo es von As durch G nach C modulirt. Der Rhythmus des Ritterthemas in Fmoll würde durch ein noch langſameres Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen. Gar zart und anſchmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Meluſina erblicken. Von einzelnen Inſtrumentaleffecten hören wir noch das ſchöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Accorde bildet; — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouverture im Sechsachtel-Tacte geſchrieben, woran wohl das zu raſche Tempo der erſten Aufführung, die ohne Beiſein des Componiſten Statt fand, Schuld war. Der Sechsviertel-Tact, den wir dann in der Partitur ſahen, hat allerdings ein leidenſchaftloſeres, auch phantaſtiſcheres Anſehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indeß dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es ſcheint dies Vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in dieſem Falle nur ausſprechen, nicht als richtig beweiſen können. So oder ſo geſchrieben bleibt die Ouverture wie ſie iſt. — 2.

Kritiſche Umſchau.

I.

Ouverturen.

Erſte Ouverture von J. W. Kalliwoda, W. 38.
Zweite Ouverture von demſelben. W. 44.

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakteriſirt. Wie die politiſche kann man die muſikaliſche in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Claſſiker theilen. Auf der Rechten ſitzen die Alten, die Contrapunctler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygiſchen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Claſſe hervorſtechen. Im Juſte-Milieu ſchwankt Jung wie Alt vermiſcht. In ihm ſind die meiſten Erzeugniſſe des Tags begriffen, die Geſchöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Symphonieen ſind Blitze, die einmal an römiſchen und griechiſchen Ruinen hingleiteten. Sonſt hat man von ihm als Republicaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungsſätze zu dieſer oder jener öffentlichen Zuſammenkunft mögen dieſe Ouverturen gut geheißen werden. Das Volk will dabei ſo wenig wie möglich nachdenken. Es gibt noch dies und das vor Schauſpielanfang, vor dem eigentlichen Concert abzumachen — da ſind denn muſikaliſche Allgemeinheiten, leichte, hübſch geſtellte Redensarten am rechten Ort.

Das erſte Violinthema der erſten Ouverture iſt in der Art, wie ſie durch Spohr und Weber bei Marſchner, Reißiger, Wolfram angeregt worden. Das zweite in der gewöhnlichen Durtonart der Oberterz nicht neu, aber gut ſingend. Der Mittelſatz aus der Figur im einleitenden Adagio entlehnt, gut eingefügt, wenn auch nicht hoch contrapunctiſch. Etwas zu kurz abſpringende Cadenz in der Wiederholung des erſten Violinthemas. Alles wie vorher in der transponirten Uebergangwendung nach dem zweiten hin. Anſpannung durch ein piu mosso. — Die zweite ſcheint nur eine Zwillingsſchweſter der erſten, ſonſt freundlich genug mit italiäniſchen Augen ſehend. Hat man über die eine geſprochen, ſo läßt ſich wenig über die andere ſagen. Als ſchöner iſt das zweite Thema auszuzeichnen. Die Sextolen im Adagio ſind keine, ſondern Triolen. Wie oft ſoll man auf den Unterſchied aufmerkſam machen! —

J. Moſcheles, Ouverture zu Schillers Jungfrau von Orleans. W. 91.

Die Armuth der wörtlichen Beſchreibung fühlt man bei ſeinen Lieblingsſtücken am lebhafteſten; dieſe Ouverture gehört zu unſern und nicht nur unter den Compoſitionen von Moſcheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — ſo viel wir wiſſen, der erſten in Deutſchland — das Publicum dieſer gebildeten Stadt ſich theilnahmloſer bezeigte als die Compoſition verdiente, ſo iſt das erklärlich. Vielleicht dachten Viele an die Schillerſche prächtig coſtümirte Tragödie, während unſre Muſik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenſchaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geſchichte intereſſiren ſollte, nicht die Perſon des Erzählers. Es iſt mir bei dieſer Muſik immer als läſe ich in einer alten Ritterchronik, die ſauber mit gothiſchen Buchſtaben geſchrieben und alterthümlich bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Componiſten ſelbſt wie wehmüthiger ums Herz an der ſchönen Stelle, wo Flöten und Clarinetten von oben herab rufen, — derſelbe Augenblick, wo die Schillerſche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" u. ſ. w. Wollte man ſonſt Geſtalten ſuchen, ſo würde man leicht die demüthige Helden-Jungfrau, den ritterlichen Talbot u. A. erkennen können. Hier thut bei Jedem die Phantaſie das ihrige; darin aber werden Alle übereinſtimmen, daß die Ouverture kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, ſo ſehr ſcheint ſie uns von deſſen Geiſte durchdrungen.

Von einem Orcheſter, das mir die Ouverture zu Dank ſpielen ſollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrſchen der Noten, ja mehr als blos feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Muſik ſein, worauf man nicht klatſchen dürfte, eine Muſik, deren Bedeutung uns erſt nach ihrem Verklingen aufginge und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuoſität auf Beifall reſignirt, durch eine gleichſam erzählende Darſtellung, die nicht ſich, ſondern die Begebenheit allein hervorzuheben geſucht hätte. —

H. Marſchner, große Feſtouverture (in D.).

W. 78.

Vor Marſchners Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieſer Ouverture thun wir's gar nicht. Es iſt ſehr zu wünſchen, daß das Fach der Dutzend- und Juſte-Milieu-Ouverturen, in denen ¼ italiäniſch, ¼ franzöſiſch, ¼ chineſiſch, ¼ deutſch und die Summe null iſt, nicht noch auch von unſern beſten Componiſten cultivirt werde. Lieber lauter Roſſinis, als Leute, die es Allen recht machen wollen. Hielten wir Marſchner nicht für einen guten Königlichgeſinnten, ſo könnten wir übrigens in ſeinen Gedanken über das God save the king (namentlich im Allegro, wo es verkürzt engliſirt erſcheint,) ganz andre erblicken als enthuſiaſtiſche. Doch das gehört vor ein anderes Gericht. 12.

Hector Berlioz, Ouverture zur heimlichen Vehme (Ouverture des Francs-Juges). Op. 3.

Die Wahl der Stoffe, die ſich Berlioz als Hintergrund ſeiner Muſik ſtellt, verdient an ſich ſchon den Beinamen des Genialiſchen. So ſchrieb er Compoſitionen zu Goethe's Fauſt, zu Moore's Gedichten, zum König Lear, zum Sturm von Shakspeare, zu Sardanapal, zu Childe Harold von Lord Byron. Von der obigen Ouverture weiß ich nicht, ob ſie eine freie Concertouverture iſt oder ein Drama einleiten ſoll. Indeß bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter ſcharf genug. Sie iſt, wie ſich der Leſer aus einer frühern Lebensſkizze über Berlioz entſinnen wird, in einer kritiſchen Epoche ſeines Lebens entſtanden und trägt davon die Spuren. Freilich iſt das Arrangement kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Componiſt den Arrangeur gerichtlich belangen könnte und allerdings mag ſich wohl keine Orcheſtermuſik ſchwerer zu einem Arrangement eignen, als Berliozſche. So viel aber die Phantaſie das Orcheſter nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es ſich wohl der Mühe eines deutſchen, die Ouverture aufzuführen, wär' es auch nur, um die Extreme der franzöſiſchen

Muſikſchulen, der Auberſchen und dieſer, daraus zu ſehn. So federleicht ſcribiſch jene, ſo ungeſchlacht polyphemiſch dieſe. Cantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonieen und über Sansculottismus ſchreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouverture etwa mit der Mozartſchen zum Figaro vergleichen zu wollen. In der feſten Ueberzeugung jedoch, daß gewiſſe Schulbank-Theoriſten viel mehr geſchadet als unſre praktiſchen Himmelsſtürmer und daß Protection elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung ſolcher poetiſcher Extravaganz, fordern wir zugleich ein- für allemal unſre Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinſicht der Compoſitionen von Berlioz mit unſrer kritiſchen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, ſondern im Voraus geſagt, daß etwas von Genie in dieſem Franzoſen geſteckt.

II.

Concerte für Pianoforte mit Orcheſter.

C. H. Schornſtein, erſtes Concert mit Begleitung des Orcheſters. 1ſtes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt ſtände, wäre der Schüler Hummels zu errathen geweſen. Warum aber ſolche Zuſätze, die nur auf Vergleiche zwiſchen Lehrer und Schüler führen? Mag es beſcheiden ſein, ſo geht es doch die Oeffentlichkeit und die Kritik nichts an, die ſich dadurch weder zum Für noch zum Wider beſtechen läßt und ſich an die Selbſtſtändigkeit der Leiſtung allein zu halten hat. So lange aber überhaupt der Künſtler von dem Werke, das er zum Druck gibt, nicht die Ueberzeugung hegt, daß er damit nicht blos die Maſſe vermehre, ſondern auch geiſtig bereichere, ſo lange warte und arbeite er noch. Denn was hilft die Wiederholung der Ideen eines Meiſters, die wir friſcher von der erſten Quelle weg genießen? — Selbſtſtändigkeit fehlt nun allerdings auch unſerm Concert; indeß beſitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er ſie mit dem Verluſte jener ſich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozart'ſchen Schule und namentlich in den Hummel'ſchen Compoſitionen ſo bewundernswerth, die Schönheit der Form, finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachſchnitt der Manier, ſondern als wirklich dem Componiſten eingebornen Sinn für Verhältniß und Einheit. Damit iſt ſchon viel gewonnen und der Jünger wenigſtens auf den letzteren der *äußeren* Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligſte verdeckt. Gibt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltſam wegreißen, viele, die weder zum einen noch zum andern Kraft haben, ſo bleibt doch der Weg, den unſer Componiſt betreten, der ſicherſte und heilbringendſte. Strebt er aber nicht weiter, ſo ſoll es nicht unſere Schuld ſein, die wir ihm nur Energie und eine gewiſſe Selbſterhebung zuſprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht. —

Der Beiſatz „erſtes“ Concert läßt auf ſpäterfolgende ſchließen; vielleicht daß der junge Künſtler einiges aus dieſen Zeilen für ſich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet ſich wie geſagt nichts einzuwenden; er iſt der der beſten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und ſchließt ſich natürlich aneinander und zuſammen.

Die einzelnen Gedanken des Concertes, die Art, wie ſie vorgebracht, dargeſtellt und gewendet, erhebt ſich weder zum Außerordentlichen noch ſinkt ſie gerade zum Gemeinen herab. Ueberall aber wünſchten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erſte Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichſte; wodurch ſich aber das Talent Achtung und ſeinem Werke Dauer verſchaffen kann, das Detail, muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Intereſſe, was die Conception des großen Ganzen nicht gibt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Paſſagen, Reiz des Accompagnements zu Geſangſtellen, Colorit in den Mittelſtimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderſtellung und Verbindung verſchiedener Gedanken, ſei nun davon in das Orcheſter oder in die Soloſtimme, oder in beide gelegt. Von alle dieſem kommt wohl hier und da Einzelnes vor, ſelten aber in dem Grade, daß man nicht dabei dächte, es könne noch anders und noch beſſer gemacht ſein. Dem Componiſten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitſchweifig würde, Alles gern nachweiſen; glaube er nur, daß, wo die Phantaſie nicht ausreicht, der Verſtand noch Erſtaunliches zu Wege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Componiſten einſchüchtern, ſo geben wir ihm einen andern, ſcheinbar faſt entgegengeſetzten Rath, den, ſich nicht zum Schaffen anzuſtrengen, nicht täglich zu componiren, ſondern durch Ruhe die Kräfte zu ſammeln, das Bedürfniß, ſich mitzutheilen, zu ſteigern und dann ohne Zögern ſich ſeinem guten Geiſte hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Componiſten, die, wenn man ſie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebten-Namen abwickeln, mit einigen Symphonieen anfangen, und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie ſolches zuletzt bankerott machen werde, ſo bekömmt man zur Antwort: „daß man ſich heut zu Tage in allen Genren verſuchen müſſe“ u. dgl. — oder am häufigſten gar keine. Verzichte aber unſer Componiſt auf dieſen Ruhm der Productivität und gebe er, da er die Kräfte dazu beſitzt, ſtatt mehrer matten, ein geſundes, wohlgerathenes Werk. —

Theodor Döhler, erſtes Concert mit Begleitung des Orcheſters. 7tes Werk.

Vier Fünftel der neuſten Concerte, von denen wir unſern Leſern noch berichten werden, gehen in Moll, ſo daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonſyſtem verſchwinden. Als ich nun beim Aufſchlagen des Döhlerſchen Concerts A dur, die Tonart, die vor allen überſtrömt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel ſchon im Voraus Lorbeerzweige fand, ſo hoffte ich endlich einem freundlichen Menſchen zu begegnen, der mir Vieles von dem ſchönen Italien, wo er ſo lange gereiſt, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es auch ganz leidlich, doch ſchon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite ſpielte, einige hoffende Blicke auf die nebenſtehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr und zuletzt mußte ich ihm das aufrichtige Zeugniß geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunſt habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geſchenkt, wenn auch keine verſchwenderiſchen, weshalb er um ſo beſſer Haus zu halten. Denn ſchreibt jemand ein luſtiges Rondo, ſo thut er Recht daran. Bewirbt ſich aber jemand um eine Fürſtenbraut, ſo wird vorausgeſetzt, daß er edler Geburt und Geſinnung ſei; oder, ohne überflüſſig bildern zu wollen, arbeitet jemand in einer ſo großen Kunſtform, vor welche die Beſten des Landes mit Beſcheidenheit und Scheu treten, ſo muß er das wiſſen. Und das iſt's, was hier ſo aufbringt.

Bemühten ſich doch ſelbſt die talentvollſten Tagescomponiſten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Werthvolleres zu liefern. Muthet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloſerer zu, was nicht einmal ſeine Schutzpatrone, ſo verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geſchieht. Zum Beſten des Componiſten aber füge es ſein guter Geiſt, daß ihm dieſes Blatt noch ehe er zum zweitenmal ſeine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unſre Bitte in Betrachtung ziehe, auf zwanzig Meilen im Umkreiſe das Land zu meiden, das uns unſre jungen, kräftigen Muſiker faſt immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückſchickt. Italien hat ſeine Zaubergeſänge, aber auch *ſeine* Componiſten dazu, ſo daß es gar nicht nöthig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen ſtellen, im herrlichſten Falle unſer eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden ſolche Ueberläufer gemeſſen werden. Wollt Ihr aber dort für Euch nützen, ſo bringt wenigſtens ſo viel Einſicht mit hin, daß Ihr über einem Gewinn nicht zehnfachen Verluſt zu bedauern habt; alſo opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch Du, luſtige Kaiſerſtadt, die Du übrigens manchen trefflichen Künſtler zu den Deinen zählen magſt, erinnere Deine jungen Künſtler öfter daran, daß in Deinen Mauern einer der größten Menſchen der Zeit gelebt, als daß Du ſie in Deiner liebenswürdigen Bonhommie antreibſt, einen Weg fortzuſetzen, der zuletzt auf eine Triebſandbank hinausläuft, in die ſie himmliſch leicht und unter Deinen tauſendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einſinken!

C. E. Hartknoch, zweites großes Concert mit Begleitung des großen Orcheſters. 14tes Werk.

Es iſt leichter geſagt als bewieſen, daß wir alle zur rechten Zeit ſtürben. Gewiß hat auch in dieſem Künſtler der Tod die Thätigkeit eines Talents gebrochen, das ſich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar ſchwebt über dem ganzen Concert ein gewiſſer Todeszug; einmal zeigt er ſich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft, einmal überkömmt es ihn ſehnſüchtig und alsdann ſchreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt ſein letztes Vermächtniß empfehlen; — indeß kann auch die eingetretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten mehr zu ſehen, als das Concert davon enthält. Wie dem auch ſei, ſo bleibt dieſe Arbeit ſeine bedeutendſte und war ihm ſelbſt ſicherlich der Liebling, auf deſſen Bildung er ſeine meiſten Stunden gewendet. Was er an Kenntniſſen und Erfahrungen beſeſſen, hat er in dieſem Stücke vorzugsweiſe niedergelegt und that er es faſt zuviel, ſo daß oft eines das andere erdrückt, ſo wollen wir es ihm als beſten Willen anrechnen, nichts unterlaſſen zu haben, was, ſeiner Meinung nach, dieſem

Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieſes Werkes deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet ſich ſo gut zur Belehrung als dieſes.

Einestheils noch zu ſehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantaſie frei walten laſſen zu können, anderntheils zwiſchen alten Muſtern und neuen Idealen ſchwankend, erfreute er ſich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Muth einer kampfluſtigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücken heraus, ſetzt ſie hier wieder ein, daher ſpricht er dort einfach und heiter, hier wieder ſchwülſtig und dunkel. Ein klares Selbſt tritt noch nicht hervor: er ſteht unſchlüſſig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieſes Zweifeln zeigt ſich gleichſam ſummariſch an jedem Ende der verſchiedenen Sätze. Der ganze Charakter des erſten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er ſich, in den Schluß einige hellere Dur-Töne zu bringen und gibt ſo einen unangenehm halben Eindruck, gegen den ſich nur das Ohr des Componiſten durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Dur-Schluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von Neuem auf, wo ſich die Stimmung leiſe abdachen ſollte. In ſolchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie die Hausfrau Molieres, d. h. Jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Koſten der Natürlichkeit durch Zierrath oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht, mehre Beiſpiele ſolcher hypochondriſchen Unſicherheit nachzuweiſen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den urſprünglichen Anfang des Pianoforteſolos acht Tacte ſpäter vermuthe, ſo auffallend ſtehen dieſe außer dem Zuſammenhang des Ganzen. Vielleicht ſchob er ſie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des Hmoll-Concertes von Hummel, ſeines Lehrers, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man ſieht, und dann iſt eine zufällige Reminiscenz immer beſſer als eine verzweifelte Selbſtſtändigkeit. Wie leicht und ſchön ließ ſich (vom Buchſtaben B an) in Gmoll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieſes eingeſetzten Stückes fällt eben ſo ſehr auf, wo er es Seite 14. wiederbringt, anſtatt von Syſtem 5. Tact 1. gleich in das Tutti zu ſpringen. Offenbar that er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und ſo ſchön ſolche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künſtler gelingen und ſo ätheriſch ſie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, ſo muß ſich der Jüngere wohl hüten, ins Kleinliche zu fallen und durch ſolche zierliche Verhältniſſe den innern Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man ſolche und ähnliche Mißgriffe ab, die indeß hier, wie geſagt, aus dem gutgemeinten Grund entſtanden ſind, auch im Kleinſten Ausgearbeitetes und Kunſtmäßiges zu liefern, ſo bleibt noch ſo viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künſtler bedauern, dem, wie es ſcheint, Anregung und Anerkennung gemangelt und der auch von dieſen Worten nichts mehr hört. — Im Leben ſchon von ſeiner Heimath getrennt und auf ſich angewieſen, träumte er vielleicht von jenem ſchwärmeriſchen Jünglinge, den wir Chopin nennen — und wie der Traum oft in entgegengeſetzten Bildern ſpielt, ſo iſt's als drohte ihm deshalb ſein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, ſich nicht abwenden zu laſſen vom Glauben ſeiner Väter; und als er aufwachte, war das Concert fertig.

Dir aber, Euſebius, ſehe ich es beinah an den Augen an, daß du den Frühgeſchiedenen dadurch zu ehren gedenkſt, indem du ſeinen Schwanengeſang denen zu hören gibſt, die dich darum bitten, — das heißt recht oft.

Jonathan.

Sigismund Thalberg, großes Concert mit Begleitung des Orcheſters. 5tes Werk.

Die Compoſitionen Thalbergs ſind in dieſen Blättern immer mit einer beſondern Strenge beſprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Compoſitionstalent vermutheten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuoſen unterzugehn drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunct, von dem aus wir in dieſem Concertcyklus urtheilen. Vielleicht bereut er jetzt ſelbſt (das Concert erſchien vor etwa drei Jahren), daß er ſich von Freunden, die allein ſein glänzender Vortrag berauſcht, zur Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit dieſem „Vielleicht“ drücken wir zugleich einen Zweifel aus, deſſen Sinn nach Thalbergs ſpäteren Leiſtungen kaum zweifelhaft ſein kann; denn dieſe beſtimmen noch keineswegs zur Annahme einer ſolchen Reue. — Wir wiſſen ihn in dieſem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann ſeine guten und ſchlimmen Folgen haben, — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Componiſten ohnmöglich entgehen wird, wie klein ſein Ziel gegen das idealiſche Streben Anderer, — dieſe, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verſchwenderiſch um ſo ausgezeichnete Virtuoſen hängt, den Componiſten am Ende ganz und gar in die Flucht ſchlägt. Wäre das letztere, ſo machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Koſten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuoſenlebens und erlaſſe er uns nur, in ſeinen Werken mehr als dieſes zu erblicken. Im erſteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anſtehn, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu laſſen, mit der wir jedes Talent, ſelbſt wenn es auf eine Zeit lang ſeine edlere Abſtammung verleugnet, ſo gern zu fördern gewohnt ſind.

H. Herz, zweites Concert mit Orcheſter.

74ſtes Werk.

Ueber Herz läßt ſich 1) traurig, 2) luſtig, 3) ironiſch ſchreiben, oder alles auf einmal wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorſichtig und ſcheu ich jedem Geſpräche über Herz ausweiche und ihn ſelbſt mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu ſtark ins Geſicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgend Jemand aufrichtig mit den Menſchen und ſich gemeint, ſo iſt es Henri Herz, unſer Landsmann. Was will er denn als amuſiren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb Jemanden, Beethovens letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit dieſen auf? Iſt er nicht vielmehr der luſtigſte Elegant, der Niemanden einen Finger krümmt als zum Spielen, und höchſtens ſeine eignen, um Geld und Ruhm feſtzuhalten? Und iſt ſie nicht lächerlich, die lächerliche Wuth claſſiſcher Philiſter, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße ſchon zehn Jahre lang gerüſtet daſtehn und ſich entſchuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit ſeiner unclaſſiſchen Muſik, während jene insgeheim ſich doch daran ergötzen?

Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieſes Schwanzſternes, der ſo viel Redens über ſich gemacht, ſeine Entfernung von der Sonnennähe der Kunſt richtig tarirt, und ihm durch ihr Geſchrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er ſelbſt gar nicht denken konnte, ſo wäre dieſer künſtleriſche Schnupfen ſchon längſt überſtanden. Daß er aber jetzt mit Rieſenſchritten ſeinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publicum wird zuletzt ſelbſt ſeines Spielzeugs überdrüſſig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob ſich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Muth, ſie anzuwenden. Und wie etwa in einen geſellſchaftlichen Kreis, wo vorher franzöſiſche, artige Weltmännchen eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geiſtreicher eintritt, ſo daß ſich jene verdrüßlich in eine Ecke zurückziehn und die Geſellſchaft aufmerkſam dem neuen Gaſte zuhorcht, ſo iſt's auch, als könnte Herz gar nicht mehr ſo friſch parliren und componiren. Man fetirt ihn nicht mehr ſo, er fühlt ſich unbequem und genirt; es will nicht mehr ſo klappen und klingen; er arbeitet, Jean Pauliſch zu reden, mit Blechhandſchuhen auf dem Claviere, da ihm Ueberlegnere über die Schulter hereinſehn und jeden falſchen Ton bemerken und auch Uebriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergeſſen, daß er Millionen Finger beſchäftigt hat und daß das Publicum durch das Spielen ſeiner Variationen eine mechaniſche Fertigkeit erlangt, die ſchon mit Vortheil auch anderweitig und zur Ausführung beſſerer, ja ganz entgegengeſetzter Compoſitionen zu nützen iſt. Wie wir alſo überzeugt ſind, daß, wer Herziſche Bravourſtücke beſiegen, eine Sonate von Beethoven, wenn er ſie ſonſt verſteht, um vieles leichter und freier ſpielen kann, als es ohne jene Fertigkeit ſein würde, ſo wollen wir guten Muthes unſern Schülern zur rechten Zeit, obwohl ſelten, Echt-Herziſches zu ſtudiren geben und, wenn ein ganzes Publicum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „ſuperb“ ruft, mitausrufen: „dies Alles hat ſein Gutes auch für uns Beethovener.“

Das zweite Concert von Herz geht aus Cmoll und wird denen empfohlen, die das erſte lieben. Sollte an einem Concertabende zufällig eine gewiſſe Cmoll-Symphonie mitgegeben werden, ſo bittet man ſelbige nach dem Concert anzuſetzen.

F. Kalkbrenner, viertes Concert mit Orcheſter.

Werk 127.

Zweierlei rüge ich beſonders an Concert-concertcomponiſten (kein Pleonasmus), erſtens, daß ſie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unconſtitutionell genug, da doch das Orcheſter die Kammern vertritt, ohne deren Zuſtimmung das Clavier nichts unternehmen darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Iſt denn unſre Welt am zweiten Tage erſchaffen worden? Und iſt's nicht überhaupt ſchwerer, einen zerriſſenen Faden wieder aufzunehmen (namentlich muſikaliſche, die ſo fein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritiſchen Fühlhörnern), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Hr. Kalkbrenner ſeine Einleitungs- und Mitteltuttis ſpäter erfunden und eingeſchoben habe und es iſt Grund da, daß ſie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

7♭ 5
5 3
X-Dur nach X + 1-Dur,[1]

zu der ſich namentlich jüngere Componiſten flüchten, wenn ſie nicht recht wiſſen wie weiter und die ſie gewöhnlich ſo anwenden, daß, wenn es in der erſten Hälfte dieſes Uebergangs kraus und ſtark auf- und niedergegangen, in der andern plötzlich leiſe wie überirdiſche Töne zu flüſtern anfangen, welche Ueberraſchung wir uns wohl einmal gefallen laſſen und ſie den HH. Döhler, Thalberg, die ſie zu Dutzenden anbringen, zu Gute halten, niemals aber einem Maeſtro wie Kalk-

---

1) Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenſtehenden X + 1 den Baßton der erſten Stufe aufwärts; Dur und Moll beſtimmen die Art der Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Accorde; die nebenſtehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre alſo

7♭ 7♭ 5 5
5 5 3 3
X = C, ſo wäre X + 1 = Des.

Gottfr. Weber (irre ich nicht) hat etwas ähnliches in ſeiner Theorie vorgeſchlagen.

brenner, der Anſpruch auf den Beinamen eines feinſten Weltmanns macht und durchaus auf neue Ueberraſchungen ſinnen muß. Nach gewiſſen Kleinigkeiten aber, die Viele für zu gering halten, um ſich darin zu verſtellen, kann man auf den ganzen Menſchen ſchließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehremale ſo modulirt, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Compoſitionen Kalkbrenners geweſen, ſo wäre es unwahr; eben ſo wenig wie ich leugne, daß ich ſie in jüngeren Jahren zu vielen Zeiten gerne gehört und geſpielt und namentlich ſeine erſten, munteren, wirklich muſikaliſchen Jugendſonaten, nach denen ſich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ, und wo ſich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewiſſen affectirten Tiefſinne findet, der uns ſeine ſpäteren größeren Compoſitionen verleidet. Jetzt, wo ſich der Umfang ſeiner Leiſtungen genau beſtimmen läßt, ſieht man deutlich, daß das D moll-Concert ſeine höchſte Blüthe war, das Stück, wo alle Lichtſeiten ſeines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, ſein Stern verließ. Anerkennungswerth bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Muth nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem ſeltnen Falle, daß ein älterer bekannter Componiſt einem jüngeren nachzufliegen verſucht. Wir ſehen nämlich im vorliegenden Concert unverkennbar den Einfluß der jungen romantiſchen Welt, die Kalkbrennern aus der Schule lief, ihn ſelbſt aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der andern neue erkämpfen ſolle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantiſchen erfahren. Ganz ſeinem vermittelnden Charakter gemäß, wirft er ſich aber nicht zu ſtark in die neue Sphäre, gleich als ob er erſt das Publicum probiren wolle, was es dazu meine. Iſt dieſes nun wie wir, ſo muß es ſich bekennen, daß ein äſthetiſches Unglück daraus entſtanden. Man denke ſich nur den eleganten Kalkbrenner, die Piſtole vor dem Kopf, wie er ein „con disperazione“ in ſeine Clavierſtimme ſchrieb, — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Poſaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es ſteht ihm nicht; er hat kein Talent zur romantiſchen Frechheit, und wenn er ſich eine diaboliſche Maske vorbände, man würde ihn an den Glaceehandſchuhen kennen, mit denen er ſie hält. Doch geben wir zu, daß nur die erſten Sätze in dieſes Bild paſſen; im dritten wird er wieder ganz er ſelbſt und zeigt ſich wieder in ſeiner natürlichen Virtuoſenliebenswürdigkeit, die wir ſo ſehr an ihm ſchätzen. Halte er alſo ſeinen alten wohlverdienten Ruf, als einer der geſchickteſten, meiſterlich für Finger und Hand arbeitenden Claviertonſetzer, der mit leichten Waffen ſo glücklich umzugehen weiß, ſo feſt als er kann — und erfreue er uns immerhin von Neuem mit ſeinen **blitzenden** Trillern und fliegenden Triolen, — wir ſchlagen ſie weit höher an, als ſeine vierſtimmigen fugirten Tacte, falſch ſehnſüchtigen Vorhalte u. ſ. w.

F. Ries, neuntes Concert mit großem Orcheſter.

Werk 177.

Auch Napoleon verlor ſeine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram ſtrahlen über. Ries hat ein Cis moll-Concert geſchrieben und kann ruhig auf ſeinen Lorbeern ſchlafen. Was iſt es aber, was in älteren, d. i. in älteren Mannesjahren geſchriebenen Werken, trotz des Nachlaſſes der Phantaſie und der Kunſtnatur, wenn ſie ſich in ihnen zeigt, noch immer ſo wohlthut und beglückt? Es iſt die Feier der Meiſterſchaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu beſtehn und zu erringen braucht. In dieſem Sinne ſchließt ſich dies neunte Concert ſeinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner Hinſicht auf Vorſchritte, weder des Componiſten und noch weniger des Virtuoſen. Dieſelben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck; alles feſt und klar, als könne es nicht anders ſein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Muſik. — Ueber ſolche Werke läßt ſich ſo ſchwer und ſo wenig ſprechen, wie über den blauen Himmel, der mir eben durch das Fenſter hereinſieht, daher wir die Theilnehmenden, welche dies eben leſen, von demſelben Auge angeſehn wünſchen, damit ſie die Vergleichungspuncte zwiſchen dem Concert eines alten Meiſters und jener blauen ruhigwogenden Fläche ſo ſchnell treffen wie wir.

W. Taubert, Concert mit Begleitung des Orcheſters.

Werk 18.

„Wollte Jemand an dieſem Concert durchaus mäkeln, ſo könnte er höchſtens ſagen, daß ihm nichts fehlte, als die Fehler der neueſten Zeit,“ ſo ungefähr drückte ſich ein Mann aus, der im October 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Hr. Taubert ſein Concert zu Ende geſpielt. Ich kann gar nicht ſagen, wie ſehr ich mich an jenem Abend an dieſem Stück ergötzt und dem Mäkler aufſäſſig war, auf den das Concert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht ſchlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, ſo fand ich ſchon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über dieſe Muſik ſchütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, ſo hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, warum ich ihn doch bat (— er beſitzt ſie nämlich nicht). Ohne dieſe darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündniß ſprechen, deſſen eine Hälfte man nur kennt, ſo innig ſind in ihr Orcheſter und Pianoforte vermählt. Was indeß aus einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantaſie treulich zuſammen. An alle Componiſten richte ich aber von Neuem die Bitte, zu bedenken, daß man ſich nicht immer ein begleitendes Orcheſter herzaubern könne, daß ſie alſo in ihrer herrlichen Concertſtimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orcheſter der Sache den Ausſchlag gibt, ein Syſtem mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerſtückelung genießen könne. Jetzt aber an das Concert ſelbſt!

Allegro, E dur, $^6/_8$ Tact, Hörnerklänge von Weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne, und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Luſt und Leben (wie es etwa Hofmann einzig genug in den Teufels-Elixiren malt) in der Muſik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar ſehnſüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß. Was dunkleres aber über dem Andante ſchweben möchte, iſt nicht etwa Schmerz über dieſe oder jene bürgerliche Begebenheit, ſondern recht liebe allgemeine Wehmuth wie ſie uns zur Dämmerung in das Herz einſchleichen will. Der letzte Satz endlich iſt eigentlich nur der Schluß des erſten und das Moll kaum mehr als ein verſchleiertes Dur, bis dieſes allein durchbricht licht und roſig. Unverblümt zu reden, das Concert heiße ich eins der vorzüglichſten. Und wenn ſogenannte Claſſiſche herangerückt kommen und über Verfall der Muſik in neuſter Zeit ſchreien und ein Mozartſches Concert entgegenhalten und keuchen, „das ſei klar und herrlich," woran noch gar Niemand gezweifelt, dann ſind ſolche Taubertſche Concerte gut, die erſte Wuth zu ſtillen und mit höchſter Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch componiren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunct aus beſehn, was könnte man dem Concerte vorwerfen? Iſt es ausgewachſen in der Form, unnatürlich, verworren, zerriſſen — die beliebten Worte der Claſſiſchen, wenn ſie etwas nicht gleich verſtehn — und beſitzt das Concert, außer der vielgeprieſenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andre Eigenſchaften, die wir in älteren nur hie und da vereinzelt finden, z. B. poetiſche Sprache, Beſonderheit der Situation, Zartheit der Contraſte, Verflechtung der Fäden und eine Orcheſterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neuſten Standpunct aus, ſo kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte ſo. Wir wiſſen alle, Diamanten ſtehen höher im Werth als z. B. Bänder, eine tüchtige Compoſition höher als z. B. eine von Auber. „Nur alles zur Zeit, alles am Ort," ſagte unſer Dorfküſter Wedel mit der großen aufgeſchlagenen Partitur vor ſich. Mit einem Concerte ſoll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerſeits den Virtuoſen mit Beifall entzücken ſoll. Offenbar thun nun namentlich die Franzoſen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immerwährender Aufbietung, neue zu erfinden, zuviel des Schlimmen, wir Deutſchen aber zum Schaden des Virtuoſen, der doch auch leben will, im Durchſchnitt zu wenig des Guten. In dieſer Hinſicht greifen wir nicht ſowohl das vorliegende Concert als das ganze Prinzip einiger Tonſetzer, deren Stammſitz namentlich Berlin zu ſein ſcheint, an, welche den Virtuoſenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn ſie gewiſſe altbackene Formeln und Redensarten, als wär' es Wunder was, vorbringen. Wollen wir Concertcomponiſten aber unſern Altvordern bis auf Zopf und Perücke es in Allem nachthun und in billiger Berückſichtigung neuerer Bedürfniſſe auch etwas Neues dazu, wenn es ſonſt gut — und ſeien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozarts, heute geboren, eher Chopinſche Concerte ſchreiben würde als Mozartſche. Um auf unſern ehrenwerthen Componiſten zu kommen, ſo fehlt ſeinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioſo ꝛc.; aber er wird uns verſtehn, wenn wir z. B. das Paſſagenwerk, mit dem er ſeine Gedanken umhüllt, feiner herausgeſucht, nicht ſo nach dem alten Schlage wünſchten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem erſten zum letzten Satz, ſo vorzüglich es ſich zur Bearbeitung ſchickt, etwas unmodiſches, und dazu ſteifſreundliches verwerfen, was ein glänzendes Concertpublicum nicht mehr goutiren will. Wie es iſt, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewiſſen Anforderungen und Wünſchen der Zeit ſehr wohl genügen könne, ohne ſich dadurch etwas von ſeiner Künſtlerwürde zu vergeben. — Zum Schluſſe noch etwas. So unpaſſend es mir immer geſchienen in Erzeugniſſen weit gediehener Talente auf Reminiscenzen oder Aehnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerkſam zu machen, ſo iſt doch die Verwandtſchaft des Concerts von Taubert mit dem von Mendelsſohn (in Gmoll) zu auffallend und intereſſant, als daß dieſes übergangen werden dürfte. Geiſtig zwar ſpielen ſie auf völlig verſchiedenen Terrains (und dies iſt wohl der Grund, weßwegen ihre Aehnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen ſie in den entſcheidendſten Momenten ſo genau zuſammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerſchaft, ſo doch gewiß eine gegenſeitige Kenntniß ihrer Arbeiten während derſelben zu vermuthen ſteht, ſo jedoch, daß Mendelsſohn meiſtens immer ein Paar Schritte weiter vorgerückt war, weßhalb ſich der andre ſputen mußte, einen ſo rüſtigen Vorläufer einzuholen und weßhalb vielleicht auch ſein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen. Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tutti mit dem ganzen Thema a,[1] 2) den Trugcadenz-

---

[1]

a)	Mendelsſohn	S.	5.	Syſtem	4.	Taubert S.	3.	Syſt. 4.
b)	" "	"	11.	"	2.	" "	6.	" 7.
c)	" "	"	14.	"	5.	" "	9.	" 2.
d)	" "	"	15.	"		" "	9.	"
e)	" "	"	18.	Schluß.		" "	15.	Schluß.
f)	" "	"	29.	Syſtem 2.		" "	23.	Syſt. 2.

triller b), 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des erſten Theils c). 4) die Vorbereitung des Mittelſatzes d), die bei T. zart und flüſſig, bei M. ſchroffer aber auch effectvoller. Im Andante dominirt bei M. das Violoncell, bei T. die Hoboe; beide ſind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren ſich in die Ferne. Beide ruhen eine Pauſe e). Beide ſangen den letzten Satz recitativiſch an, deren Themas ſich weniger den Noten nach als in ihrem Charakter und hauptſächlich in der Art ihrer Verarbeitung im Kleinen ähnlich ſind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leiſen Gedanken aus einem frühern Satz f), beide gleich wirkungsvoll. Beide ſchließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder ſonſt wie, ſo bleibt trotzdem Tauberts Concert ein, wie wir zum ſechſtenmal wiederholen, ein ſo vortreffliches und in ſich ſelbſtſtändiges Werk, daß ſelbſt L. Berger, der frühere Lehrer dieſer jungen Meiſter (der uns, beiläufig geſagt, auch noch ein Paar Concerte ſchuldig iſt), freudig zweifelhaft ſein müßte, wem die Ehrenſtelle rechts oder links gebühre. Und ſo laßt uns daſſelbe thun und zu unſern guten Clavierconcerten die Titel dieſer beiden in gleicher Schönheitslinie ſetzen.

John Field, ſiebentes Concert mit Begl. des Orcheſters.

Die beſte Recenſion wäre, der Zeitſchrift 1000 Exemplare des Concertes für ihre Leſer beizulegen und freilich eine theure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig vernünftiges darüber zu ſagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint: „wer lobe, ſtelle ſich gleich," ſo ſoll auch er Recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künſtler gerne Augen und Hände binden laſſen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen und daß ich ihm blind folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu recenſiren mich unterſtehn, (etwa durch ein Bild, wo ſich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt) — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byron'ſchen Stanzen reden, ſo engliſch (im Doppelſinn) finde ich das Concert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeſchlagen, man ſollte ſie ſehn! — gebräunt als hätte ſie die Linie paſſirt — Noten wie Pfähle — dazwiſchen aufblickende Clarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondſchein-Notturne „aus Roſenduft und Lilienſchnee gewoben," bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der „Schöpfung" den Aufgang des Mondes ſah und dabei ſtereotypiſch ſich die Hände reibend ſelig ſagte „der kommt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder ein NB mit ausgeſtrichenen Tacten und drüber mit langen Buchſtaben „cette page est bonne." — ja freilich iſt Alles bon und zum Küſſen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenſchönheit, zum Küſſen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßſtangen! Eure Schulbänke habt ihr erſt aus dem Cedernholz des Genies geſchnitzt und nicht einmal; thut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; ſeid Fielde, ſchreibt was ihr wollt; ſeid Dichter und Menſchen, ich bitt' euch!

J. Moſcheles, fünftes Concert mit Orcheſter.

Werk 87.

Sechstes Concert (Conc. fantastique) mit Orcheſter.

Werk 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchſtaben mehr als das des Lobes, daher auch dieſe Kritik kurz und klein im Verhältniſſe zur Vorzüglichkeit der beiden Concerte. Wir haben ſie viele Male von ihrem Meiſter ſelbſt gehört und dabei von Neuem die Erfahrung gemacht, daß Niemand, auch nicht der geübteſte, gebildetſte Muſiker nach bloßem Hören ſich ein durch und durch treffendes Urtheil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt, ſehr ruhigen und gemeſſenen Vortrage des Componiſten, daß dieſe Werke, die doch ebenſo wie ſeine früheren, und nur dunklere Funken ſprühen, nicht ſo packten, als ſie von einem Begeiſterten geſpielt es allerdings müßten. Es dünkt uns, manche Compoſitionen phantaſtiſcher Art gewönnen und wirkten durch eine gewiſſe Derbheit im Vortrage weit ſchneller als durch modiſche Sauberkeit und Glätte der Virtuoſität, wie man ſie z. B. den übrigens gar nicht genug zu preiſenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethovenſcher Quartette vorwarf. Die letzteren Compoſitionen von Moſcheles entkleiden ſich aber zum Kunſtvortheil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen, ſollen ſie faſſen und gefaßt werden, vorzüglich einen muſikaliſchen Menſchen, der ein Gemälde herzuſtellen verſteht, wo ſich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuoſe in ihnen vollauf findet, ſich zu zeigen und zu imponiren, iſt ein Vorzug mehr, den wenig andere in ſolch weiſem Maße theilen.

Wir glauben in der Kunſtbildung dieſes Meiſters drei Perioden mit Beſtimmtheit bezeichnen zu können. In die erſte, etwa vom Jahr 1814—20, fallen die Alexander-Variationen, das Concert in F, und einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant“ in Schwung kam und ſich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moſcheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, ſeiner Bildung gemäß, feiner geſchliffene zur Schau ſtellte; der beſſere Muſiker ward aber im Ganzen von dem angeſtaunten kühnen Virtuoſen verdunkelt. Mit der vierhändigen Es dur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo ſich Componiſt und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündniß reichen, — die Blüthenzeit, in der das G moll-Concert und die Etuden entſtanden, zwei Werke, durch die allein er ſich der Reihe der erſten Claviertonſetzer der Gegenwart anſchließt. Die Brücke zur dritten Periode, wo die poetiſche Tendenz der Compoſition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Concert in C und das erſte bedeutendſte Werk in ihr das „phantaſtiſche.“ Wenn wir dieſe zwei romantiſch nennen, ſo iſt damit die zauberiſche dunkle Beleuchtung gemeint, die über ſie lagert und von der wir nicht wiſſen, ob ſie von den Gegenſtänden ſelbſt ausgeht oder von wo andersher. Einzelne Stellen, wo der romantiſche Lichtduft am ſtärkſten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da iſt, namentlich im ſeltenen Emoll-Adagio des 3ten Concerts das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwiſchen den andern Sätzen ſteht, welche letztere mehr praktiſch und feurig, und intereſſant, wo man hineingreift. — Ein echter muſikaliſcher Kunſtſatz hat immer einen gewiſſen Schwerpunct, dem Alles zuwächſt, wohin ſich alle Geiſtes-Radien concentriren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartiſche Weiſe), Andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von ſeiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher geſpannt und gepreßt zugehört, ſo kommt dann der Augenblick, wo man zum erſtenmal aus freier Bruſt athmen kann: die Höhe iſt erſtiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So iſt das in der Mitte des erſten Satzes an der Stelle,[1]) wo das Orcheſter mit dem Haupt-Motiv einfällt: man fühlt, wie ſich der eigentliche Gedanke endlich Luſt gemacht und der Componiſt gleichſam mit voller Stimme ausruft: **das habe ich gewollt.** Im letzten Satz liegt dieſer Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugiren anfangen, das Orcheſter das Thema kurz feſtſtellt und es das Clavier wiederholt. Ueberhaupt humoriſtiſch will er gar nicht in ſo ſtufenweiſen Uebergängen, wie es erſten ernſten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moſcheles'ſiſch iſt alles: M. zumal beſitzt gewiſſe Styleigenheiten, bei denen man, wenn man ſie ſelbſt einzeln herausſpielte, nur auf ihn rathen könnte.[1] Doch wünſchten wir die Baß-Accorde zum erſten Thema in anderer Lage (in der der Decime), und die folgende Melodie (Syſt. 3. Tact 3) vielleicht eine Octave tiefer; durch das engere Zuſammenhalten der Harmonie würden dieſe Stellen tonreicher.

---

[1]) Seite 16 zu Anfang.

Das phantaſtiſche Concert beſteht aus vier ohne Pauſen aneinandergeſchloſſenen Sätzen in verſchiedenen Zeitmaßen. Gegen die Form haben wir uns ſchon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohlthuendes Ganzes zu erzeugen, ſo iſt die äſthetiſche Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleinern Concertſtücken, in denen der Virtuoſe den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung ſinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo beſtände, in dem der vorbereitende Theil die Stelle eines erſten Allegros, die Geſangſtelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondos vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebſten mit einer eignen außerordentlichen Compoſitioh wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geſchrieben ſein. —

---

[1] Seite 18. Syſtem 5. zu 6., S. 29. letztes Syſt., S. 31. Ein Scharfſichtiger würde leicht das Charakteriſtiſche verſchiedener Componiſten in kleinen Beiſpielen einzelner Tacte zeigen können.

Abgeſehn alſo von der Form enthält das phantaſtiſche Concert rechte Muſik für das Haus, iſt tüchtig überall, originell, durch ſich ſelbſt gültig und trotz der etwas ſchwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orcheſter zuſammen ſtellt es ſich als ein geiſtvolles Wechſelſpiel dar, wo faſt jedes Inſtrument einen Theil an der Sache hat, etwas mitzuſagen und zu bedeuten. Am meiſten gefällt uns nach dem erſten Satz das Andante in ſeiner antikromantiſchen Weiſe, weniger das folgende Verbindungsſtück, das die Gedanken aus dem erſten Satz etwas gezwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Aehnlichkeit mit dem zur Ouverture zur Jungfrau von Orleans, was wir anführen, damit ſich Andere nicht wie wir zu beſinnen brauchen, wo ſie die Stelle ſchon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten ſpielt, könnte eben ſo gut von Bach ſein. Das Ganze ſchließt, wie Meiſter der Kunſt pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude ſehen wir dem neuen „pathetiſchen Concert* dieſes Künſtlers entgegen und dann auch einem neuen Cyklus von Etuden, worum wir ſchon früher baten.

Friedrich Chopin, erſtes Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters. Werk 11.

Zweites Concert von demſelben für das Pianoforte mit Orcheſter. Werk 21.

1.

Sobald Ihr überhaupt Widerſacher findet, junge Künſtler, ſo ſehr wollet Euch dieſes Zeichens Eurer Talentkraft freuen und dieſe für um ſo bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den ſehr trocknen Jahren vor **1830**, wo man dem Himmel um jeden beſſern Strohhalm hätte danken ſollen, ſelbſt die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn ſie nicht von productiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopins achſelzuckend anſtand, ja daß Einer ſich zu ſagen erkühnte, Chopins Compoſitionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt und ſteht der Barricadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, ſo doch ſicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffel-Zeitung erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir leſen ſie nicht und ſchmeicheln uns hierin einige wenige Aehnlichkeit mit Beethoven zu beſitzen [ſ. B's Studien, v. Seyfried herausgeg.]), die uns alſo zuweilen unter der Maske anlächeln ſoll mit ſanfteſtem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopins Don-Juan-Variationen geſchrieben, lachend gemeint: er, der Mitarbeiter, habe wie ein ſchlechter Vers, ein Paar Füße zu viel, die man ihm gelegentlich abzuſchneiden beabſichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopinſchen Fmoll-Concerte komme, deſſen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was iſt ein ganzer Jahrgang einer muſikaliſchen Zeitung gegen ein Concert von Chopin? Was Magiſterwahnſinn gegen dichteriſchen? Was zehn Redactionskronen gegen ein Adagio im zweiten Concert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt ich Euch werth, getrautet Ihr Euch nicht ſolche Werke ſelbſt zu machen, als über die Ihr ſchreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Concert, an das wir ſämmtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küſſen. Fort mit den Muſikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte ſein (worauf auch ſchon viele hinarbeiten), wenn ſie es ſo hoch brächte, daß ſie Niemand mehr läſe aus Ennui, daß die Welt vor lauter Productivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchſtes Streben, ſich (wie ſich auch manche bemühen) gänzlich überflüſſig zu machen; — beſte Art, über Muſik zu reden, die, zu ſchweigen. Luſtige Gedanken ſind das eines Zeitungsſchreibers, die ſich nicht einbilden ſollten, daß ſie die Herrgotts der Künſtler, da dieſe ſie doch verhungern laſſen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt ſie hoch, die Kritik, ſo iſt ſie immer erſt ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin ſchreiben? Warum Leſer zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erſter Hand ſchöpfen, ſelbſt ſpielen, ſelbſt ſchreiben, ſelbſt componiren? Zum letztenmal fort mit den muſikaliſchen Zeitungen, beſonderen und ſonſtigen!

Floreſtan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Floreſtan nach, ſo wäre er im Stande, Obiges eine Recenſion zu nennen, ja mit ſelbiger die ganze Zeitung zu ſchließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, überdem wir noch gar nichts in unſern Büchern aufgezeichnet und daß uns die Welt unſere Sprachloſigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die ſchönſte iſt ihm ſchon in tauſend Herzen zu Theil worden) bis jetzt ausgeblieben, ſo ſuche ich den Grund einestheils in der Aengſtlichkeit, die Einen bei einem Gegenſtande befällt, über den man am öfterſten und liebſten mit ſeinem Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemeſſen genug ſprechen, ihn in ſeiner Tiefe und Höhe nicht allſeitig ergreifen könnte, — anderntheils in den innern

Kunſtbeziehungen, in denen wir zu dieſem Componiſten zu ſtehen bekennen; endlich aber unterblieb ſie auch, weil Chopin in ſeinen letzten Compoſitionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuſchlagen ſcheint, über deſſen Richtung und muthmaßliches Ziel wir erſt noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenſchaft abzulegen...

Das Genie ſchafft Reiche, deſſen kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente vertheilt werden, damit dieſe, was dem erſteren in ſeiner tauſendfach angeſprochenen und ausſtrömenden Thätigkeit ohnmöglich, im Einzelnen organiſiren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meiſters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, ſo Chopin der Beethovens. Oder ohne Bild: wie Hummel den Styl Mozarts den Einzelnen, dem Virtuoſen zum Genuß im beſonderen Inſtrumente verarbeitete, ſo führte Chopin Beethovenſchen Geiſt in den Concertſaal.

Chopin trat nicht mit einer Orcheſterarmee auf, wie Großgenies thun; er beſitzt nur eine kleine Coherte, aber ſie gehört ihm ganzeigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Erſten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erſte bildete ſeinen Geiſt in Kühnheit, der andere ſein Herz in Zartheit, der dritte ſeine Hand in Fertigkeit.

Alſo ſtand er ausgeſtattet mit tiefen Kenntniſſen ſeiner Kunſt, im Bewußtſein ſeiner Kraft vollauf gerüſtet mit Muth, als im Jahre 1830 die große Völkerſtimme im Weſten ſich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der Erſten Einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Reſtauration, ein zwergiges Philiſterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links und die Philiſter wachten erboſt auf und ſchrieen: „ſeht die Frechen;“ Andere aber im Rücken der Angreifenden: „des herrlichen Muthes!“

Dazu aber und zum günſtigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältniſſe that das Schickſal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und intereſſant zu machen, eine ſtarke originelle Nationalität und zwar die polniſche. Und wie dieſe jetzt in ſchwarzen Trauergewändern geht, ſo ergreift ſie uns am ſinnenden Künſtler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutſchland nicht im erſten Augenblick zu beifällig zuſprach und daß ihn ſein Genius gleich nach einer der Welthauptſtädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige ſelbſtherrſchende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weiſen ſeiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Muſik verbieten. Chopins Werke ſind unter Blumen eingeſenkte Kanonen.

In dieſer ſeiner Herkunft, im Schickſale ſeines Landes, ruht ſo die Erklärung ſeiner Vorzüge, wie auch die ſeiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geiſtesgegenwart, Gluth und Adel die Rede iſt, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Haß und Wildheit!

Solch Gepräge der ſchärfſten Nationalität tragen ſämmtliche früheren Dichtungen Chopins.

Aber die Kunſt verlangte mehr. Das kleine Intereſſe der Scholle, auf der er geboren, mußte ſich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen und ſchon verliert ſich in ſeinen neueren Werken die zu ſpecielle ſarmatiſche Phyſiognomie, und ihr Ausdruck wird ſich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns ſeit lange die himmliſchen Griechen gegolten, ſo daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen.

Ich ſagte: „nach und nach;“ denn gänzlich wird und ſoll er ſeine Abſtammung nicht verläugnen. Aber um ſo mehr er ſich von ihr entfernt, um ſo mehr ſeine Bedeutung für das Allgemeine der Kunſt zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Theil ſchon gewonnen, in Worten in etwas erklären, ſo müßten wir ſagen, daß er zur Erkenntniß beitrage, deren Begründung immer dringlicher ſcheint: Ein Fortſchritt unſrer Kunſt erfolge erſt mit einem Fortſchritt der Künſtler zu einer geiſtigen Ariſtokratie, nach deren Statuten die Kenntniß des niederen Handwerks nicht blos verlangt, ſondern ſchon vorausgeſetzt und nach denen Niemand zugelaſſen würde, der nicht ſo viel Talent mitbrächte, das ſelbſt zu leiſten, was er von Andern fordert, alſo Phantaſie, Gemüth und Geiſt — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen muſikaliſchen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte eben ſo wenig ein Zweifel herrſche, wie über die mannigfaltigen Geſtalten, in denen es erſcheinen könne, unter muſikaliſch aber jenes innere lebendige Mitſingen, jene thätigwerdende Mitleidenſchaft, jene Fähigkeit des ſchnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verſtehen ſei, damit in der Vermählung der Productivität und Reproductivität zur Künſtlerſchaft den höhern Zielen der Kunſt immer näher gekommen werde.

Euſebius.

III.

Trio's.

Der Zufall will's, daß ich am erſten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leſer, wenn auch nicht in einen Roſenhain zu führen habe — wie ſollte man dann ein Beethovenſches heiſſen! — ſo doch zu einem

Trio von J. Roſenhain, für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 2.

Nehme man die Tonart Emoll, den verſchränkten Dreivierteltact, denke ſich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leiſe begleitende verſtehende Freunde und gieſſe über das Bild etwas Morgenroth und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage, wie im Ausbau; ja ich möchte den Componiſten den Mendelsſohnſchen Charakteren, die den Sieg über die Form ſchon im Mutterſchooß errungen, beizählen und ich hoffe, er täuſcht uns nicht in unſern Erwartungen über ſein künftiges Künſtlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müſſe. Gibt es nämlich ſicher unter dem jugendlichen Neuwuchs manche Höherſtrebende und Fliegende, ſo ſelten gewiß einen, der ihm ähnlich mit ſolcher Kraft wie Beſcheidenheit, was er in ſich aufgenommen, nach Außen zu bringen wüßte: „in ſich aufgenommen" aber ſag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen ſeltenen Zuſtand, keinen groß-eigenthümlichen Styl, ſtets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menſchliches; es iſt eine muſterhafte Studie nach den beſten Meiſtern: überall Liebe zur ergriffenen Kunſt, Talent, ja Weihe. Dies thut wohl und ſoll anerkannt werden.

Am muſikaliſchſten bewegt ſich der erſte Satz; hier fügt ſich ziemlich Alles glücklich und organiſch aneinander. Manches glaubt man ſchon, namentlich im Beethoven und Ries, geſehen zu haben; doch fällt es nicht ſo auf, daß man es buchſtäblich nachweiſen könnte. Der Geſang des Satzes iſt meiſtens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meiſterſchaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, iſt ſtärkend und vollſtändig.

Im Andante ergeht er ſich in der Weiſe, in der wir's unſern berühmteſten Vorfahren, Mozart und den Andern, nun einmal nicht gleich thun können; es ſcheint dies eine abgeſchloſſene Art von Muſik und man wird auf neue Mittelſätze andern Charakters ſinnen müſſen. Immer aber finden wir muſikaliſche Seele und dies ſei ein großes Lob.

Mit Nachdruck zeigen wir alſo auf dies Trio, das ſich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber ſchnell einheimiſch machen wird, um ſo nachdrücklicher aber, da die ſpäteren Arbeiten dieſes talentreichen jungen Mannes, ſo weit ſie uns zu Geſicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang ſchwerlich im Verhältniß ſtehen, was hier nur als eine Bitte daſteht, daß er ſeine größeren Compoſitionen bald nachfolgen laſſen ſoll.

Träteſt du, lieber Leſer, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorſaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit ſtruppig und knollig über den Weg ſich hinziehenden Wurzeln — vom Himmel fallen ſchwere einzelne Tropfen — du rennſt mit dem Kopf links und rechts an, ritzeſt dich blutig in Sträuchern, bis ſich endlich nach langem Umherirren ein Ausgang findet, —,— ſo empfändeſt du, was ich beim Uebergang vom Roſenhainſchen Trio zu einem von

Anton Bohrer, gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 47.

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erſtens meinen Irrthum, daß ich, nur wenige Bohrerſche Compoſitionen bisher kennend, ihn zu den gemein hin brillant ſchreibenden Virtuoſen, den deutſchen Lafonts beizählte, ſodann, daß es keine elendere Partitur gibt, als die man ſich aus einzelnen Stimmen zuſammenſtoppeln muß, ja daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das Folgende ſich alles Gedankens an Untrüglichkeit begibt.

Was den erſten Punct anlangt, ſo wird man allerdings überraſcht, wenn man ſtatt gehoffter Triolenperlen und harmoniſchen Goldflitters auf hochtragiſche Anlage und auf einen ſo verwilderten Schreibſtyl ſtößt, wie er mir ſelten in einem 47ſten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, ſondern ſogar die Hoffnung ausgeſprochen wird, daß ſich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Componiſt künftig ſich ſtecken möchte, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an ſämmtlichen Sätzen; ſie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter und wär's eben der des Schwankenden, Bodenloſen. Der erſte blickt ſo wüthend in das erbärmliche Menſchentreiben hinein, fühlt ſich ſo unbequem in ſeinen Kleidern und blickt ſo ſehnſüchtig nach Rath und Troſt herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal geſtochen.

Der zweite dagegen webt in E dur, etwas milder und lichter, aber dennoch ſonderbar verſtimmt und von einem Bohrerſchen Kleeblatt getragen, gewiß einwirkend.

Der letzte verſucht ſich bis auf einzelnes Groteſke in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35. Syſt. 4.)

war er auf dem Punct, ſich zur rechten Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio ſchon lange ſpüre, reißt ihn wieder zur falſchen hinauf.

In Paris vor Franzoſen geſpielt, wird dieſe Compoſition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlaſſen, und ſteht das Trio vom Pult auf, ſo ſeh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die ſogenannte deutſche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht, was ich dazu ſagen ſoll (deshalb iſt die Recenſion ſchon ſo lang); — gewiß glänzen in dieſer Arbeit ſo viel ſeltenere Gedanken, zeigt ſich aber ein mit einem unſichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geiſt, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, ſo doch auch Theilnahme und ein gewiſſes poetiſches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Geſteht dies Jemand, dem z. B. Beethovenſche letzte Werke populär (im höchſten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, ſo mag man glauben, daß etwas Wahres in ſeinem Ausſpruch liege, wenngleich der Umſtand, das Tonſtück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clairobſcure ſicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen ſpringt hervor, daß es dem Componiſten nicht an Ideen, aber am innern Geſangleben entweder mangelt oder daß es noch nicht durchgebrochen iſt. Hierzu kommt noch eine gewiſſe Unzufriedenheit an dem, was er gerade fertig hat; als fürchte er nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann in's Blinde hinein und erwiſcht ſo gräuliche Harmonieen, daß es einem wahrhaftig um die Ohren ſummt. So erſcheinen S. 9 ein vollſtändig Emoll, Amoll, Esmoll, Hmoll, Fmoll. Es kann dies unter Umſtänden gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung ſo empfindlich und merkt immer das ängſtliche Haſchen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als geſetzmäßig vorſchwebt.

Daß Violine und Violoncello inſtrumentgemäß behandelt ſind, ſteht zu erwarten. Aber die Clavierſtimme, huh, das iſt ein Hackemack, an dem man ſeine ſchönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigſte, was einer, der vollkommen auf der Claviatur bewandert iſt, niederſchreibt, ſpielt ſich noch viel leichter als das Leichteſte eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein firer Clavierſpieler ſollte dem Componiſten eine Pianoforteſtimme liefern, daß er ſie mit Freuden wieder erkennen ſollte.

Dies die Anſicht über das Trio, welcher der Componiſt zum wenigſten nicht vorwerfen kann, daß ſie ſich ohne Theilnahme ausgeſprochen habe. —

Wenn man von einer Compoſition verſichern kann, daß ſie beinahe unverbeſſerlich im harmoniſchen Satze, gefällig im melodiſchen, hier und da leicht contrapunctiſch verflochten, daß ſie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters ſei, ſo viel Spohrſche Beitöne auch den Grundton manchmal ſchwächen, ſo iſt damit immerhin viel gelobt und man denkt dabei gleich an Herrn A. Heſſe, deſſen 56ſtes Werk ein Trio in der beliebten Inſtrumentenzuſammenſetzung iſt und allerhand gern gehört werden muß. Es läßt ſich über ſolche mit Routine und techniſcher Meiſterlichkeit gefertigte Compoſitionen nicht viel ſagen, als daß man ohne Anſtoß wie über einen Plan über ſie hinweggleitet und muſikaliſche Zeitſchriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott ſei Dank, noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der ſogenannten Feldtonart Es dur ſeinen goldenen Convenienzweg zwiſchen Schmerz und Ausgelaſſenheit, wenngleich ich von letzterer wenigſtens im Scherzo etwas zu ſpüren wünſchte, was ja dazu erfunden, um ſich auszuſprudeln vom Champagnergeiſt. Nach dem Larghetto werden wir Alle übereinſtimmen, daß es, ſchon Spohriſch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohrſchen Spiegelbild aufſteht. Wir möchten das lieber weg. Hr. Heſſe hat Kraft und Jahre genug, als daß er ſich noch an ein Vorbild, und dazu an ein ſo blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber thun wir es an Beethoven, unter deſſen Mantel ſich noch Tauſende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße ſtehen der erſte und letzte Satz da, nirgends aber ſo, daß man, wenn man den Titel nicht geſehn, nicht auch auf andre Verfaſſer ſinnen könnte.

Es läßt ſich eben über ſolche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von ſo bedeutenden contrapunctiſchen Kenntniſſen ſie nicht mehr merken läßt, — zwar will ſich im letzten Satz eine Fuge aufthun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen laſſen wollte, daß ſie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Componiſt zu jenen Talenten, die immer klarer und durchſichtiger abquellen, je mehr ſie arbeiten im geheimnißvollen Schacht des Contrapunctes, während Andere wohl Elephantenzähne, Perlen in Schalen, verſteinerte Palmenblätter heraufbringen? Das erſte weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trio's! —

Stiege nach der Güte der erſten Seite des Trio's das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Compoſition bis zum Schluß oder culminirte ſie ſich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, ſo könnte man loben nach Herzensluſt. Aber, aber gleich auf der andern Seite überfällt den Componiſten ein Rhythmus, den wir freilich Alle wie eine lyriſche O- und Ach-Zeit durchzumachen haben, — derſelbe, mit dem Beethoven ſeine C moll-Symphonie anfängt, und ich ſah voraus, wie ſich Componiſt nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der ſich mit ihm zu ſchaffen macht. Zwar bricht auf S. 4 im letzten Syſtem ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand und der Satz vermag ſich nun nirgends zu einer ſchönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele gibt, welche dieſe rhythmiſche Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hiezu den Fleiß, und den Fluß, ſodann die gut muſikaliſche Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Muſikers, — und ſieht man dabei auf den unendlichen franzöſiſch-italiäniſchen vorgezogenen Plunder, der ſolcher Arbeit als Maculatur dienen könnte, ſo wird der erſte Satz gutgeheiſſen, gelobt werden müſſen und ſeinen Platz an einem Trioabend ſchicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im Ganzen aber iſt er doch nur da, weil es einmal ſo Gebrauch. Sterne ſagt: der Menſch hätte kaum Zeit, ſich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagio's mehr, oder beſſere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufſetzt, werdet ihr darum weiſer? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, Alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantaſie, euren Witz ꝛc. hinthun? Sehnlichſt hoffte ich alſo im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das iſt das ſchwächſte Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen ſich der Componiſt überhaupt zu waffnen.

Wenig fehlte und es läge ein zweites Opfer jenes

Cmoll-Symphonie-Rhythmus in dem Trio[1] des Hrn. J. C. Louis Wolf vor uns. Wer er ſonſt iſt und wo er lebt, weiß ich nicht; aber ſein Trio iſt gut und fließt ſo leicht, proſaiſch und natürlich fort, daß es leidliche Spieler ohne Stocken vom Blatte abſauſen können; ja ein muſikaliſch Bewanderter wird alle vier Tacte vorher mit ziemlicher Gewißheit vorausſagen, wie es kömmt und wohin es ſich wendet.

Wie meiſtens, ſo iſt auch hier der erſte Satz der bedeutendſte; zwar packt, wie ſchon bemerkt, den Componiſten einigemal jener gefährliche Rhythmus an, aber nicht ſo, daß nicht noch andere Gedanken aufkämen; der zweite Satz bildet ein Larghetto in Asdur im Viervierteltact, hübſch und gutgemeint, nur allzu bürgerlich. Der letzte Satz hat einen echten Haydn'ſchen Anfang und will nirgends mehr als Rondo ſein.

Im Baue ſehen ſich die drei Sätze auf das Haar ähnlich und dehnen ſich jedenfalls zu ſehr in die Breite. Jeder zerfällt, wie hergebracht, in drei Theile, deren letzter die transponirte Wiederholung des erſten iſt; im mittleren wird enger aneinander gehalten und etwas wie gearbeitet; nirgends aber ſpinnt es ſich tiefer ein. Und ſo blickt denn aus allen Seiten dieſes Heftes ein wohlwollender heiterer Charakter, der ſich in Erinnerungen an die Mozart-Haydn'ſche Periode ergeht. Da das Trio aber erſt das ſechſte Werk des Componiſten, ſo ſteht zu hoffen, daß er weiter ſtrebe. Denn wer meinte, mit dem Studium jener Zwei ſei es in heutiger Zeit abgethan, würde ſehr zurückbleiben. Die höchſten Berge ſind noch immer nicht erſtiegen worden und die Meeresttiefe mag noch manche Schätze hegen.

---

[1] Werk 6.

Wir kommen zu einer ſehr freundlichen Compoſition, einem (wie Wedel will) Gedreie von **Ambroſius Thomas**,[1] — ein Salontrio, bei dem man ſchon einmal lorgnettiren kann, ohne deshalb den Muſikfaden gänzlich zu verlieren; weder ſchwer, noch leicht, weder tief, noch ſeicht, nicht claſſiſch, nicht romantiſch, aber immer wohlklingend und im Einzelnen ſogar voll ſchöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgeſange des erſten Satzes, der aber im Dur viel von ſeinem Reiz verliert, ja ſogar gewöhnlich klingt, — ſo viel macht oft die kleine und große Terz.

In der Form zeichnen ſich alle Sätze durch Kürze und Zartheit aus; im erſten erſcheint ſie ſo gedrängt, daß ein eigentliches zweites Thema nicht zum Vorſchein kömmt, dafür aber ein kleiner melodiſcher Gang der Violine, den das Violoncell aufnimmt. Das Andante gibt nichts Außerordentliches und leitet den letzten Satz und das geſchickt ein. Ueber dem letzten ſteht „Finale“: Rondo wäre richtiger. Franzöſiſche Leichtigkeit und deutſche Schule findet man auch hier. Der Componiſt hat ſich zu hüten, daß er nicht in's Süßliche und Weibiſche verfalle, wogegen ſich ja leicht zu ſchützen iſt durch längeres Hinaufſchauen an Ernſteres. Thu' er letzteres manchmal!

---

[1] Werk 2.

Unverzeihlich wär's, wenn ich Trio-Zirkeln, wie es deren manche ſelige im deutſchen Reiche geben mag, — wenn ich ihnen verſchwiege, daß auch der Unliebenswürdigſte unſrer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trio's geſchrieben. Und wie er's immer den Höchſten nachthun möchte und oft nachthut, ſo gab er nicht wie ſchüchterne Anfänger eins, ſondern wie Beethoven gleich drei, eines in B dur, das zweite in Fis moll, das dritte in E dur. An den Tonarten ſieht man, daß ſie in keinem Zuſammenhang ſtehen.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Beſtimmtheit, wie es ſein müßte, urtheilen, da ich nur das in E dur vor langer Zeit gehört. Doch beſinne ich mich genau, wie ſich damals die Spieler nach dem Schluſſe zweifelhaft anſahen, ob ſie lachen oder weinen ſollten. Sie legten alſo das Trio heimlich bei Seite und las ich anders recht, ſo ſtand auf ihren Geſichtern etwa „das iſt ein ſonderbarer Kauz, der H." u. dgl. Mir kam es weniger närriſch vor und jetzt finde ich ſogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo ſelbſt Talentvollere aus Furcht, nicht ſchnell genug ins Publicum zu kommen, von umfangsreichern ernſten Arbeiten abſtehen, ein ſo kräftiges Anfaſſen ausgezeichnet werden!

Später ſtellte ſich meine Meinung über Hiller gänzlich feſt und iſt an verſchiedenen Orten der Zeitſchrift nachzuleſen, weshalb wir uns für heute kurz faſſen können. Vom früher ausgeſprochenen Tadel nehme ich kein Iota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trio's zum Lobe noch viel hinzuthun möchte. Beſonders ſcheint mir das erſte, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Friſche und Luſt geſchrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweiſe einmal nachſehen muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als ſtänd' ich in höchſt amerikaniſchen Urwäldern unter rieſenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfaſanen, zu ſo ſpeciellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden andern ſcheinen matter und zugleich forcirter, als ob er gerade drei Trio's fertig hätte machen wollen. Doch ſoll das Niemand abhalten, ſie bei Seite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappirenden findet ſich auch hier vollauf; doch laſſe man es nicht bei Einmal-Durchſpielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den erſten Griff. Genügen dieſe Worte, Trio-Zirkel und Andere auf dieſe früheren Werke Hillers aufmerkſam zu machen!

Mitten unter den Muſikern von Fach begegnet uns auch ein Dilettant (wenigſtens glaub' ich es), ein Hr. Baron Carl Auguſt v. Klein, den man nicht rauh anlaſſen darf, zumal er es redlich mit der Kunſt meint und, der Himmel weiß es, ſo beſcheiden und zaghaft componirt, daß man ihm immer zurufen möchte, ſich nicht zu ſehr zu fürchten vor den Fachleuten.

Soll ich aufrichtig geſtehen, ſo ſcheint mir in ſeinem Trio eine pedantiſche ſchulmeiſterliche Hand zu ſehr geſtrichen und gehauſet zu haben. Wäre dies nicht und hätte Hr. v. Klein Alles nach eigenem Syſtem ſo dünn und dürftig geſetzt, ſo treibe er die Einfachheit nicht bis zur Trockenheit und Affectation. Mit Grün und Blau läßt ſich allenfalls eine Blume malen, auf Tonica und Dominante ein Walzer bauen, zu einer Landſchaft aber muß man mit allen Farben frei zu ſchalten wiſſen. Greife er alſo beherzt in die Taſten: ein unterlaufender falſcher Ton wird durch einen ſtarken Gedanken raſch übertönt. — Leider iſt aber trotzdem ſein Werk nicht einmal correct geworden und verräth überall ein ungeübtes Ohr. Steiget meinetwegen in Quinten chromatiſch auf und ab, verdoppelt die Melodie in allen Intervallen zu Octaven, ja, neulich hörte ich (aber im Traume) eine Muſik von Engeln und zwar der himmliſchſten Quinten voll und dies kam, wie ſie mir verſicherten, nur daher, daß ſie niemals Generalbaß zu ſtudiren nöthig gehabt. Die Rechten werden den Traum wohl verſtehen.

So ſehr nun, wie geſagt, der Verfaſſer an Geiſt wie Hand noch zu ſehr von den Stricken und Ketten der Schule zuſammengepreßt ſcheint, ſo blickt doch ein tüchtiger *Charakter* aus ihm hervor, der vielleicht nach und nach mit ſeinen Feſſeln ſpielen lernen wird. Zu ſolcher Hoffnung berechtigt die kleine Romanze, ſo ſehr ſie auch ſtockt und ſchwankt. Das Scherzo würde durch ungewöhnliche Auffaſſung gewinnen; ſein Trio aber auch dann nicht einmal, da es ſich wirklich zu altfränkiſch gerirt. — Die Hauptmelodieen der beiden übrigen Sätze haben guten Geſang. Auf verwickelte Arbeit, Verbindung von Themas, Engführungen u. dgl. ſtößt man jedoch nirgends; gewöhnlich fängt die Violine ein Thema oder eine Paſſage an, dann bringt es das Cello, dann das Pianoforte, oder umgekehrt. Noch erwähne ich als charakteriſtiſch, daß in allen Stimmen, bis auf einige „dolce“ und die gewöhnlichen p und f. keine Vortragsbezeichnung anzutreffen.

Was die Clavierſtimme insbeſondere anlangt, ſo müßte ſie, um zu klingen und geſpielt werden zu können, ein Virtuos erſt voller und ſchwieriger ſetzen. Es klingt dies ſonderbar und verhält ſich dennoch ſo. Zwei Noten ſind oft ſchwerer zu handhaben als zehn, und Liſzt'ſche Phantaſieen leichter, als manche Zeilen des Trio von Klein. Dagegen ſind die Streichinſtrumente mit Vorliebe und Kenntniß ihrer Eigenthümlichkeit behandelt.

Um zu einem Schluß zu kommen, ſo ſtellt ſich im Trio noch nichts ſo ausgebildet hervor, daß man mit Beſtimmtheit auf die Art ſeiner künftigen Leiſtungen ſchließen könnte, ja nicht einmal das, ob es von einem jüngern oder ältern Menſchen geſchrieben, obwohl das Erſtere mit mehr Wahrſcheinlichkeit anzunehmen iſt.

Dies angenommen, möchte uns der Componiſt ſpäter lieber Anlaß zum Zügeln, als zum Anſpornen geben!

Will man aber im Trioſtyl ſicher und rund ſchreiben lernen, ſo nehme man ſich z. B. die neuſten Trio's von Reißiger zum Muſter. Denk' ich überhaupt an dieſen Componiſten, ſo reihen ſich gleich die Worte „lieblich, naiv, ſchmuck“ und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die ſich Reißiger zum Liebling auserleſen, wie zu einer Blumenſchnur aneinander. Sobald ſie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, ſo kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er ſich aber von ihnen und verſucht ſich tragiſch oder humoriſtiſch, ſo verfällt er leicht in ein gewiſſes theatraliſches Declamiren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er ſich von beiden Extremen fern gehalten, ausnehmend und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anſtalten gemacht und Stühle zurecht geſetzt; man ſteht unverſehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwa von Reiſen oder berühmten Menſchen unterhält, nirgends anſtrengt, und bis zum Schluß aufmerkſam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmuth ſeines Vortrags, als den Schwergehalt der Gedanken. Daß ſich ein ſolcher Charakter viele Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden und wir ſind weit davon, die Liebe Mancher zu ſo geſelliger Muſik anzugreifen; nur verachte man auch nicht Einen, der vielleicht im ärmern Rock und noch ohne Namen von ferne ſteht und eben einen Beethovenſchen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in dieſen neuſten Trio's den Componiſten auf jeder Seite wiederfinden. Was im Allgemeinen nach Weber ausſieht, hat ſich nach und nach ſo mit ſeiner Phyſiognomie verſchmolzen, daß es ſchwer zu unterſcheiden. Dagegen ſtörte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Löwe'ſchen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethoven'ſchen C moll-Symphonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, ſo glaubte ich, daß es, in alle Sätze verſteckt, eine Transfiguration dieſes Gedankens ſein ſollte; doch täuſchte ich mich — und da es ſogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erſcheint, ſo muß man es für einen Favoritgang des Componiſten anſehen, dergleichen alle Componiſten zu verſchiedenen Zeiten verarbeiten. Eben ſo wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Löwe auch zu Anfang ſteht. Indeß iſt's eine Phraſe, die ſchon unzähligemal dageweſen und ſo wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von Jemandem als ſein Eigenthum vindicirt werden kann.

Wenn ſich Jemand über die anwachſende Zahl der Trio's von Reißiger wundern ſollte (zwei ſind ſchon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), ſo muß man freilich ſagen, daß er, einer der gewandteſten Capellmeiſter, es ſich allerdings leicht macht. Auf neue

Formen, Wendungen, Ausgänge ſinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erſte gewöhnlich Note für Note transponirt wieder; ſeine Paſſagen ſind die faßlichſten. Eben ſo leicht und natürlich verweben ſich Violine und Cello in das Clavier. Kurz in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es ſich in eben ſo viel Stunden einſtudiren. So mögen auch dieſe zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten ſie einen ausdrücklichen Paß, ſo weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau.“ —

Die Reihe der ſeit etwa drei Jahren erſchienenen Trio's zu ſchließen, verſprach ich dem Leſer noch Einiges über die von Moſcheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem ſind mir aber auch noch zwei wenig bekanntere, eines von H. von Löwenſkiold und ein anderes von Bertini, zu Geſicht gekommen, weshalb zuerſt über dieſe letztern ein paar Worte.

Der Name des Erſteren ergibt ſich als ein ſchwediſcher und iſt wohl ſchwerlich mit Schoppe's Malernamen im Titan zu verwechſeln; denn vom Leibgeberſchen Geiſt trifft man im Trio gerade deſſen Gegentheil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder Geſellſchaftsſtück, das in keinem höhern Drange, immerhin aber von einer Hand geſchrieben iſt, die bei mehr Fleiß und Anſtrengung wohl auch tiefere Kunſtwerke anlegen und ausführen könnte. Das erſte Thema zum letzten Satz muß man ſogar graziös in der ſchönern

Bedeutung des Wortes heißen. Einen Tact muß ich ſeiner Originalität halber noch beſonders erwähnen, den am Schluß des erſten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Octaven, über die ganze Fdur-Claviatur hinfahren müſſen. Nun iſt aber B eine Obertaſte und ſchwerlich in der Vehemenz, die der raſche Tact verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H ſpielen, das man in der Geſchwindigkeit wohl auch überhört. Der Componiſt nun, dem das H in Fdur zum Schluß ſelbſt ſpaniſch vorgekommen ſein mag, drückte aber ganz ſchelmiſch das Auge zu und ließ B ſtehen, dem Spieler überlaſſend, wie er die Stelle ſich herausſtudiren möge. Sehr luſtig ſcheint mir das.

Gegen Hrn. Bertini kann man bei'm beſten Willen nicht grob ſein: er kann Einen außer ſich bringen mit ſeiner Freundlichkeit und all den wohlriechenden Pariſer Redensarten; wie lauter Sammt und Seide fühlt ſich ſeine Muſik an. Mag denn das Trio ſeine Beſtimmung erfüllen, getragen und bei Seite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchſtens ausgenommen, um die Hälfte kürzer ſein und würden daſſelbe und noch weit mehr wirken; indeß gedruckt iſt gedruckt, und man kann ja im erſten Satz, wo der brillante Theil dreimal, die ſehr beliebte Harmoniefolge wie S. 6. T. 7. und T. 13. zu 14. noch öfters wiederkommen, an etwas Anderes, an andere Compoſitionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptſächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutſchland gerechnet ſein will und es ordentlich übel nehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariſer gelten. Im Beſondern muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben.

Bei Beſprechung der noch übrigen Trio's von Moſcheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zu Statten, daß ich ſie gehört und leidlich genug, das erſtere nämlich einigemal vom Componiſten ſelbſt, das andere von Clara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubert'ſche von Mendelsſohn und David.

Das Trio von Moſcheles gehört zu des Meiſters vorzüglichſten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere fertig geglaubte Meiſter von Neuem ſtreben zu ſehen. Während daß Andere nach einem Gmoll-Concerte, nach zwei Heften Etuden, Muſterſtudien für alle Zeiten, müßig gefeiert hätten, verzichtet dieſer gleichſam auf ſeinen alten Ruhm und ſtellt ſich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formweſen, Modeherrſchaft und Philiſterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrſchend, poetiſchen Grundſtoff, edlere Seelenzuſtände. Ein Geiſt ſpricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt, als ſcharfeindringlich, bündig, gediegen. Bei'm erſten Satz wird es Jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie, wenn nicht fehlt, aber daß die erſte unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derſelben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte.

Andrerſeits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmiſche Kraft erhalten, die vielleicht ſonſt nicht zu erreichen geweſen. Noch fällt mir auf, daß der leiſe Nebengedanke (S. 7. Syſt. 5. von Tact 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wieder gebracht wird. Der zurückhaltende Schluß iſt beſonders ſchön. Das Adagio hat keine große Eigenthümlichkeit, fällt ſogar im Mittelſatz in Fmoll gegen die erſte Stimmung abwärts; indeß würde es ſelbſt berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geiſtreich bewegt ſich das Scherzo, dem vielleicht eine ſchottiſche Nationalmelodie zum Grunde liegt. Den Uebermuth ſchnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge intereſſanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtſein, etwas Würdiges vollbracht zu haben.

Vom Trio von Chopin ſetze ich voraus, daß es, ſchon vor einigen Jahren erſchienen, den Meiſten bekannt iſt. Kann man es Floreſtan verdenken, wenn er ſich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerſt, leider an einem ſehr einſchläfernden Ort, in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben?[1] Und wie hat Chopin ſeine Prophezeihung wahr gemacht, wie iſt er ſiegreich aus dem Kampf mit Philiſtern und Ignoranten hervorgegangen,

---

1) Es iſt der Aufſatz: Ein Werk II. (Seite 3) gemeint.

wie ſtrebt er noch immer, und nur einfacher und künſtleriſcher! Denn auch das Trio gehört Chopins früherer Periode an, wo er dem Virtuoſen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer ſolchen abweichenden Eigenthümlichkeit künſtlich vorgreifen, dazu einer ſolchen energiſchen Natur, die ſich eher ſelbſt aufriebe, als ſich von Andern Geſetze vorſchreiben zu laſſen! So hat Chopin ſchon verſchiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigſte iſt ihm jetzt zum Kinderſpiel worden, daß er es wegwirft, und als eine echte Künſtlernatur das Einfachere vorzieht. — Was könnte ich über dieſes Trio ſagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, ſich ſelbſt geſagt hätte! Iſt es nicht ſo edel als möglich, ſo ſchwärmeriſch, wie noch kein Dichter geſungen hat, eigenthümlich im Kleinſten wie im Ganzen, jede Note Muſik und Leben? Armer Berliner Recenſent, der du von all dieſem noch nichts geahnet, nie etwas ahnen wirſt, armer Mann!

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menſchentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder friſch. Ging doch ſchon vor etwa zehn Jahren ein Schubert'ſches Trio, wie eine zürnende Himmelserſcheinung, über das damalige Muſiktreiben hinweg; es war gerade ſein hundertſtes Werk, und kurz darauf, im November 1828, ſtarb er. Das neuerſchienene Trio ſcheint ein älteres. Im Styl verräth es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Esdur geſchrieben ſein. Innerlich unterſcheiden ſie ſich aber weſentlich von einander. Der erſte Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überſchwengliche Sehnſucht, iſt in unſerm anmuthig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der ſich bis zur Herzensangſt ſteigern möchte, iſt hier ein ſeliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen ſchön menſchlicher Empfindung. Die Scherzo's ähneln ſich; doch gebe ich dem im früher erſchienenen zweiten Trio den Vorzug. Ueber die letzten Sätze entſcheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es dur iſt mehr handelnd, männlich, dramatiſch, unſeres dagegen leidend, weiblich, lyriſch. Sei uns das hinterlaſſene Werk ein theures Vermächtniß! Die Zeit, ſo zahllos und Schönes ſie gebiert, einen Schubert bringt ſie ſobald nicht wieder.

IV.

Duo's.

Großes Duo über Thema's ꝛc., für Pianoforte und Violine von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künſtlers hervortaucht, alſo nicht für Theekränze, wo zur Converſation aufgeſpielt wird, ſondern für gebildetſte Cirkel, die dem Künſtler die Achtung bezeigen, die ſein Stand verdient. Es ſcheint mir durchaus von Chopin entworfen zu ſein und Franchomme hatte zu Allem leicht Ja ſagen; denn was Chopin berührt, nimmt Geſtalt und Geiſt an und auch in dieſem kleinern Salonſtyl drückt er ſich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anſtand anderer brillant ſchreibender Componiſten ſammt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze Robert der Teufel voll ſolcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu ſeinem Duo gewählt, ſo müßte man ſeinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt ſich auch hier der Finger Chopins, der ſie ſo phantaſtiſch ausgeführt, hier verhüllend, dort entſchleiernd, daß ſie Einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängſtliche Virtuoſen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es ſogar an Bewegung; echt Chopin'ſch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten und nun geht es im Flug dem Ende mit ſeinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzuſetzen, daß wir das Duo beſtens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianoforte's von J. Moſcheles.

Werk 92.

Wer mitten in den Tagescompoſitionen ſitzt, wie unſer einer, und verdrüßlich ja wüthend eine nach der andern in den Winkel werfen muß, den lacht ſo ein Stück wie eine Kerze im Gefängniß an. So im Grund zuwider mir alles iſt, was irgend nach Journalpolemik, offener wie verſteckter, ausſieht, ſo kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redactionen ganz zuverſichtlich geſtehen, ſie recenſirten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Componiſten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den Einen noch den Andern einfiele, und am wenigſten den beſten Componiſten, die ſich um keinen Recenſenten ſcheren, — und was dann? — Andere, anſtatt alſo das Intereſſanteſte, ſei's im Häßlichen oder Schönen, auszuſuchen aus dem Erſcheinenden, ziehen wieder mit bitterſter Verachtung über alles Franzöſiſch-Italiäniſche her, über Bellini, Herz ꝛc. und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im ſchönſten Fall bitten ſie deutſche Componiſten, ſie ſollen ihnen um Himmels Willen nichts von ihren Werken einſchicken, ſondern nur dem Verleger, der ſie dann herausſuche. — Iſt das Kunſtſinn, Künſtlerachtung? Gleich wie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menſchen, oder ſteten Angeſichts hoher Kunſtſchöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme ſich den

Empfänglichen beinahe unbewußt mittheilt, daß ihnen die Schönheit gleichſam praktiſch wird, ſo ſollte man, die Phantaſie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Gallerieen der Meiſter und der zu dieſen aufſtrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere ſchleppen. Vor Häßlichem und Obſcönem läßt ſich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber. Kein Künſtler aber braucht eines blühenden Spiegels ſeiner Kunſt mehr, als der Muſiker, deſſen Leben oft in ſo dunkle Umriſſe ausläuft, und keine Kunſt ſollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteſte, anſtatt ſie ſich mit ungeſchlachter Fleiſcherhand zum Verſpeiſen zu verarbeiten. Aſtrologiſche Liebhabereien, Langweiligkeiten, Muthmaßungen ꝛc. gehören in Bücher: in einer Zeitſchrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, raſch durch die fruchtbarſten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen, und will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem ſchönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unſre Maſten einhackt: im Gegentheil tragen wir ſie leicht von dannen und ſeht, ſeht — nun muß ſie mit fort nach unſerm Morgenland. —

Das Vorige ſteht mit der Compoſition von Moſcheles in der Beziehung, daß ſie eine der lieblichſten, von der wir unſern Leſern erzählen können. Aug' und Ohr wird ſich daran weiden; jenes, weil ihr alterthümlicher und dennoch galanter Schnitt in Vielen jene würdigen

Geſichter mit großer Perücke und einem wachſamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir ſie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts ſchauen; dieſes, weil es in gar zierlichen Melodieen und Harmonieen durcheinander lacht und ſchmollt. Warum es mit dem Namen „Händel“ prunken will, weiß ich nicht und ließ' mir den Titel nehmen. Doch war ein Zuſatz nöthig, da man ohne ihn ſich fragen müßte, ob Moſcheles abſolut und auf reinem Naturweg nach Rückwärts trachtete, oder ob er ſich nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Geſundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückverſetzt. Das letzte iſt der Fall und wir wiſſen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es daſſelbe iſt, das Moſcheles und Mendelsſohn im vorigen October in Leipzig, ich ſagte damals wie zwei Adler, zuſammen geſpielt, man könnte auch ſagen, wie leibhaftige Enkel Händelſchen Stammes.

V.

Capriccio's und andre kurze Stücke.

Julie Baronin Cavalcabo, Bravour-Allegro (Emoll).
Werk 8.

Die Namen unſrer Componiſtinnen laſſen ſich bequem auf ein Roſenblatt ſchreiben, daher wir jeder nachſpüren und uns nichts entſchlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergeſſen kann, muß zehnmal mehr Grund beſitzen zu componiren, als wir, die wir's nur der Unſterblichkeit wegen thun. Unſere Componiſtin mag aber noch etwas zum Schreiben begeiſtert haben; ſie iſt eine Schülerenkelin Mozarts, der Sohn Mozarts nämlich ihr Lehrer, ihre Heimath aber das weitentlegene Lemberg. Bei ſolchen Erinnerungen und an ſolchem Orte mag es Einen wohl oft traurig überfallen und ein Winterabend thut das Seinige. Kurz der Flügel wird aufgemacht, der dichteriſche angelegt, man phantaſirt, ohne es zu wiſſen, und hat man Träume und Muſik in ſich, ſo thut man es ſo, wie die, von der wir ſprechen.

Einzelne ſtockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodieen, die leicht in's Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich Alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden und ſtört mich nur das beigefügte „di bravura,“ weil dann das Allegro unüberwindlicher ſein müßte und die Gattung überhaupt den Frauen weniger anſteht, die lieber ſchwärmeriſche Romanzen und dergleichen ſchreiben ſollten. Endlich aber wünſchte ich den ganzen Satz von zwei andern gefolgt, ſo, daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen erſten Theil (bis auf den fehlenden Mittelſatz) das Allegro am meiſten anklingt, des Umſtandes noch zu erwähnen, daß dann die beſcheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in einer Zeit, wo ſo Viele halb vor- und zurückſchreiten, die Beſſeren unter dieſen verwechſelt oder überſieht. So ſei denn der nächſte der größere!

G. C. Kulenkamp, Caprice (D moll).

„Sage mir, wo du wohnſt, ſo will ich dir ſagen, wie du componirſt.“ Es liegt etwas in dieſem Paradox Floreſtans, der es ſogar umgedreht richtig gefunden wiſſen will. Spazierflüge, Reiſen ſind nicht anzuſchlagen, wenn ſie auch momentan einfließen. Aber ſchließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und ſeht zu, ob er darin eine D moll-Symphonie fertig gebracht. In Städten wohnen nämlich Leute, im ſchlimmſten Falle Freunde; man componirt, man frägt letztere, ſie erſtaunen: man ſchickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber und fangen etwa an: „Sage mir“ ꝛc. — Ich meine, der geſchätzte Componiſt obiger Caprice gehört in eine große Stadt, wo der ſtete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meiſten Erfindungen hängt etwas Aengſtliches vom Kleinſtadtleben an, über das er ſich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu ſehr feſthielten im Rücken. Daher bei allem Guten, Wohlgeſetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelſten Ziel das Ruckweiſe und Steife. Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordentlich zur Sprache, ſo nahe er auch darum geht; es iſt Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich, aber ohne ſcharf Gepräge, ohne hellen Klang. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entſchieden einem Meiſter nachzubilden ſich bemühte, damit ihm in der Vergleichung ſeiner Ideen mit denen des Originals der Unterſchied zwiſchen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht ſtille und ſuche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffekraft erfriſchen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernſte Kunſtgeſinnung einflößt, ſeine bisherigen Leiſtungen verfolgt haben, obwohl ſtillſchweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, ſo werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerkſamkeit und der Strenge, die er verdient.

Fr. Pollini, Toccata. Werk 56.

Die Claviercompoſitionen der heutigen Italiäner ſind im Durchſchnitt nicht viel werth. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er ſchreibt, im italiäniſchen Sinn, ernſt und ſchwierig, in der Harmonie intereſſanter, überhaupt ſatzrein und mit guter Kenntniß des Inſtrumentes. Dieſe Toccata zeichnet noch das Beſondere aus, daß ſie in drei Syſtemen niedergeſchrieben iſt, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterſte für den Baß. Doch irrt vielleicht der Componiſt, wenn er dadurch erleichtert zu haben meint, eben ſo wie darin, daß einige Phraſen ſeines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzuſtellen wären: ich ſchreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen und die Spieler werden meine Weiſe ſeiner vorziehen, welche der Compoſition ein unmuſikaliſches Anſehen gegeben, woran ſich das Auge viel ſchwerer gewöhnt, als den Händen dadurch geholfen iſt, die ſich ſchon zurecht gefunden haben würden. Jedenfalls muß man den beſten Willen hierin, wie in der ganzen Compoſition loben.

H. Dorn, l'aimable Roué. Divertissement (C-maj).

Oe. 17.

Wie oft im Wachen ſchrieb ich im ordentlichen Traume folgendes über dieſes Dornenſtück nieder: Um den Hals möchte ich dem Componiſten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „ja wohl, beſter Muſik-Juvenal, iſt es ſchwer keine Satire zu ſchreiben, erſtens überhaupt, und dann wieder über die Satire ſelbſt.“ Und er würde mir antworten: „dem Himmel ſei's gedankt, daß mich wenigſtens Einer verſtanden; denn die Käufer des Pfennigmagazins (das Stück bildet einen Theil davon) merken meinen Heinismus ſchwerlich.“ „Heinismus“ ſcholl es aus allen Ecken und das ſonderbare Wort verlor ſich in einzelnen Buchſtaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grund genügte der Traum zum Verſtändniß der Abſicht des Componiſten. Indeß ſtehe der Deutlichkeit halber noch dieſes da. Oft trifft es ſich, daß wir Künſtler, nachdem wir redlich einen halben Tag geſeſſen und ſtudirt, unter eine Schaar Dilettanten gerathen, und zwar unter die gefährlichſten, denn ſie kennen die Beethovenſchen Symphonieen. Herr, fängt der Eine an, die wahre Kunſt hat mit Beethoven den Culminationspunct erreicht; d'rüber hinaus iſt alles Sünde; wir müſſen durchaus die alte Bahn einlenken. Herr, antwortet der Andre, Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Aera; die Muſik wird wieder dahin zurückkehren, von wo ſie ausgegangen iſt, von der Sprache zur Sprache. Deutlich genug, fällt der Erſte ein, ſcheint dies auch Mendelsſohn in ſeinen Ouverturen zu wollen u. ſ. w. — Unſer einer ſitzt aber kochend und ſtumm dazwiſchen (leider können wir Muſiker Alles, außer reden und beweiſen) und gießt in beſter Laune das Ueberlaufende in Dorn'ſche und ähnliche Divertiſſements. So iſt es denn auch die ausgelaſſenſte Perſifflage auf Dilettantismus, Italianismus, Contrapunct, Virtuoſenbravour, auf die ganze Muſik, auf des Componiſten eigene Perſon und bewundre ich allein ſeine Geduld, ſo etwas niederzuſchreiben, wobei es freilich ſehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht ſich aber ſchon die Ironie in unſre Kunſt, ſo iſt wahrhaft zu befürchten, ſie ſtehe ihrem Ende wirklich ſo nahe, als Manche vermuthen, wenn anders kleine luſtige Kometen das gröſere Sonnenſyſtem aus ſeiner Ordnung zu bringen vermöchten.

J. W. Kalliwoda, 3 Solo's. Werk 68.

Nie lachte ich ſo, als neulich in einer Geſellſchaft von Muſikern, meiſtens bekannten Virtuoſen, wo ein Witziger den Vorſchlag machte, in einem Tripelconcerte die Stimmenrollen zu wechſeln, ſo alſo, daß der Violiniſt das Clavier ſpielte, der Clavieriſt das Violoncello; auch eine unſelige Flöte fand ſich. Vom Komiſchen dieſer Scene, und wie ſich übrigens vollkommene Meiſter lächerlich auf Inſtrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man ſich ſchwerlich einen Begriff machen; zum Berſten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blaſen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der eigentlich Meiſter auf der Violine, gern für das Clavier componiren ſoll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch ſo komiſch, wie das obige verkehrte Kleeblatt, ſo gefällt er mir doch auf dem Inſtrumente, das er anerkannt beherrſcht, am beſten. An guten Violincompoſitionen fließt unſre Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür ſorgen. Ueber die Solos ſelbſt läßt ſich nicht viel ſagen; ſie ſind leicht, munter, rothbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich ſeine dritte Symphonie geſchrieben, ſo fürchtete ich die Herausgabe ſolcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß Jeder am beſten wiſſen, warum er dies und das thut.

Fr. Otto, Phalènes. Op. 15.

Sie ſind Floreſtan und Euſebius dedicirt und, nach des Componiſten eigenem Geſtändniſſe, eine Folge ihrer „Papillons,“ obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieſes Componiſten, der übrigens mit geiſtigen Steckbriefen ſeit lange verfolgt wird, weil er ſich gar zu tief eingeſponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelſeiten ſeiner Falter hier und da ſich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zuſammenhang ſuche ich ſonſt in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für ſich, oft zackig, oft in ſchönen Bogen, oft träg, oft pfeilſchnell. Betrachtungen laſſen ſich bei jedem einzelnen anſtellen, und oft ſinnigſte, wenn man Theil zu nehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten Phaläne ein wehmüthig Lied aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß ſie ſich auf dem Papier und in der zurückſpiegelnden Phantaſie um vieles bedeutender ausnehmen, als im wirklichen Klangkörper, ſo lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu componiren weiß, und tadle den Clavierſpieler, der mit leichter Mühe manches leichter hätte ſtellen können. Sei er mit dieſem herzlich gegrüßt und möge von ſeinen Geiſtesflügeln ſein Genius nichts abgeſtreift haben als den Staub, der ſich leider zu oft über den ſonnigen als zweite Kruſte anſetzt!

Sigismund Thalberg, Caprice (E-maj.).

Op. 45.

Sigismund Thalberg, 2 Nocturnes.

Op. 46.

Könnten die Wiener haſſen, ſo geſchähe es wegen der ſchlimmen Gedanken, die dieſe Zeitſchrift bisher über die Compoſitionen Thalbergs gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor Kurzem verſprachen wir, uns und Anderen Weh zu erſparen, ſeine Werke ſo lange gänzlich zu übergehen, bis wir eines nach vollſter Ueberzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unſer Lob geben und ordentlich geizen damit, — daß Vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswerth" abthun, für uns noch gar nicht exiſtirt, weil im andern Fall ſonſt jeder Spatz wie ein Adler behandelt ſein wollte und darauf pochte, daß er erſchaffen worden und ſchüfe, — bedenke, daß man, ſich loben zu laſſen, nur an die Redactionen der .. oder des .. ſchreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe ſich gleich ſtelle, worauf wir verzichten — und man wird froh ſein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neuſten Werke von Thalberg für ſeine beſten, und worüber wir klar ſind, darüber würde er uns täuſchen.

wenn er ſie ſelbſt vortrüge; denn herrlich ſoll er ſein Inſtrument ſpielen und namentlich ſeine eigenen Compoſitionen. Iſt es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonſtückes, wenn es nur unter den Händen des Componiſten ſchön erſcheint, ſondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, ſo muß ſich doch Vieles auch unter fremden als reizend darſtellen. Zwar geht der Caprice die Schärfe und Tiefe des Witzes ab; aber ſie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpuncte (ſo das Agitato, S. 10.) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evivas folgen müſſen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit ſchweren Mitteln gleich geſchickt zu wirken verſteht, ſieht man jeder Seite der Caprice an, die übrigens mehr Verehrer als Ueberwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von ſchöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geſchminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern ſehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Einſchmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartſingenden Stelle der erſten Seite der zweite Tact des letzten Syſtems, S. 4. der 2te des zweiten Syſtems; darüber wegſpringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu ſagen, iſt mirs dann, als habe der Componiſt gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als thäte er es nur, weil er gerade nichts Anderes anzuſtellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutſchen Componiſten, deſſen Namen auch in dieſen Blättern vielmals vorgekommen, gewöhnlich zu ſagen: „warum componirſt du nur? du haſt's ja nicht nöthig." Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg daſſelbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugeſprochen — wie verdiente er denn ſo viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber ſoll uns ſein, wenn wir von ſeiner nächſten Compoſition ſagen könnten: ſie ſei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne virtuoſiſches Beiintereſſe von Anfang bis Ende ſich treu bleibend, eine reinſte Regung des Gemüthes in geweihter Stunde. Verſchaffe er uns dieſe!

Da wir aber gerade bei den Notturnos ſtehen, ſo will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieſes Schreibens zwei neue von Chopin[1] in Cismoll und Desdur unaufhörlich beſchäftigten, die ich, wie viele ſeiner früheren, (namentlich die in Fdur und Gmoll) neben denen von Field für Ideale dieſer Gattung, ja für das Herzinnigſte und Verklärteſte halte, was nur in der Muſik erdacht werden könne.

Endlich hat uns auch Herr John Field ſelbſt mit drei neuen Notturnos beſchenkt, dem 14ten bis 16ten. Iſt es Einem doch dabei als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt, und nach den tauſend Gefahren zu Land und Meer zum erſtenmal wieder in's elterliche Haus zurück. Alles ſteht da ſo ſicher und am alten Fleck und das Naß könnte Einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig ſcheint mir nur das ſechszehnte Nachtſtück; es werden einige Anſtalten mehr darin gemacht, ſogar ein Quartett von Violine, Viola und Baß herzugezogen. Man meint Wunder, was da kommen ſoll; denn der alte Herr iſt ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Geſicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrik im Sprech-Vortrag, das einfachſte muſikaliſche A B C ſo zu ſprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß… Es kömmt aber nichts.

---

[1] 2 Nocturnes. Oe. 27.

H. Herz, 2eme Caprice sur la Romance favor.: la folle d' A. Grisar. Oe. 84.

In der großen Weltpartitur aber rechne ich Henri Herz ohne Weiteres zur Janitſcharenmuſik: auch er ſpielt mit, will beachtet ſein und verdient ſein Lob, wenn er gehörig pauſirt und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Ueberhaupt iſt es neuſter Ton der haute volee der Künſtler, Herzen zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei“ u. ſ. w. nachgerade überdrüßig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte oder als ob wir meinten, die Muſik könne ohne Triangel nicht beſtehen; — iſt er aber einmal vom höchſten Capellmeiſter erſchaffen und vorgeſchrieben, ſo ſoll er auch hell und luſtig zwiſchen klingen. Alſo: Herz lebe! Ueberdem kann man ja ſeine Compoſitionen als Wörterbücher muſikaliſcher Vortragkunſttermen benutzen, in dieſer Hinſicht erſchöpft er die ganze italiäniſche Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksverzeichnung hätte, keine Schmachtſtelle, wo nicht ein Smorzando darunter ſtünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines ſolchen Dolmetſchers bedürfen, weil ſie ſonſt Solbrig'ſchen Declamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit ſiebenfach verſchiedenen Schriftarten, je nach der ſinkenden und ſteigenden Stimme, gedruckt, ſo weiß das Hr. Herz, der für gar keinen Dichter gehalten ſein will, und ſpricht ſeine Empfindungen gleichſam noch einmal in Worten interlineariſch aus. Wie viel gäbe es hier noch zu ſagen, guckte mir nicht der Setzer ängſtlich über die Schulter herein wegen der Pfingſtfeiertage. Darum von der Caprice nur noch ſo viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf ſie ſchließen laſſen. Die Folle iſt eine berühmte franzöſiſche Salon-Romanze, das Bravourſtück der Mad. Maſi, eine folie de salon, wie ſie unſer Hamburger Correſp. nannte, das Capriccio aber nicht nur eben ſo gut, ſondern beſſer. Namentlich ſchüttelt Herz gewiſſe leicht elegante, beinah üppige harmoniſche Gänge zu Mandeln aus dem Aermel (ſo S. 8), und geräth dabei in einen gewiſſen Schwung, deſſen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends ſeine Strettis, Allegro, Preſto, Preſtiſſimo, 4/4, 3/4, 6/8, ſo ſchäumt das Publicum wie ein entzücktes Meer über und auch der eminenteſte Cantor könnte dann die Octaven S. 14. Syſt. 3. zu 4. überhören.

H. Dorn, **Bacchanales. Rhapsodie** (D-maj).
Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wolluſt ſammt den Trinkern. Ein Stück, an dem ſich der geiſtreiche Recenſent der Dorn'ſchen „Bettlerin" (in einer Beilage zur allg. muſ. Zeitung) neue Lorbeern (wir verweiſen nur auf die Quinten, S. 3. Syſt. 4. zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Componiſten anzubinden. Es ſticht. Ueber kurz und lang malte er uns in eine Rhapſodie unter dem Titel „Nous" Rhapsodie sur le „Nous" des Journalistes etc. hinein und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unſterblichkeit. Wir meinen, die Rhapſodie gefällt uns beſſer als ihr zukünftiger Recenſent, Bacchanalien beſſer als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stücke ordentliche Logik zu finden ſei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit," dringt man hier nicht durch und hat ſich nur in Acht zu nehmen, daß Einem nicht ein goldner Pokal an den gelehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkuliſchen und den andern Gottheiten, die an den Tafeln ſchwelgen mögen, vermiſſ' ich aber Harmonias oberſte Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Geſellen eine Gränze zu ſetzen; man merkt gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bacchantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden ſich eine Reihe vornehmer ſittiger Mädchen gezogen, mit hoch gehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin.. Sollte dies der Componiſt nicht gewußt haben?.. — Eben fliegt ein Pokal auf mich zu . . .

W. Taubert, Miniatures.
Op. 23.
Derſelbe, Tutti Frutti.
Op. 24.
Derſelbe, 6 Impromtus caracteristiques.
Op. 14.

Wir ſtellen ſie nach ihren Anſprüchen in aufſteigender Linie hintereinander, nicht nach der Opuszahl. Die Miniatures ſind Guckkaſtenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Feſtung u. ſ. w., eins netter als das andere; ja ordentliche Hebelſche allemanniſche Volkslieder vom „Brünneli" und „Vögeli." Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handſtücken deutſcher Compoſition fehle und daß ſie deshalb zu Herz und Hünten ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten ſie jetzt nach dieſen Miniaturen greifen, die wirklich muſterhaft für ihren Zweck gearbeitet ſind, dabei naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geiſt bildend und jedes charakteriſtiſch für ſich.

Die Tutti Frutti verſteigen ſich in der Erfindung ſchon höher und ſchicken ſich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn ſie nur auf der Claviatur ſein zu Haus. Der Vermiſchung verſchiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechſelnden Handlagen gebe man ſie nur Applicaturſeſten; ſonſt entſtehen Unordnungen. Als Compoſition behagt mir am meiſten der Marſch, der mehr eine Art davon, ſo nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübſch Alles! Den polniſchen Tanz möchte ich weniger harmoniſch bunt und mehr rhythmiſch klar; auch die altmodiſchen Doppelſchläge vermißte ich gern, obgleich ſie hier nicht uncharakteriſtiſch.

Wir kommen zu den ſechs Impromtu's, die eben ſo viel kleine lyriſche Gedichte, ſehr anſprechend, bilderreich, deutſch durch und durch. Nr. 1. Zu Weihnachten. Ein Kaminſtück: im Vordergrunde ſpielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd ꝛc.; zu Zeiten klingt's wie aus der Chriſtmetten herein; der Schnee kniſtert unter den Wägen. Wir wüßten nichts hinzuzuſetzen, eher wegzunehmen. Die Cantilene erinnert öfters an Mendelsſohnſche. — Nr. 2. Maskenball. Auch ihn wünſchten wir nicht ſo im Kleinen ausgeführt. Das Hauptthema iſt ein wohlbekanntes. Die Scene wechſelt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernſthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen ſich Walzer- und

Polonaiſentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle frühere Gedanken berührt, aber mehr geſucht, als von ſelbſt kommend. — Nr. 3., Frühlingsempfindung, ſcheint der leichteſte muſikaliſche Vorwurf, und iſt darum der ſchwerſte. Die Einleitung trifft; die Hauptſache mißfällt mir. Man merkt die Abſicht u. ſ. w. — Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der Walpurgisnacht gibt es mehr muſikaliſchen Anhalt; doch hat die neue Zeit ſo viel Geiſterartiges der Art geliefert, daß man alles ſchon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geſchehen ſein, als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten ſieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und iſt mit ſichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Componiſt ſchließt mit einem Traum, dem poetiſchſten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Geſtalten cryſtalliſiren. Was ſonſt darüber zu ſagen wäre, ſteht lieblicher und feſter in der Muſik, die wir denen empfehlen, die in den Täuſchungen der Kunſt Erſatz ſuchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

Felix Mendelsſohn-Bartholdy, drei Capricen.

Werk 33.

Oft iſt's, als breche dieſer Künſtler, den der Zufall ſchon bei ſeiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Tacte, ja Accorde aus ſeinem Sommernachtstraum und erweitere und verarbeite dieſe wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler ſeine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum“ liefen nun einmal des Künſtlers liebſte Wünſche in's Ziel zuſammen: es iſt das Reſultat ſeines Daſeins — und wie es ſchön und bedeutend, wiſſen wir Alle. — Zwei der obigen Capricen mögen einer frühern Zeit angehören, die mittlere nur der jüngſten; jene könnten auch von andern Meiſtern geſchrieben ſein, in der mittleren ſteht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchſtaben: F. M. B.; — vor Allem liebe ich dieſe und halte ſie für eine Genie, die ſich heimlich auf die Erde geſtohlen. Da ſpannt und tobt nichts, ſpukt kein Geſpenſt, neckt nicht einmal eine Fee; überall tritt man auf feſten Boden, auf blumigen, deutſchen; ein Walt'ſcher Sommerflug über's Land aus Jean Paul iſt es. Bin ich auch beinah überzeugt, daß dies Stück Niemand mit ſo unnachahmlicher Anmuth ſpielen könne als der Componiſt, und gebe ich Euſebius Recht, der meint „er (der Comp.) könne damit das liebendſte Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen,“ ſo mag ſich dies durchſichtig ſchimmernde Geäder, dieſes wallende Colorit, dieſe feinſte Mienenbeweglichkeit doch von Keinem gänzlich unterdrücken laſſen. Wie verſchieden davon ſind die andern Capriccio's und faſt in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich ſteckt ſo etwas von einem verhaltenen ſprachloſen Ingrimm, der ſich auch ganz leidlich bis zum Schluß beſchwichtigt, aber dann aus voller Herzensluſt losbricht. Warum? — wer weiß es! man iſt eben zu Zeiten wild, nicht etwa über dies oder das, ſondern möchte „mit ſanfteſter Fauſt" im Allgemeinen rechts und links ausſchlagen und ſich ſelbſt aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf Andere wird die Caprice anders wirken, auf mich ſo; ſtehe es da. Dagegen werden wir ſämmtlich bei der erſten übereinſtimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Muſik, worein es ſich geſtürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verrathen wir nicht. Der nächſte Blick des Leſers aber fliege in das Heft ſelbſt.

Ludwig Schunke, 1ſtes Capriccio. Werk 9. 2tes Capriccio. Werk 10.

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit ſeiner gewöhnlichen Haſt in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Thür) und warf hin: „er wolle in einem Concert ſpielen und wie er das Stück nennen ſolle, denn »Caprice« ſage ihm zu wenig." Dabei ſaß er längſt am Flügel und im Feuer der zweiten in Emoll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: nenn' es »Beethoven. scène dramatique« — und alſo kam es auf den Concertzeddel; in Wahrheit ſchattet das Stück aber nur ein Tauſendtheil Beethovenſchen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre ſind ſeit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuoſe ſtirbt, ſagen die Leute gewöhnlich: „hätt' er doch ſeine Finger zurückgelaſſen;“ dieſe machten's bei Ludwig S. nicht: ihm wuchs Alles aus dem Geiſt zu und von da in's Leben; ihn eine Stunde ſtudiren, ja die Taſten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künſtlerconcert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Ueberblick, als Componiſt nicht die Höhe erreicht, wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit ſeines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor ſeinem Tod, ſtieg in's Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), ſo war ihm nach dieſer einzigen zweiten Caprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzuſichern. Sie hat vieles von ihm ſelbſt, die Excentricität, das vornehme Weſen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erſte von jeher kälter, der Kern ſogar proſaiſch vorkommen und gewann nur durch ſeinen Vortrag. Ja, ihn ſpielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge ſprühend aber ruhig, jede Nerve voll Muſik, — und war ein Maler zur Hand, ſo ſtand er gewiß als Muſengott auf dem Papier fertig. Bei ſeinem Eingenommenſein gegen Publicum und öffentliches Auftreten, was ſich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und ſich nach und nach bis zum Widerwillen geſteigert hatte, was natürlich auf die Leiſtung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urtheil einſtimmen können, das ſich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu ſo großer Erhebung herausſtellte. Doch ſtehe hier, einen Begriff ſeiner weitgediehenen Meiſterſchaft zu geben, ein klein Beiſpiel, das mir eben einfällt. Wenn man Jemandem etwas dedicirt, ſo wünſcht man, daß er's vorzugsweiſe ſpiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der ſchwierigſten Clavierſtücke, eine Toccata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anſchlug, ſo hatte ich meinen leiſen Aerger, daß er ſich nicht darüber machte, und ſpielte ſie ihm, vielleicht um ihn zum Studiren zu reizen, zu Zeiten aus meiner Stube in ſeine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenſtill. Da, nach langer Zeit beſuchte uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie aber ſtaunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorſpielte, und mir bekannte, daß er mich einigemal belauſcht und ſie ſich im Stillen ohne Clavier herausſtudirt, im Kopfe geübt habe. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er ſeine Leiſtungen für noch zu gering und ſprach begeiſtert von neuen Paganini-Idealen, die er in ſich ſpüre und „daß er ſich ein halbes Jahr einſchließen und Mechanik ſtudiren werde;“

einmal wollte er wieder die ganze Muſik bei Seite legen u. ſ. w. — Doch zogen ſolche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Geſicht und er blieb ſeiner Kunſt mit allem Feuer bis zu ſeinen letzten Stunden zugethan, wo er im Fieber die Umſtehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen. —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Geſammelte Schriften

über

Muſik und Muſiker

von

Robert Schumann.

Zweiter Band.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1854.

1836.

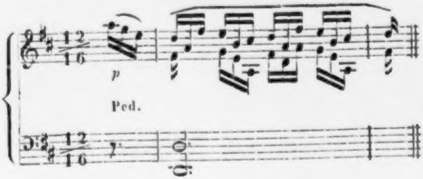
Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etuden. II. Tanzliteratur). — Etuden für das Pianoforte. — Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet. — Variationen für Pianoforte (Erſter bis Dritter Gang) — Phantaſieen, Capriccien ꝛc. für Pianoforte. — Rondo's für Pianoforte.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

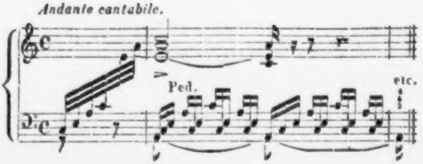
I.

Sechszehn neue Etuden.

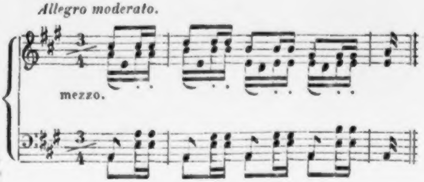
Das Titelblatt hat ſich verloren und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende recenſiren: denn Namen machen unfrei, und Perſonalienkenntniß vollends. Sollten die Etuden daher von Moſcheles ſein, ſo fürchte ich nicht, ſie zu ſehr tadeln zu müſſen wegen Charakterſchwäche, — oder von Chopin, ſo ſoll mich ſein ſchwärmeriſch Auge nicht verführen, — oder von Mendelsſohn, den ſpür' ich tauſend Schritte weit in den Fingern und ſonſt, — oder von Thalberg, ſo ſoll er die Wahrheit erfahren, — oder gar von dir, Floreſtan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetuden für Clavier" überraſchen wirſt, wie du deren ſchon orcheſterartige geſetzt, ſo ſoll unſern Goliathen nichts verſchwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden En-Gros-Blick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengeſtaltmuſik für's Auge), ſo geſteh' ich, daß es wohl nicht allein an den ſehr ſcharfen, einzeln ſtehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die loſe verſchlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büſchel zuſammen zu wachſen ſcheinen. Sodann ſieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie ſich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor Allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man ſchon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantiſchen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verſchnittenen Taxusalleen. Doch ſind dies alles optiſche Ahnungen und bei Weitem ſicherer ſchlag' ich gleich S. 30 auf — »Moderato en carillon«:



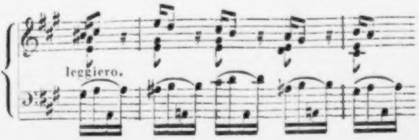
Carillon heißt jedenfalls Glockenſpiel und vergleiche ich die Etude einem klingenden chineſiſchen Thurm, wenn der Wind unter die närriſchen Glöckchen fährt. Sehr hübſch find' ich ſie und erachte ſie eines guten Muſikers wurdig: ja ſie hat etwas Cramerſches. Weiter — S. 32:



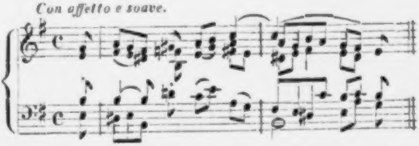
Melodie ſcheint mir deine Stärke nicht, verſchleierter Künſtler, aber wie kannſt du auch S. 34 innig werden. Iſt es doch, als glühe in ein greiſes Geſicht ein Bliz von früher hinein, und verkläre es eine Weile und es ſinke dann wieder ermattet auf's Ruhebett zurück. Von Chopin iſt die Etude nicht: darauf ſchwör' ich. Zurück — S. 20:



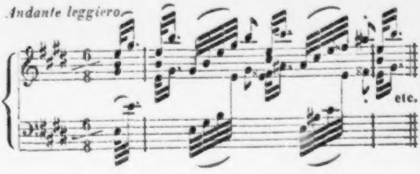
Hier könnte Moſcheles ſeine Hand im Spiel haben, wenn ſie ſich nicht gar zu lang in der urſprünglichen Tonleiter bewegte: aber wie glücklich geräth ſie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:

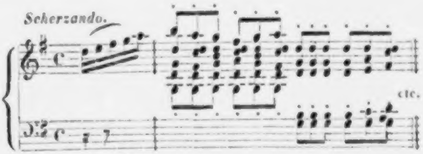

Con affetto e soave.

Ludwig Berger feilt ſeit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier ſtark in Verdacht. Das geht ſo feſt durch den Harmonieſtrom, ohne Bangen, auf eine ſeichte Stelle oder eine Untiefe zu gerathen; ja im E dur ſteigt es ans Land und ſonnt ſich auf grünem Raſen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:

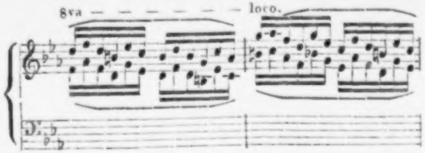

Andante leggiero.
etc.

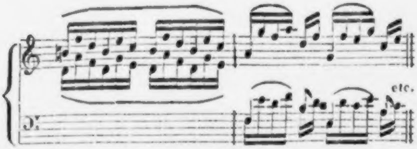
— die mich irre am Componiſten macht und einen fernen ſüdlichen Anflug, ja Aehnliches von einem Quartett aus einer Belliniſchen Oper hat. Ich vermuthete ſchon auf ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngſte Einflüſſe. Dagegen ſcheint mir S. 2 ſehr altväteriſch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonſpiel von ſechs und mehren Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier ſenk' ich meinen Degen; denn nur ein Meiſter kann ſolches. Noch dazu macht mich dieſer Gang ſtutzig:





— und gar zu meiner Verwunderung ſteht über einer der Etuden Nro. 97. — Sollten ſie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Euſebius, ſind ſie's und ich überſetze ſchon ſeit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte, composées et dediées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe par son ami J. B. Cramer, membre de l'academie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (Nro. 85—100.) Propriété des editeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, editeur de musique etc.

Euſebius.

II.

Tanzliteratur.

J. C. Keßler, drei Polonaiſen. W. 25. — Sigism. Thalberg, zwölf Walzer. W. 4. — Clara Wieck, Valses Romantiques. W. 4. — L. Edler von Meyer, Salon, ſechs Walzer. W. 4. — Franz Schubert, erſte Walzer. W. 9. Hft. 1. — Derſelbe, deutſche Tänze. W. 33.

— „Und nun ſpiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmuth; denn Tanzmuſik ſtimmt ſchmerzlich und ſchlaff wie umgekehrt Kirchenmuſik froh und thätig, wenigſtens mich," — ſprach Floreſtan, während Zilia ſchon in der erſten Keßlerſchen Polonaiſe ſchwebte. „Freilich wär' es ſchön," fuhr jener fort halb hörend halb ſprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umſchlängen ſich zu einem Grazienfeſt. Jean Paul hat ſchon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen ſollten (wo es dann freilich manche Brautfeſte weniger gäbe), und Männer (ſetz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geſchähe es aber dennoch (fiel Euſebius ein), ſo müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin ſagen: »ſo einfach biſt auch du und ſo gut« — und beim zweiten Theil wäre ſehr zu wünſchen, daß ſie den Blumenſtrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufſehn zu dürfen in's dankende Auge." Dies alles aber ſtand mehr in Euſebs ſeinem und in der Muſik, als er es geradezu wörtlich ſprach. Floreſtan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonaiſe, die ſehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Raſcheres und ſpiel' du den Thalberg, Euſeb, Zilias Finger ſind zu weich dazu," ſagte Floreſtan, hielt aber bald auf und bat, die Theile nicht zu wiederholen, da die Walzer zu waſſerhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Tact „und ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica. Indeß iſt's gut genug für den, der unten zuhorcht." Der aber unten ſtand (ein Student) ſchrie nach dem Schluß im Ernſt Da Capo und alle mußten viel lachen über Floreſtans Wuth darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge ſich fortſcheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen ſtören, ſonſt würde er ihn durch einen Stundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen u. ſ. w. —

Alſo von einer Dame? (würde ein Recenſent bei den Valses romantiques anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu ſuchen brauchen.

Zilia hielt vier leiſe Mondſchein-Accorde aus. Alle horchten aufmerkſam. Auf dem Flügel lag aber ein Roſenzweig (Floreſtan hat an der Stelle der Leuchter immer Vaſen mit Blumen), der von der Erſchütterung nach und nach auf die Taſten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haſchte, berührte ſie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Floreſtan fragte, was es wäre? — „Nichts,“ ſagte Zilia, — „wie dieſe Walzer ſind's noch keine großen Schmerzen, und nur Blutstropfen von Roſen hervorgelockt.“ Die aber dieſes ſagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pauſe ſtürzte ſich Floreſtan in den Meyerſchen Salon voll glänzender Gräfinnen und Geſandtinnen. Wie einem das wohlthut, Reichthum und Schönheit im höchſten Stand und Schmuck und oben droben die Muſik; alle ſprechen und niemand hört vom andern; denn die Töne überſchlagen in Wellen! „Dabei (preßte Floreſtan heraus) verlangts einem ordentlich nach einem Inſtrument mit einer Octave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und ſchwelgen.“ Man hat keine Vorſtellung, wie Floreſtan ſo etwas ſpielt und wie er fortſtürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und rieſen in der Aufregung (eine muſikaliſche iſt unerſättlich) nach „mehr und mehr,“ bis Serpentin zwiſchen den Walzern von Schubert und dem Boleros von Chopin zu wählen vorſchlug. „Treff' ich“ — rief Floreſtan und ſtellte ſich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hieraus auf [illegible] Claviatur ſtürzend, den erſten Accord aus dem letzten Satz der D moll-Symphonie, ſo gilt Schubert.“ Natürlich traf er. Zilia ſpielte die Walzer auswendig.

Erſte Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde ſchwebt als etwa die Höhe einer Blume iſt, — zwar mag ich den Sehnſuchtswalzer, in dem ſich ſchon hundert Mädchengefühle abgebadet und auch die drei letzten nicht, die ich als äſthetiſchen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie ſich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einſpinnen und wie ſich durch alle eine ſo ſchwärmeriſche Gedankenloſigkeit zieht, daß man es ſelbſt wird und beim letzten noch im erſten zu ſpielen glaubt — iſt gar gut.

Dagegen tanzt freilich in den „deutſchen Tänzen" ein ganzer Faſching. „Und trefflich wärs," ſchrie Floreſtan dem Fritz Friedrich[1] ins Ohr, „du holteſt deine Laterna magica und ſchatteteſt den Maskenball an der Wand nach." — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichſten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Clavier Zilia, die verwundende Roſe in den Locken — Euſebius im ſchwarzen Sammetrock über den Stuhl gelehnt — Floreſtan (desgleichen) auf dem Tiſch ſtehend und Ciceroneſirend — Serpentin, Walts Nacken umſchlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stier-Augen ſeine Schattenfiguren auskramend, von denen einige ſpinnenbeinigte ſchon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an und Floreſtan mochte ungefähr ſo ſprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

---

[1] Dem tauben Maler.

Nr. 1. **A** dur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten. Lichtdampf. Perückenmann: „es ſcheint ſich alles ſehr gut zu machen.“ — Nr. 2. Komiſche Figur ſich hinter den Ohren kratzend und immer „pſt, pſt“ rufend. Verſchwindet. — Nr. 3. Harlekin die Arme in die Hüften geſtemmt. Kopfüber zur Thür hinaus. — Nr. 4. Zwei ſteife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: habe ich dich endlich ſchöne Zitherſpielerin. — „Laßt mich los.“ — Entflieht. — 6. Straffer Huſar mit Federſtutz und Säbeltaſche. — 7. Schnitter und Schnitterin, ſelig miteinander walzend. Er leiſe: „Biſt du es?“ Sie erkennen ſich. — 8. Pachter vom Land zum Tanz ausholend. — 9. Die Thürflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Urſulinerin: „ſprecht wenigſtens, da ihr nicht lieben dürft.“ Sie: „dürft’ ich lieber nicht reden, um verſtanden zu ſein!....“

Mitten aber im Walzer ſprang Floreſtan vom Tiſche zur Thür hinaus. Man war ſo etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf und die Andern zerſtreuten ſich hierhin und dorthin.

Floreſtan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenuſſes abzubrechen, vielleicht um deſſen ganze Friſche und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte — denn erzählen ſich die Freunde von ihren heiterſten Abenden, ſo gedenken ſie allemal des achtundzwanzigſten Decembers 18**. —

Etuden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemuſik hat ſo viel Treffliches aufzuweiſen, als das der Etuden. Die Urſache liegt nah: die Form iſt eine der leichteſten und anziehendſten, der Zweck, für den gearbeitet wird, ſo klar und feſtgeſetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir ſtellen unten überſichtlich Etuden mehrer Componiſten zuſammen, theils ältere, die zum Theil überſehen, theils neuere, die noch nicht öffentlich beſprochen worden ſind. Im Allgemeinen ſchicken wir voraus, daß die zu beſprechenden nur als Specialitäten anzuſehen ſind, als Verbindungsfäden, die ſich zwiſchen den Epochenbezeichnenden Meiſter-Etuden von Cramer, Clementi, Moſcheles und Chopin hindurchziehen, im Einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb ſie von Zeit zu Zeit vorzunehmen ſein möchten.

J. P. Pixis, Etuden in Walzerform.

Werk 60.

Im weiteſten Sinne iſt jedes Muſikſtück eine Etude und das leichteſte oft die ſchwerſte. Im engen müſſen wir aber an eine Studie die Forderung ſtellen, daß ſie etwas Beſonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Beſiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege dieſe in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u. ſ. w.; finden ſich untermiſchte Schwierigkeiten, ſo gehört ſie dem Genre der Caprice an; dann thut man eben ſo wohl und beſſer, das Studium auf größere zuſammenhängende Concertſätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Difficultäten enthalten und vollauf zum Studiren geben.

Die obige Forderung feſtgehalten, ſo kommen ihr, wie ſich von dem auch als Lehrer geſchätzten Componiſten erwarten ließ, dieſe Miniaturetuden faſt immer nach. Sollten manche ſolchen pädagogiſchen Schmeichelmitteln nicht hold ſein, ſo ſollen ſie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spiele quäle, ſondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einſtreue. Im Gegenſatz daher zu manchem berühmten Claviermeiſter greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen ſollen keine Tänze ſpielen, ſondern wo möglich gleich Beethoven,“ als falſch an (eben ſo wie den, daß ſie nichts auswendig lernen ſollen) und empfehlen dieſe Walzer als nützliche Intermezzis, als fingergut, artig, lebhaft und muſikaliſch. — Unter den Bäſſen des 9ten Walzers ſteht das Wort Cornemuse. Wir erinnern uns genau, wie uns das Wort früher beunruhigte (die Etuden ſind ſchon 8—10 Jahr alt), da wir etwas Muſenartiges dahinter vermuthbeten, bis wir endlich im Lexikon einen „Dudelſack“ fanden. Es ſcheint dies Wort eine Bereicherung der kritiſchen Terminologie, von dem nicht einmal Herr Gollmik in ſeiner weiß und das ſich unter manche —ſche Compoſition gehörte. Dabei (wir ſind einmal im Kleinlichen) fällt uns die „Iris“ ein, die neulich hinter dem Worte Ecco, das im letzten Satze des zweiten Herzſchen Concertes vorkömmt, einen lateiniſchen Fingerzeig, aufzumerken, über die Schönheit der Compoſition nachzuſinnen, ſehen wollte, — während das Wort wohl kaum mehr als Echo bedeutet, d. h. Wiederholung einer Phraſe, wie aus der Ferne.

Pohl, J., Divertiſſements oder Exercices in Ecoſſaiſenform.

Die Divertiſſements ſind dieſelben, die wir ſchon früher unter dem Titel: Caprices en forme d'Anglaises anführten und dort nach Gebühr lobten. Wir wiederholen nachdrücklich, was wir von ihnen rühmten, obgleich ſie allerdings mehr in die Allgemeinheit des Capriccios ausſchweifen und nur einige (1. 4. 6. 15. 16. 21.) ausgeprägte Etudenphyſiognomieen tragen. Für das Ueberſchlagen der Hände und das Eingreifen der Finger in die andern, wodurch eine ſo beſondere Färbung hervorgebracht wird, iſt am meiſten geſorgt, übrigens für alle Gattungen von Schwierigkeiten, wie ſie freilich nur Spielern erſter Claſſe geboten werden dürfen. Als Compoſition muß man das Heft dem Beſten der Genremuſik gleichſtellen, — ein wahrer Brillanten-Schmuck, wo jeder einzelne eine beſondere Farbe trägt und alle aus derſelben Mine gekommen ſcheinen — Geiſt und Originalität auf jeder Seite, daneben ſchöner freier Satz und innige Kenntniß der Mittel des Inſtruments. Ob der Componiſt auch über größere Formen herrſche, wiſſen wir leider nicht, da wir von ſeinen andern Compoſitionen, die der Hofmeiſterſche Katalog aufzählt, nichts zu Händen bekommen konnten. Erfahren wir etwas darüber, ſo ſoll es der Leſer auch. Noch berichtigen wir einen Irrthum mit großer Freude. Wir führten an der oben bezeichneten Stelle an, daß der Verfaſſer geſtorben ſein ſolle. Nach andern guten Nachrichten lebt er indeß noch in Paris, ſoll ſich jedoch von aller weltlichen Muſik losgeſagt haben und nur dem Studium des Contrapuncts leben. Wir führen dies an, da nach den obigen Ecoſſaiſen die Zukunft des Componiſten mehr der glänzenden Welt, als dem engen Kloſter anzugehören ſchien, — jene müßten denn, wie es auch vorkömmt, in einer beſonders aufgeregten Lebensepoche entſtanden ſein.

Maria Szymanowska, 12 Etuden (Heft 1. 2.).

Der Name wird vielen eine ſchöne Erinnerung ſein. Wir hörten dieſe Virtuoſin oft den weiblichen Field nennen, worin, dieſen Etuden nach zu ſchließen, etwas

Richtiges liegen mag. Zarte blaue Schwingen ſind's, die die Wagſchaale weder drücken noch heben, und die Niemand hart angreifen möchte. Muß man es ſchon hoch anſchlagen, wenn Frauen Etuden nur ſpielen, ſo noch mehr, wenn ſie ſie ſchreiben; dazu ſind dieſe wirklich gut und bildend, namentlich für Erlernung in Figuren, Verzierungen, Rhythmen u. ſ. w. Sieht man auch überall das unſichre Weib, beſonders in Form und Harmonie, ſo auch das muſikaliſch fühlende, das gern noch mehr ſagen möchte, wenn es könnte. An Erfindung und Charakter heißen wir ſie jedenfalls das Bedeutendſte, was die muſikaliſche Frauenwelt bis jetzt geliefert, wobei noch zu bedenken, daß ſie ſchon vor langer Zeit geſchrieben ſind und deshalb vieles für neu und außerordentlich geſchätzt werden muß, was nach und nach gewöhnlich und allgemein geworden. —

J. C. Keßler, Etuden.

Werk 20. Heft 1—4.

Es wundert uns, daß wir in ſo vielen Heften eines Componiſten, den wir anderweitig als einen Mann von Geiſt, ſogar poetiſchem Geiſt ſchätzen gelernt haben, faſt nichts als Fingerübungen, Trocknes, Formelles und Verſtandesmäßiges fanden. Denn ſie ſind ſämmtlich ſo nach einer Weiſe zugeſchnitten, dabei ſo in die Länge und Quere gezogen, daß man ſie nur ſehr phantaſievollen Spielern zur Abkühlung anempfehlen kann, daß minder feurigen, bloß mechaniſchen Spielern hingegen, für die wenige Fertigkeit mehr, die ſie durch deren Studium erlangen, vollends die letzten Tropfen Blutes ausgezogen würden. — Der Schreibſtyl an und für ſich iſt übrigens rein, ausgebildet, kräftig und nähert ſich dem Cramerſchen, ohne deſſen Reize zu beſitzen. Beſäße man nur immer Fauſtmäntel, um in der Stunde, wo Componiſten ihre Manuſcripte an die Verleger abſenden, zu ihnen fliegen zu können! — Diesmal hätten wir nur Nr. 1., 3., 15., 18., 22. und 24. fortgelaſſen, die andern ſtehen kürzer und bündiger im Cramer — und nehmen wir nur noch Nr. 5. aus, vor der wir, hat ſie der Componiſt wirklich mit kreuzweis über einander geſchlagenen Händen am Claviere componirt und nicht etwa auf dem Papiere transponirt, im Staube niederfallen; man wird ſo einen Fall nur durch Zuziehung der Noten begreiflich finden.

H. Bertini, 25 Capricen oder Etuden.

Werk 94.

Der Componiſt ſchlägt hier zwei Weltſaiten an, die tiefe pathetiſche und die hohe frivole und vereinigt ſomit die Krone Bellinis und Aubers unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch dieſen jungen Componiſten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der erſten

Bekanntſchaft (durch ſeine älteren Etuden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausſtehlich wird. So iſt denn in dieſen Etuden ziemlich Alles nur aufgewärmt, coquett, ſtudirt, — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmuth, Arroganz. Wir leben des Troſtes, daß ſich ſolcher Flitter nie lange in der Welt halten kann, und fallen weiter nicht darüber her: — aus gewiſſen Gründen empfehlen wir ſogar denen, die ſich in der großen Welt nicht zu benehmen wiſſen und doch in ihr leben wollen und leben müſſen, dieſe Etuden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und ſcheinbarer Tiefe ausgeſprochen werden können, als es Bertini verſteht, d. h. da er ſo außerordentlich claviergemäß und wohlklingend ſetzt, daß man ſein Glück machen muß — bei reichen Wittwen und auch ſonſtig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etuden von C. Mayer, F. W. Grund, C. E. F. Weyſe, F. Ries und L. Berger.

C. Mayer 6 Etuden.

Werk 31.

Dem Achilles gibt man einen Centauren zum Lehrer; ſchöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etuden ſind welche, — Grazien von anmuthiger Geſtalt und hellem Angeſichte.

Wir Alle wiſſen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewiſſen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden“ anderer ordentlich freuten. Aehnlich verhalten ſich andere Etuden zu unſern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und ſucht ſie recht inne zu werden„ da ſie einen gleich vorneherein freundlich anſehen und durch nichts Schwierigverwickeltes abſchrecken. Und dann ſtoßen wir oft auf traurige Geſtalten, welche die Schulſtube zuſammen gedrückt, ſtumm und ſcheu gemacht hat. Sie wiſſen, ſind ſie ſich ſelbſt überlaſſen, weder rechts noch links, — wiſſen nicht, wie ſie es anfangen ſollen, weiter zu kommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In ſolche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen dieſe und ähnliche Etudencompoſitionen in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darſtellung nicht im Wege ſtehen.

Als Etuden beſonders beſehen, ſo erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuoſen, der ſein Inſtrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch deſſen eigentlichen charakteriſtiſchen Ton ſtudirt hat, der dem Spieler nichts zumuthet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen konnte, der, mit einem Worte, etwas Unclaviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man alſo keine gefährlichen Zickzackläufe oder Rieſenſprünge, ſondern eben Graziengänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen, als frei und geſchmeidig machen. — Die erſte und dritte ſcheinen etwas aufgeregter, doch wallt nichts über den Rand. Die zweite iſt durchaus liebenswürdig, vom zweiten Theil an gut geſetzt, übrigens nützliche Uebung. Der Charakter der vierten erinnert an eine von Moſcheles in E; ſie würde durch Verkürzung gewinnen, indeß bleibt ſie auch lang lieblich genug. Mit der fünften ſcheint ein Rondo angelegt, das wir ausgeführt wünſchten. Die letzte gefällt uns als Compoſition am wenigſten; es fehlt ihr ein rhythmiſcher belebender Gedanke, den wir der linken Hand gegeben hätten; als Uebung für die Geläufigkeit der rechten Hand rathen wir ſie oft zu ſpielen. —

F. Ries, 6 Exercices.

Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugendwerk eines Meiſters, deſſen hohe Verdienſte um die Ausbildung des Clavierſpiels nicht vergeſſen werden müſſen. Mit Luſt erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieſes Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir rieſig, unüberwindlich, namentlich die erſte ſonderbar verſchränkte, ausgezackte, und die in D dur, wo Achtel, Triolen und Sechszehn-Theile übereinander gebaut ſind und bei der mein Lehrer äußerte: „ſie ſei zehnmal leichter zu componiren als zu ſpielen,“ was ich damals nicht verſtand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte ſich nachmals meine

Meinung und iſt nur der Reſpect vor dieſen Etuden derſelbe geblieben. Wir legen ſie von Neuem Jedem und Allen an's Herz.

F. W. Grund, 12 große Etuden.

Werk 21.

Vielleicht daß mancher die Hand ſieht, mit der wir dieſe Etuden (wie die nachfolgenden von Weyſe und Berger) hoch über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künſtler ſo oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie ſind dem Meiſter Moſcheles gewidmet, und dürfen es ſein; denn wir haben einen Künſtler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehn, auf die würdigſte Weiſe ausgebildet, und ſeiner Kräfte und Mittel ſich bewußt, dieſe in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etuden vorzüglich werth macht, iſt, daß ſie, eben ſo charakteriſtiſch als techniſch-bildend, Nahrung für Hand und Geiſt zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige geleſen zu haben und geben dieſe. In der erſten iſt eine Figur durchgeführt, die Finger der rechten Hand, namentlich die ſchwächern zu ſtärken. Ein Zug, der dem Componiſten beinahe Manier geworden, zeichnet dieſe Etude wie ziemlich alle andern aus, daß nämlich nach dem Ende hin gewöhnlich ein neuer melodiſcher Gedanke auftritt, wodurch die eigentliche Uebung wie etwas zurückgedrängt ſcheint, ohne jedoch ganz ſtill zu ſtehn; es gefällt uns dieſe Weiſe ausnehmend. — Nr. 2. Uebung in Octaven und mehr als das: — poetiſches Bild von einer zarten Künſtlerhand entworfen. — Nr. 3. Sanft und eben, ohne beſondere Auszeichnung. Das Pedal heben wir erſt zu Ende des Tactes auf, da die Vorhalte durch die vielen Hauptaccordnoten doch im Augenblicke zum Schweigen gebracht werden. In Bachs Exercices Heft 1. Nr. 2. ſteht eine ganz ähnliche Etude. — Nr. 4. Leichtfertiges und Coquettes gelingt dem Componiſten nur wenig, er iſt zu deutſch dazu und mag's getroſt Anderen überlaſſen. — In Nr. 5. lebt er wieder in ſeiner Sphäre, doch verliert das Stück auf S. 14. Syſt. 3. an Spannung. — Nr. 6. In den Etuden von Cramer (Nr. 4. in E moll), Moſcheles (Nr. 17. in Fis moll) und Ries (Nr. 1. in E moll) finden ſich welche zu gleichem Zwecke. Die vorliegende ſcheint uns nicht frei genug geſchaffen, mag aber, raſch, ſcharf Note auf Note geſpielt, Effect machen. — Nr. 7. Gehört in die Gattung von Nr. 4. Als Uebung war ſie uns ein alter Bekannter, der uns früher oft zu ſchaffen machte. — Nr. 8. Trefflich, Oſſianiſchen Charakters. Die vorkommenden Quinten ſtören uns nicht; wir ſchätzen es ſogar, daß er ihnen nicht pedantiſch auszuweichen ſuchte. — Nr. 9. In Hummelſcher Art. Die Fiorituren ſind etwas ſteif und können wir namentlich den ſchmachtenden Ausgang wie Seite 25. im letzten Tact, Seite 26.

Tact 3., gar nicht ausſtehen. Die Art der Bearbeitung, wie Seite 26. bei dem Wiederauftreten des Hauptgeſanges, ſteht dem Verfaſſer viel edler an. — Nr. 10. Die geiſtvollſte und eigenthümlichſte und zwar durchweg vom erſten bis zum letzten Tact. Wir ſtreichen ſie roth an. — Nr. 11. Schwierig, aber nützlich und dankbar. — Die letzte wird im Verlauf monoton, zumal ſchon die Figur in Nr. 7. verbraucht. Geiſtreicher, lebhafter Vortrag würde das Erſtere vergeſſen machen.

C. E. F. Weyſe, 8 Etuden.

Werk 8.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieſes Componiſten (der auch Symphonieen, Opern und Kirchenſtücke geſchrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausſpruch eines competenten Richters (Moſcheles) ein, nach welchem Weyſe durch dies eine Werk ſich einen Platz unter den erſten lebenden Claviercomponiſten geſichert hätte. Ein lobendes Privaturtheil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne Weiteres einſtimmen muß. —

Die meiſten der neu erſcheinenden Etuden neigen ſich mehr oder weniger der Schule dieſes oder jenes Meiſters zu, (der Fieldſchen, der Hummelſchen, Cramerſchen u. ſ. w.); die vorliegenden ſtehen durchaus ſelbſtſtändig und abgeſchloſſen da und vielleicht nur dem Styl Beethovens in etwas verwandt. Am liebſten (ſchreibt Euſebius irgendwo) möchte ich ſie jenen einſamen Leuchtthürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Geniuſſe höherer Art gibt, leicht und ſtolz wie Segel ſchwebend, und neue Länder aufſuchend. Anders ausgedrückt: es finden ſich einzelne Talente, die weder der Allmacht des gerade herrſchenden Genius, noch der der Mode unterthan, nach eigenem Geſetze leben und ſchaffen; vom erſteren haben ſie allerdings das an ſich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten ſie aber geradezu, — und an dieſer Unbeugſamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der ſie Alles, was einem Werben nach Volksgunſt ähnlich ſähe, von ſich weiſen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden Beider, obwohl das letztere natürlich am meiſten verliert.

Was uns alſo hier geboten wird, rührt von einem Originalgeiſte her, wie wir nicht viele aufzeigen können. Die erſte Etude gleich, wie geſund, deutſch und ritterlich! Die Farben ſind ihm zu wenig zum Gemälde, er haut wie in Stein und jeder Schlag trifft ſicher. — In der zweiten ſingt eine Ballade, über welche tiefere Stimmen auf- und abſteigen. Hier, wie in manchen andern des Heftes, unterbricht der Componiſt den Faden der Etude durch einen freien Gedanken; wir bemerkten etwas ähnliches ſchon in den Grund'ſchen Etuden, hier geſchieht es indeß kühner und phantaſtiſcher. Die ganze Nummer iſt ausgezeichnet. — In der dritten Nummer müſſen Geſang und Begleitung vorſichtig geſchieden werden; ſie ſcheint uns jedenfalls zu lang und namentlich da, wo die linke Hand die Figur aufnimmt, melodieenleer: dagegen bietet ſie eine gute Uebung im Staccato und im Eingreifen in die Obertaſten. — Nr. 4. iſt durchaus eigenthümlich, in der Form etwas roh, aber phantaſtiſch, und überall Funken ſprühend. — Die fünfte ſticht nicht hervor, wird aber, ſehr raſch, obwohl innerlich ruhig vorgetragen, der ſchönen reichen Harmonieen halber wohlthun. — Nr. 6. denken wir uns beſſer im Zweivierteltact; ſie iſt uns an Zartheit und Friſche des Colorits die liebſte. So wenig wir die Gefühlswegweiſer der delirando u. a. leiden mögen, ſo wünſchten wir doch für weniger lebhaft auffaſſende Spieler einige Schattirungen mehr angezeigt, namentlich in dieſer, wo die ganze Wirkung von ſchöner Licht- und Schattenvertheilung abhängt. — Bei Nr. 7. fiel uns die Angabe des Metronoms auf: die der Zahl beigefügte halbe Note muß in eine Viertel-Note corrigirt werden, und auch dann wird ſie ſelbſt einem guten Meiſter noch zu ſchaffen machen. Im Uebrigen zeichnet ſich die Etude wie durch Schwierigkeit, ſo durch Glanz aus. — In Nr. 8. würden wir die Anfangsmelodie ſo ſpielen, wie nachher, d. h. in Octaven; ſonſt klingt es zu dünn. Die Bemerkung iſt klein gegen das, was uns die Etude im Ganzen bietet, — was man je eher je beſſer ſelbſt kennen lernen möge. —

Mit wahrer Hochachtung ſchlagen wir die Etuden auf dem Clavier auf und erlaben uns daran. — —

Louis Berger, 12 Etuden.

Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, ſchon vielleicht vor 20 Jahren erſchienen, von den erſten Autoritäten als ein muſter- und meiſterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicher Weiſe aber ſind die Etuden nicht weit über die Kreiſe gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer ſelbſt wirkte, -- gerade dieſe Studien, die jeder Lernende auswendig wiſſen müßte, — ordentliche Platogeſpräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten ſich auf dieſes Werk! — nicht als ob nicht in ihm ſelbſt ſchon keine erfüllt lägen (denn ſchriebe nur jeder Menſch ein ſolches Heft, ſo ſtünde es gut um Alle), ſondern weil man in dieſen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen iſt, daß dieſe ausgeblieben, — der Kritik, dem Publicum oder dem Componiſten, entſcheiden wir nicht; nur das wiſſen wir, daß der verehrte Meiſter Vieles fertig geſchrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So ſprechen denn auch dieſe Zeilen weiter nichts als den Wunſch aus, ſie nicht länger der Oeffentlichkeit vorzuenthalten. Als ſeine herzlichen Verehrer bitten wir. —

VI Etudes de Concert comp. d'après des caprices de Paganini par R. S.

Oe. X.

Eine Opuszahl ſetzte ich auf obige Etuden, weil der Verleger ſagte, ſie „gingen" deßhalb beſſer, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muſe) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Compoſition, bis auf die Bäſſe, die dichteren deutſchen Mittelſtimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geſchmeidiger gemachte Form für eine echte Paganiniſche. Iſt es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in ſich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach Außen gebracht zu haben, ſo beſitze ich vielleicht darauf einen Anſpruch. —

Paganini ſelbſt ſoll ſein Compoſitionstalent höher anſchlagen als ſein eminentes Virtuoſengenie. Kann man auch, wenigſtens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einſtimmen, ſo zeigt ſich doch in ſeinen Compoſitionen und namentlich in den Violincapricen,[1] denen obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer ſeltenen Friſche und Leichtigkeit empfangen und geboren ſind, ſo viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfaſſung, welche das Pianoforte erheiſchte, dies eher feſten als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini,[2] wo ich das Original, vielleicht zu deſſen Nachtheil, ziemlich Note um Note copirte und nur harmoniſch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Uebertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer ſelbſtſtändigen Claviercompoſition gäbe, welche den Violinurſprung vergeſſen laſſe, ohne daß dadurch das Werk an poetiſcher Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieſes zu erlangen, namentlich in Hinſicht der Harmonie und Form,[3] vieles anders ſtellen, ganz weglaſſen oder hinzuthun mußte, verſteht ſich eben ſo, wie daß es ſtets mit der Vorſicht geſchah,

---

1) Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I. Milano, Ricordi.

2) Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort ꝛc. Leipzig, Hofmeiſter.

3) Man muß wiſſen, auf welche Weiſe die Etuden entſtanden und wie ſchnell ſie zum Druck befördert wurden, um Manches im Original zu entſchuldigen. Hr. Lipinski erzählte, daß ſie in verſchiedenen Zeiten und Orten geſchrieben und von P. an ſeine Freunde im Manuſcripte verſchenkt worden wären. Als ſpäter der Verleger, Hr. Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieſer ſie eilig aus dem Gedächtniß aufgeſchrieben ꝛc.

die ein ſo mächtiger verehrter Geiſt gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich ſie gemacht und überlaſſe ich, ob es immer wohlgethan, der Entſcheidung theilnehmender Kunſtfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht unintereſſant ſein kann. —

Mit dem Beiſatz ,,de concert'' wollte ich die Etuden einmal von den erwähnten früher erſchienenen unterſcheiden; dann aber ſchicken ſie ſich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da ſie aber, was ein gemiſchtes Concertpublicum nicht gewöhnt iſt, meiſtens ſehr friſch auf die Hauptſache losgehen, ſo würden ſie am beſten durch ein freies, kurzes angemeſſenes Vorſpiel eingeleitet.

Von einzelnen Bemerkungen wünſchte ich noch dieſe beachtet.

Zu Nro. 2. wählte ich ein anderes Accompagnement, weil das tremulirende des Originals Spieler wie Zuhörer zu ſehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für beſonders ſchön und zart und ſie allein für hinreichend, Paganini eine erſte Stelle unter den neueren italiäniſchen Componiſten zu ſichern. Floreſtan nennt ihn hier einen italiäniſchen Strom, der ſich auf deutſchen Boden mündet.

Nro. 3. ſcheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer ſie indeß überwunden, hat vieles Andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nro. 4. ſchwebte mir der Todtenmarſch aus der heroiſchen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht ſelbſt finden. — Der ganze Satz iſt voll Romantik. —

In Nro. 5. ließ ich gefliſſentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studirende Höhen und Tiefen ſich ſelbſt ſuche. Die Auffaſſungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren ſehr geeignet ſcheinen. —

Ob die 6te von Einem, der die Violincapricen geſpielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Clavierſtück ohne Fehl vorgetragen, erſcheint ſie reizend in ihrem Harmonieſtrom. Noch erwähne ich, daß die überſchlagende linke Hand (bis auf den 24ſten Tact) immer nur eine, die höchſte nach oben zugekehrte Note zu greifen hat. Die Accorde klingen am vollſten, wenn der überſchlagende Finger der linken Hand ſcharf mit dem fünften der rechten zuſammentrifft. Das folgende Allegro war ſchwierig zu harmoniſiren. Den harten, und etwas platten Ruckgang nach Edur (S. 20. zu 21.) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umcomponiren müſſen. —

Die Etuden ſind durchweg von höchſter Schwierigkeit und jede von eigener. Die ſie zum erſtenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, ſie erſt zu überleſen, da ſelbſt blitzes-ſchnellſte Augen und Finger, beim Verſuch eines Prima-viſta-ſpiels, der Stimme zu folgen kaum im Stande ſein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die dieſe Sätze meiſterlich zu bewältigen vermöchten, ſich in das Große belaufen werde, ſo enthalten ſie doch in der That zu viel Genialiſches, als daß ihrer von denen, die ſie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunſt gedacht werden ſollte.

Die Pianoforte-Etuden, ihren Zwecken nach geordnet.

Vielen Lernenden würden die Flügel ſinken, wenn ſie die Maſſen von Etudencompoſitionen aufgeſchichtet ſähen. Die folgende Tabelle ſoll ihnen das Auffinden des Aehnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exercicen von Bach[1] zurückgehen und zu deren ſorgfältigſtem Studium rathen, ſo haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unſeres Inſtrumentes an Mitteln, wie durch die ſchönere Ausbildung des Toncharakters an Effecten gewonnen haben, ſo kannte er das Clavier in ſeinem ganzen Reichthum. Und wie er Alles gleich gigantiſch anlegte, ſo componirte er nicht etwa 24 Etuden für die bekannten Tonarten, ſondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wie viel Clementi[2] und Cramer[3] aus ihm ſchöpften, wird

---

[1] Exercices. Oeuv. 1. 6 Livraisons. Sodann Exercices. Oeuv. 2.   [2] Gradus ad Parnassum ou l'art de jouer le Pianoforte demontre par des Exercices dans le style sévère et dans le style elégante. 3 Volumes.   [3] Etudes ou 42 exercices doigtes dans les différents Tons. 2 Livraisons.

Niemand in Abrede ſtellen. Von da bis Moſcheles[1] trat eine Pauſe ein. Vielleicht daß es der Einfluß Beethovens war, der, allem Mechaniſchen feind, mehr zum rein-poetiſchen Schaffen aufforderte. In Moſcheles und noch in höherem Grad in Chopin[2] waltet daher neben dem techniſchen Intereſſe auch das phantaſtiſche. Hinter dieſen Fünf, die am größten hervorragen, ſtehen am originellſten L. Berger[3] und C. Weyſe.[4] Ries[5] und Hummel[6] haben ihren eigentlichen Styl klarer in freien Compoſitionen niedergelegt, als gerade in Etuden. Als ſolid und tüchtig müſſen Grund[7] und Keßler[8] genannt werden, auch A. Schmitt,[9] deſſen einfache Klarheit jungen Herzen wohlthun muß. Kalkbrenner,[10] Czerny[11] und Herz[12] lieferten keine Rieſenwerke, aber Schätzenswerthes wegen ihrer Inſtrumentkenntniß. Potter[13] und Hiller[14] dürfen ihres romantiſchen Geiſtes wegen nicht übergangen werden, auch die zarte Szymanowska[15] nicht und der freundliche C. Mayer.[1] Bertini[2] täuſcht, aber anmuthig. Wer Schwierigſtes will, findet es in den Paganini-Etuden[3] des Unterzeichneten.

---

[1] Studien f. d. Pfte. zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierſpieler. W. 70. 2 Hefte. [2] 12 Grandes Etudes. Oe. 12. 2 Livraisons. [3] 12 Etudes. Oe. 12. [4] 8 Etudes. Oe 54. [5] 6 Exercices. Oe. 31. [6] Etudes. Oe. 125. [7] 12 grandes Etudes. Oe. 21. [8] Etudes. 4 Livraisons. Oe. 20. [9] Etudes. Oe. 16. 2 Partiees. Derſelbe Componiſt hat noch eine Menge Hefte herausgegeben, die wir nicht einzeln aufzählen. [10] 24 Etudes. Oe. 20. 2 Livrais. [11] Eine zahlloſe Menge ſehr nützlicher Unterrichtsſtücke. [12] Exercices et Preludes. Oe. 21. [13] Etudes. Oe. 19. [14] 24 Etudes. Oe. 15. [15] 18 Etudes. 2 Livrais.

Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockeres Fortbewegen der Finger, zarter Anſchlag). Rechte Hand. Clementi Nr. [illegible]. — Cramer 12, 23, 27*,[4] 36*. — Moſcheles 1. — Chopin 4*, 5* (ſpielt nur auf Obertaſten), 8*, — Grund 1. — Keßler 1, ähnlich Bertini 1. — Szymanowska 1. — Potter 3, 16. — Hiller 2*, 22*. — C. Mayer 6. — Kalkbrenner 4. — Paganini-Etuden II. 3.

Insbeſondere: Uebungen für den 4ten und 5ten Finger. Clementi 19, 22, 47. — Cramer 3, 28. — L. Berger 7*. — Potter 15*. Bertini 12.

Linke Hand. Clementi 87. — Cramer 9. — Chopin 12*. — Berger 6*. — Keßler 16, 4, 6. — Hiller 18. — A. Schmitt 6, Heft II. 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Allemande, V. Preambule. — Clementi 2, 7, 16, 28, 36. — Ries 3. — Hummel 1. Keßler 9, 14. —

---

[1] 6 Etudes. Oe. 31. [2] Etudes characteristiques. Oe. 66. [3] Etudes und 6 Etudes de Concert d'après des caprices de Paganini. [4] Die mit einem * bezeichneten Nummern haben überdem einen poetiſchen Charakter.

Szymanowska 4, 8 (beſonders nützlich). — Potter 5, 20. — Hiller 17*. — Kalkbrenner 1. — Herz 13. — Bertini 3. — Schmitt Heft II. 1.

Schnelligkeit und Kraft (ſchwerer Anſchlag im raſchen Zeitmaße, mehr melodiſcher Vortrag der einzelnen Noten u. ſ. w.).

Rechte Hand. Clementi 48. — Cramer 1. — Bertini 21.

Linke Hand. Cramer 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Courante. II. Allemande. III. Gigue. V. Courante. — Clementi 44. — Cramer 38. — Moſcheles 14. — Hummel 12. — Keßler 10. — Hiller 13. — Paganini-Etuden Heft I. 1.

Anmerkung. In verſchiedenen ſchwierigen Gegenbewegungen, wie im ganzen Charakter, ſind ſich folgende ſehr ähnlich: Clementi 72. — Cramer 4*. — Moſcheles 17. — Ries 1. — Grund 6. — Paganini-Etuden Heft II. 6.

Gebundenes Spiel. (Ein- und mehrſtimmig.) Vergleiche auch *Liegenbleiben einzelner Finger.*[1] Bach Heft II. Courante III. Phantaſie*. — Clementi 29, 33 Canon (Meiſterſtück), 52, 71, 79, 86, 100 (letztere vier ſind ſich ſehr ähnlich). — Cramer 30. —

---

[1] Hieher ſind auch die verſchiedenen Fugen in Bach, Clementi u. A. zu rechnen.

Moſcheles 9*, 20. — Berger 10. — Szymanowska 7. — Hiller 9. Die beiden letzten namentlich für die linke Hand. — A. Schmitt Heft II. 22.

Staccato. (Vergleiche auch ſchnelles Hintereinanderanſchlagen derſelben Finger, und Octavengänge.) Hiller 1, 15.

Legato in der einen und Staccato in der andern Hand. Cramer 31*. — Keßler 18, 22. — — Hiller 4.

Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich (vergleiche auch die nächſte Rubrik). Clementi 91. — Cramer 5, 41. — Moſcheles 5*. — Potter 2*. — Hiller 3*. — Die letzten drei ſehn ſich ganz gleich. — Chopin 3*, 6*. — Berger 4*, 11*. — Weyſe 6*. — Hummel 11. — Hiller 5*, 10, 16. — Szymanowska 4. — C. Mayer 3, 5. — A. Schmitt 2. — Bertini 6, 9. — Paganini-Etuden II. 2.

Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anſchlagen (vergleiche auch Triller mit Nebennoten). Clementi 1, 3, 27, 35, 86, 99. — Cramer 20, 25*. — Weyſe 2*. — Potter 11*. — Hiller 21. — Kalkbrenner 13. — Schmitt Heft II. 8.

Stilles Ablöſen der Finger auf derſelben Taſte. Clementi 46, 96*. — Hummel 24* (beſonders ſchön). — Hiller 19.

Vollgriffigkeit, ſchneller Accordenwechſel. Moſcheles 2*. — Chopin 11*. — Ries 2. — Grund 8. — Keßler 3, 15. — Szymanowska 5. —

Potter 22. — Hiller 1, 11*. — A. Schmitt 11. — Kalkbrenner 14. — Paganini-Etuden II. 4, 6.

Spannungen. Rechte Hand. Clementi 30*, 36. — Cramer 21. — Chopin 1*. — Berger 1*. — Weyſe 7. — Hiller 20. — Bertini 11. — Schmitt Heft II. 6.

Linke Hand. Clementi 81. — Chopin 9*. — Keßler 20. — Hiller 7. — Bertini 19. — Schmitt II. 7.

In beiden Händen. Cramer 40. — Moſcheles 11. — Chopin 11*. — Hummel 5, 17. — Potter 17 (der vorigen ſehr ähnlich), 14. — Szymanowska 5. — Hiller 6, 23. — Kalkbrenner 8.

Sprünge (vergleiche auch die nächſte Rubrik). Clementi 76. — Moſcheles 16 (beſonderer Art). — Weyſe 7. — Hummel 5. — Grund 10*, ihr ähnlich Ries 4. — Keßler 3, 12, 19. — Szymanowska 3, 9. — Potter 6, 23 (beſonderer Art), 24. — Hiller 8.

Ineinandergreifen der Finger und Ueberſchlagen der Hände. Bach Heft I. Gigue*. V. Menuett*. — Clementi 53. — Cramer 33, 34, 37. Ries 2. — Weyſe 5. — Hummel 21. — Keßler 5, 7, 13. — Potter 9. — Hiller 16*, 22. — Kalkbrenner 9, 22. — Herz 7, 19. — Bertini 10. — Paganini-Etuden II. 6.

Schnelles Anſchlagen derſelben Finger. (Vergleiche auch Staccato und Octavengänge.) Clementi 1, 27, 55. — Moſcheles 8*. — Weyſe 1*. — Potter 12*. — Keßler 2, 15*. — C. Mayer 2. Werk 40, 2*. — Hiller 5*. — Kalkbrenner 14. — Bertini 7, 18, 24, 25. — A. Schmitt II. 25.

Octavengänge. Clementi 65, 21. — Hummel 8. — Grund 2 (ihr im Rhythmus ſehr ähnlich: Hummel 18.) — Keßler 8. — Szymanowska 12. — Potter 18. — Hiller 1, 5, 24. — Bertini 4.

Wechſel der Finger und Hände auf derſelben Taſte. Clementi 30, 34. — Moſcheles 19, 22. — Chopin 7* (doppelgriffig). — Berger 5*. — Hummel 20. — Grund 5. — C. Mayer Werk 40, 1. — Keßler 2. — Herz 2. — Bertini 20. — Paganini-Etuden I. 5.

Vorſchläge. Clementi 77, 97. — Hummel 2*.

Doppelſchläge. Clementi 11, 37. — Keßler 24. — Kalkbrenner 10. — Szymanowska 11. — Potter 4.

Pralltriller. Bach Heft I. Prelude. — Clementi 66. Hummel 13. — Grund 5. — Szymanowska 2. — Hiller 9.

Kurzer Triller mit Nachſchlag. Moſcheles 7*, 10*. — Potter 8. — Hiller 35*. — Paganini-Etuden II. 3.

Langer Triller. Rechte Hand. Clementi 50. — Keßler 22. — Schmitt Heft II. 3. Linke Hand. Berger 3*. — Potter 9. — Bertini 13.

Triller mit Begleitung anderer Stimmen in einer Hand zugleich. Clementi 25. —

Cramer 11. — Potter 13. — Kalkbrenner 14, 23. — A. Schmitt II. 10.

Sextentriller. Kettentriller. Clementi 68, 88.

Doppelterzen und Sexten. Clementi 88. — Cramer 19, 35. — Moſcheles 13*. — Hummel 3. — Keßler 23 (der vorigen ſehr ähnlich). — Grund 12. — Potter 10. — Kalkbrenner 20 und 21. — Bertini 4. — Paganini-Etuden I. — A. Schmitt Heft II. 11.

Drei- und vierſtimmige Uebungen in einer Hand. Clementi 23. — Potter 15*. — Hiller 19.

Chromatiſche Tonleiter mit begleitenden Tönen. Moſcheles 3. — Chopin 2.

Schwierige Accentuation, Tacteintheilung und Rhythmus. Bach Heft VI. Gigue. — Clementi 83, 94, 95 (Quintolen-Uebung. S. auch Hiller 23*). — Moſcheles 8*, 18*. — Chopin 10*. — Ries 5. — Hiller 2, 10, 16. — Kalkbrenner 17.

Anmerkung. Aehnliche Figuren und Rhythmen ſind durchgeführt A) Hummel 10. — Grund 4. — Potter 7. — Bertini 14. — B) Hummel 19. — Weyſe 7. — Potter 24. — C) Cramer 37. — Grund 11. — Keßler 11. — D) Weyſe 1*. — Hiller 14. — Kalkbrenner 5.

Adagio mit Verzierungen. Moſcheles 4*. — Hummel 16, 22. — Grund 9. — C. Mayer 4.

Uebungen für die linke Hand allein. Berger 9. Ein beſonderes Heft Etuden von Greulich. (Werk 19. bei Peters).

Variationen für Pianoforte.

Erſter Gang.

3. **Rechlitz**, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. W. 7. — F. **Deppe**, Variat. über ein Thema v. Roſſini. — C. **Krebs**, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Auber. W. 41. — **Leopoldine Blahetka**, Variat. über ein Thema v. Haydn. W. 28. — H. **Herz**, große Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 82. — **Chr. Rummel**, Phantaſie und Variat. über ein Thema v. Donizetti. W. 80. — **St. Heller**, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Herold. W. 6. — **J. N. Droling**, brillante Variat. über ein Thema v. Auber (zu 4 Händen). W. 34.

Der die erſten Variationen erſonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Symphonieen kann man nicht täglich ſchreiben und hören, und ſo gerieth denn die Phantaſie auf ſo anmuthige Spiele, aus denen der Beethovenſche Genius ſogar idealiſche Kunſtgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt ſich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Capriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß iſt in keinem Genre unſrer Kunſt mehr Stümperhaftes zu Tag gefördert worden —

und wird es auch noch. Von der Armſeligkeit, wie ſie hier aus dem Grunde blüht, von dieſer Gemeinheit, die ſich gar nicht mehr ſchämt, hat man kaum einen Begriff. Sonſt gab's doch wenigſtens gute langweilige deutſche Thema's, jetzt muß man aber die abgedroſchenſten italiäniſchen in fünf bis ſechs wäſſerigen Zerſetzungen nach einander hinterſchlucken. Und die Beſten ſind noch die, die's dabei bewenden laſſen. Kommen ſie nun aber erſt aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie ſie heißen! Zehn Variationen, doppelte Repriſen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im $^{3}/_{8}$tel Tact — hu! Kein Wort ſollte man verlieren und Ritz Ratz in den Ofen! Solchen mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere ſelige Zeitungen, unſern Leſern vorzuſtellen, halten wir ſie und uns für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes ſoll indeß manchmal erwähnt werden; im Durchſchnitt wird aber, bis auf dieſen erſten Gang, in ſpäteren nur der beſſeren Erſcheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn Rochlitz gewiß nicht und ſähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein ſichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Weſen, das gern etwas in die Höhe möchte, heraus, ſo wären ſie kaum einer Aufmunterung werth. Mich ſchlagen ſolche Compoſitionen förmlich nieder. Der junge Muſiker will einmal drucken laſſen; man räth's ihm ab; es hilft nichts. Sagt man ihm, er ſolle erſt auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch ſtudiren, ſo hat man einen Todfeind mehr. Sie ſind oft ſelbſt überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch ſoll's gedruckt werden. Sieht man Talent, ſo läßt ſich nützen. Fehlen aber ſogar die erſten Schulkenntniſſe, ſo kann man nicht anders als ſtill ſein und ſie ihrem Schickſal überlaſſen.

Was Hrn. Deppe anlangt, ſo iſt auch er auf dem beſten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige beſſere Regung, kein Funken Geiſt; leere Czerny'ſche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt ſich etwas. Eine gewiſſe Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigſten Sphäre, hält allein ab, das Heft nicht ganz und gar zu verwerfen.

Beſonderer Art ſind die Veränderungen des Hrn. C. Krebs. Auf den erſten Anblick für's Auge nehmen ſie ſich recht gut aus. Im Grunde iſt's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahleriſch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, ſo aus puren hohlen Phraſen iſt es zuſammengeſetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, ſogar Spohr, — ſo ohne allen Grund brillant, ohne allen Grund gerade ſo und nicht anders. Herz und Lafont haben daſſelbe Thema componirt. Da lerne er franzöſiſche Manieren, coquettes Weſen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig iſt es, dies alles ſagen zu müſſen, da man gar nicht läugnen kann, daß ſie von einem talentvollen, ſatz- und fingerfixen Componiſten gemacht ſind, der noch dazu das Inſtrument ſehr gut kennt.

Auch an den Variationen des Fräulein Blahetka wollen wir ſo raſch wie möglich vorbei. Sie iſt eine treffliche Clavierſpielerin und reizend. Zu einem St. Simon für weibliche Compoſition kann ſie mich nicht machen.

Aber was iſt mit unſerm vortrefflichen Henri Herz vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf ſenkte, als ob er gar nicht mehr ſo unſchuldig und liebenswürdig hüpfen und ſpringen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als Variationiſt erreicht ihn ſo leicht Niemand, und er ſich ſelbſt nicht einmal wieder. Tauſend und aber tauſend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt und von ſchönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe ſie küſſen, wollte er. „Die Jahre vergeh'n." Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man ſich manche Modegenies, über deren ſchädlichen hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im Klaren war, ſpäter, wenn ſie ſelbſt hinter ſich zurückbleiben und nun eine Lücke entſteht, die Talentſchwächere nur ſchlecht zu füllen verſuchen, ſehr oft zurückwünſcht. So fingen die Kritiker erſt Roſſini recht herauszuſtreichen an, als Bellini aufſtand; ſo wird man dieſen erheben, da Caraffa und die Andern ihn nicht zu erſetzen vermögen. So mit Auber, Herold, Halevy. — Zu den Variationen! Sie ſind von Herz, ſtehen aber, wie geſagt, gegen die älteren friſchen und erfindungsreichen bei Weitem ab. Das Thema iſt aus den Puritanern, der erſte Theil voll Geſang auf Tonica und Dominante baſirt, der zweite Theil aber ſo ſteril, daß freilich nichts Paradieſiſches daraus zu ſchaffen. Daß er S. 13. Syſt. 4. T. 5. und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nöthig. Herz'iſch bleiben ſie jedenfalls und muſſen gefallen.

Als einen dieſem Pariſer verwandten Geiſt gibt ſich unverhohlen auch Hr. **Rummel**. Was ihm an franzöſiſcher Fineſſe abgeht, erſetzt er aber durch eine ihm natürliche deutſche Gutmüthig- und Gemüthlichkeit, weshalb er mir immer wohlgefallen. Die Einleitung zu ſeinen neuſten Variationen, den Satz des Themas von Donizetti (das ſich in Franzilla Piris zum großen Liebesſang geſtaltete) muß man ſehr loben. Die Variationen (die zweite ausgenommen) und das Finale ſind gewöhnlichſt.

In denen von **Stephan Heller** kann man Anzeichen eines gebornen Muſikers gewahren. Das Thema iſt das bekannte Lied des Zampa (nebenbei geſagt, zehnmal weniger forcirt und mehr originell, als das Meyerbeer'ſche: l'or n'est qu'une chimère) und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht iſt. Thema. Steht im Original Tact 7. die kleine None? Das ſchwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen ſehen ſich zu ähnlich und fließen zu leiſe nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr toben und wüſten. Das Thema, ſein Gegenſtand dünkt uns einer größern charakteriſchen Behandlung werth, was ſich der talentvolle Componiſt zu einer ſpätern Aufgabe mache.

Die vierhändigen Variationen von Hrn. Droling ſind auf ein ſehr pikantes, allerliebſtes Thema aus dem Maskenball eben ſo allerliebſt gebaut, dazu federleicht, völlig anſpruchslos, ſehr zu empfehlen, weil ſie eben nichts anderes ſein und ſcheinen wollen. Bleibe der Componiſt in dieſem ihm angewieſenen Kreiſe und erhalte er ſich dieſe muſikaliſche kindliche Friſche, die man an den früheren kleinen Werken von Czerny ſo ſehr loben mußte.

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied. — Em. Prudent, große Variat. über ein Thema v. Meyerbeer. W. 2. — C. Haslinger, Einleitung, Variat. und Rondo mit Begleitung des Orcheſters. W. 1. — J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 16. — H. Elkamp, Phantaſie und Variat. W. 15. — F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Strauß. W. 23. — H. W. Stolpe, Einleitung, Variat. und Finale über ein ruſſiſches Thema (zu 4 Händen). W. 37. — L. Farrenc, Variat. über ein ruſſiſches Thema. W. 17. — Sig. Thalberg, Variat. über zwei ruſſiſche Themas. W. 17.

Das Wort „Gang" iſt nicht ohne Feinſinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmauſetafeln, Gallerieen, ſondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik ſtellt ſich gleichſam der Productivität entgegen: Thörichten, Eingebildeten ſchlägt ſie die Waffe aus der Hand; Willige ſchont, bildet ſie; Muthigen tritt ſie rüſtig freundlich gegenüber; vor Starken ſenkt ſie die Degenſpitze, ſalutirt ſie. Zu den Willigen gehört der oben zuerſt aufgeführte Componiſt. Schon an der Wahl des Themas erkennt man ſeinen Mann. Je mehr Erinnerungen ſich an dieſes knüpfen, je beziehungsvoller, tiefſinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine proſaiſche Mantellied kann aber ſchwerlich zu Außerordentlichem begeiſtern, und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden ſollen, das ſeinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß ſetzen könnte). Daran denken freilich die Wenigſten; die Meiſten ziehen die bequeme, im Grund ſinnloſe Art, ſogenannte brillante mit ſoliden Variationen abwechſeln zu laſſen, vor. So vermiſſe ich auch in den Veränderungen des Hrn. Endter irgend Beziehung, Bedeutung, Idee. Gleich die Einleitung. Wie fällt da alles auseinander! Eine Weile lang Viertel, dann 32ſtel, dann Triolen, dann Achtel, dann wieder Triolen! Und dennoch wird das B dur nicht einmal harmoniſch gut eingeleitet. Man weiß nicht, wozu das alles, wo es hinaus ſoll. Das Thema, wie geſagt. weder poetiſch, noch ſonſt etwas, taugt aber auch formell nichts. Der erſte Theil hat nur vier Tacte, die ſich wiederholen; der zweite aber ſechs krumme Tacte; noch dazu ſchließen beide Theile einerlei. Auf ſo dürrem Boden läßt ſich ſchlecht ackern. Einige Variationen haben mir dennoch, eines Anſtrichs von Solidität halber, wohlgefallen, ſo die erſte, zweite und vierte. Die Polonaiſenartige ſteht etwas geſchmacklos mitten drin und müßte in zweiten Auflagen durchaus heraus. Mit der Gelineck'ſchen Art zu variiren aber, d. i. eine der Hände zum Thema in Tonleitern auf- und abfahren zu laſſen, verſchone man uns gänzlich; ſolches darf man heut zu Tage nicht mehr drucken laſſen. Im Einzelnen wollten wir dem Componiſten noch Bogen voll bemerken. Nehme er dies Wenige im aufmunternden Sinn: vor Allem aber zerſtückle er ſich nicht in ſo kleiner Arbeit und in einem Genre, worin ihn Tauſende überholen.

Hrn. Emil Prudent halte ich für einen jungen Franzoſen, der ſich Meyerbeer zum Götzen auserleſen. Große Erfindungen ſind ſeine Variationen gewiß nicht: doch verrathen ſie einen geſchickten Spieler (man verſpreche die Worte nicht), der Alltägliches recht einnehmend auszudrücken verſteht. Auch hier würde ein glückliches Thema glücklichere Gedanken geweckt haben; der fatale Stimmengang in der Melodie und im Baß (T. 3. des Themas) mußte ſomit leider in allen Variationen wiederkehren. Das Fleckchen Fuge im letzten Satz iſt luſtig genug.

Die Variationen des Hrn. Haslinger haben den Haupttitel „Voyage sur le Rhin," ſo daß ich ſchon auf eine ganze Bilderkarte mit den Ueberſchriften „Mayence, Cologne“ u. ſ. w. aufſah. Nichts von dem, wenn man auch vielleicht in die Einleitung die Abfahrt, in die einzelnen Variationen die verſchiedenen Stationen legen könnte. Viel poetiſcher ſchwebt nur im Allgemeinen über dem ganzen Heft ein munterer Rheinweincharakter, und die grünen Gläſer klingen und ſchwarze Kellnerinaugen ſehen von Weitem. Eine Muſik, die froh iſt und macht, auf der man fortſchaukelt, ohne viel zu fragen warum oder wohin. Der Titel ſcheint alſo durchaus nicht überflüſſig. Im Einzelnen ſteht mir allerdings Vieles nicht an, gewiſſe Czerny'ſche Läufer, Bellini'ſche ſchwächliche Ausweichungen; aber der Grundton bleibt friſch und rein; die Variationen bilden ein Ganzes, erreichen das, was ſie wollen. Und das iſt eben Talent. Gleich die Einleitung hat Leben und führt ein; die Spannung geſchieht faſt unmerklich. Das Thema, ein brillanter Cdur-Marſch von Stöber, wird vom ganzen Orcheſter fortiſſimo geſpielt, eine neue, ſchickliche Art. Nur drei leichtwechſelnde ſchillernde Variationen folgen. Alles wohlberechnet. Statt eines langweiligen falſch-ſentimentalen Adagios iſt eine ziemlich durchaus intereſſante Cadenz von zwei Seiten eingeſchaltet, in der ein kurzer, dem Componiſten angehöriger Gedanke aus der Einleitung (S. 4. T. 4.) weiter, aber noch immer etwas undeutlich ausgeführt wird; erſt im Rondo hellt er ſich zum klaren Geſang auf und bekömmt da ſogar etwas Phantaſtiſches. Der Schluß iſt kurz und feurig.

In ein ziemlich gleiches Fach ſind die Variationen von **Benedict** zu ſtellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, faſt bewußtlos kömmt, bei dieſem durch Verſtand und Kunſt getrieben iſt. Aber fang' er's noch ſo ſcharfſinnig an, er wird ſich dennoch weder beim Publicum, noch beim Künſtler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieſes leidige Schwanken, dieſes „Allen gefallen wollen“ kann nie zu etwas Rechtem führen. Indeſſen würde nur ein Unbilliger die vielen ſchönen Seiten dieſer Variationen verkennen wollen. Die dritte iſt geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geſchmack, mit Eſprit gemacht. Dann ſchließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach ſo vielem Guten beleidigt das doppelt und nun ſoll Jemand nach Luſt loben, wie man es ſeiner Fähigkeiten und Kenntniſſe halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen ſchmachtenden Vorhalt, einen Es dur-Läufer über die Claviatur weg in Staunen gerieth, ſind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zuſammenhang, poetiſche Ganzheit, alles in friſcher Phantaſie gebadet. Das Andere flackert einen Augenblick auf und vergeht. Hr. Benedict weiß das längſt. Thäte er auch darnach!

Jetzt zu einem komiſch-originellen Stück von Hrn. **Heinrich Elkamp**, einer Variationsphantaſie ohne Thema. Schlüſſel ohne Bart, Räthſel ohne Auflöſung, Paganini ohne Violine, ein Stück für ſich, — eine

Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel aufſtellen kann, — beinahe nur Betrachtungen über die Hmoll- und Ddur-Tonleiter. Manchmal ſcheint zwar das irrſinnige Glöckchenrondo von Paganini, manchmal der Hexentanz aus Fauſt von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorſchein; die kleinen Flämmchen verlöſchen vollends, ſtockfinſter iſt es ringsum. Ermeſſe hiernach Jeder, ob die Variationen nicht romantiſch und intereſſant ſeien und ziehe ſich ſein Theil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenſtücke, die man als Kind auf den Theatern mit ſo freudigen Schauern ſieht, an jene Scenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche ſeines Rittermannes kommen möchte und ſchon durch's Schlüſſelloch alle romantiſche Herrlichkeiten genießend von unſichtbaren Händen gräulich zerbläut, auf die grüne Wieſe zurückgeſchickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß ſeines edlen Herrn. Wer dunkel componirt, wird auch dunkle Recenſionen verſtehen . . .

Und wenn nun der Vorhang über den romantiſchen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergeſichter überall vorgukten und man ſo ſicher und feſt dazwiſchen ſaß, ſo war's nur wenig von dem Wohlbehagen verſchieden, das nach den obigen Variationen die des F. X. Chwatal in mir erweckten, ſo fröhlig, rührig und guter Dinge ſpielen ſie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmthuend, eher etwas bäueriſch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Verfaſſer nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben und vom guten Fremden läßt ſich immer für's Eigene nützen.

Beinahe daſſelbe möchte man Hrn. Stolpe zurufen, wenn er überhaupt brilliren und ſich einen europäiſchen Ruf machen wollte. Lieber wirkt er im kleinen häuslichen Cirkel, und thut es da vollſtändig. Seine Variationen gehören der ältern Zeit an, müſſen aber in jeder als anſpruchslos, gemüthlich, dabei bildend für Anfänger geſchätzt werden. Lehrern, die ſich fleißige Schüler erhalten wollen, ſind ſie ſehr zu empfehlen. Gleich vornherein klang mir das Thema wie ein alter Bekannter, bis ich es als daſſelbe ruſſiſche erkannte, das Ries im Rondo ſeines jugendlichen Es dur-Concerts benutzte.

Legte mir ein junger Componiſt Variationen wie die von L. Farrenc vor, ſo würde ich ihn ſehr darum loben, der günſtigen Anlagen, der ſchönen Ausbildung halber, wovon ſie überall Zeugniß geben. Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfaſſers, der Verfaſſerin nämlich, die die Gemahlin des bekannten Muſikhändlers in Paris, und bin verſtimmt, daß ſie ſchwerlich etwas von dieſen aufmunternden Zeilen erfährt. Kleine, ſaubere, ſcharfe Studien ſind es, vielleicht noch unter den Augen des Lehrers vollführt, aber ſo ſicher im Umriß, ſo verſtändig in der Ausführung, ſo fertig mit einem Worte, daß man ſie lieb gewinnen muß, um ſo mehr, als über ſie ein ganz leiſer romantiſcher Duft fortſchwebt. Themas, die Nachahmungen zulaſſen, eignen ſich bekanntlich am beſten zum Variiren und ſo benutzt denn dies die Componiſtin zu allerhand netten canoniſchen Spielen. Sogar eine Fuge gelingt ihr bis auf die, d. h. mit Umkehrungen, Engführungen, Vergrößerungen — und dies Alles leicht und geſangreich. Nur den Schluß hätt' ich in eben ſo ſtiller Weiſe gewünſcht, als ich vermuthet, daß es nach dem Vorhergehenden kommen würde.

Und da wir einmal im Lobesſtrome ſtehen, ſo ſei noch der ſehr hübſchen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichſten gelungenſten Compoſition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei ſchöne ruſſiſche Themas nahm er ſich: das erſte ſteht in den vor Kurzem in dieſen Blättern abgedruckten „Bildern aus Moskau“ — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere iſt das neue Volkslied, vom Oberſt Alexis von Lwoff componirt und im ganzen ruſſiſchen Reich ſtatt des God save the king eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Geſang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, iſt nicht neu, doch ſelten gebraucht und gewiß lobenswerth, zumal wenn ſie in irgend einer Beziehung zu einander ſtehen, wie hier, — wenn letzteres auch weniger im äſthetiſchen Sinn, als ihres gleichen nationalen Urſprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erſte Thema mit Vorliebe behandelte, ſcheint mir natürlich: überhaupt ſchrieb er aber mit Liebe, in guter Stunde und ſo entſtand eine phantaſie- und wirkungsvollſte Einleitung, hinter der das Lied des Kindes, reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Eben ſo zart und bedeutſam ſchmiegen ſich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im muſikaliſchen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung gelungen nennen kann. Den Contraſt zu dieſem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im ſpätern Laufe das erſte Thema eingewirkt wird. Der Schluß iſt von der kurzen Art, daß das Publicum erſt einige Secunden lauſchen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein ſtürmiſches Halloh ausbrechen muß, — äußerſt dankbar, brillant, ja vornehm. Als ſtrenger Kritiker wünſcht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus, die Modulation auf S. 8. T. 2., wo man ſtatt nach A- nach Fis moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D dur und H moll nach G moll etwas gezwungen ſcheint; ſodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Tact auf S. 17., wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im Uebrigen wünſchen wir dem großen Virtuoſen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieſer Bahn, auf der er, bedachtſam und reinſte Ziele im Auge, immer fortſchreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. Werk 16. — J. Nowakowsky, brillante Variat. über ein Originalthema. Werk 12. — Fr. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. Werk 131. — C. Schunke, große Bravourvariat. über ein Thema von Halevy. Werk 32. — Th. Döhler, Phantaſie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. Werk 17. — Carl Mayer, neue Variat. über ein Thema von Auber. Werk 31. — Derſelbe, große brillante Variat. über ein ruſſiſches Thema. Werk 32. — Ludwig Schunke, Concertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. Werk 14. — Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus Ludovic von Herold und Halevy. Werk 12.

Die beſte Recenſion über die meiſten obiger Variationen las der Leſer ſo eben im Motto.[1] Sie gehören ſämmtlich dem Salon oder dem Concertſaal an und halten ſich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetiſchen Sphäre weit entfernt. Denn auch in dieſem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauſpieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publicum jubelnd empfangen wurde, kann er ſeinen hohen Geiſt in keiner Lage verläugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt ſich, noch ſo ſpröde, ſeiner Meiſterhand. Im

---

[1] Schwarze Röcke, ſeidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manſchetten,
Sanfte Reden, Embraſſiren —
Ach wenn ſie nur Herzen hätten!
H. Heine.

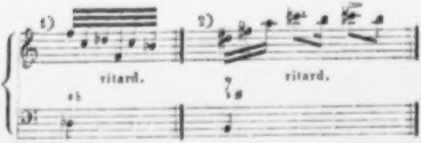
Uebrigen verſteht ſich, daß die Variationen, zu ſeinen Originalwerken genommen, in keinen Anſchlag gebracht werden können.

Was die Concertvariationen vom ſeligen **Ludwig Schunke** anlangt, ſo muß man ſie den glänzendſten Clavierſtücken der neuſten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufſehen erregt haben würde. Der ſeltene, ſinnende Virtuos am Clavier ſieht überall durch. Inſtrument-neues, Schwerübendes, Scharfcombinirtes findet man auf jeder Seite. An Idee ſtehen ſie freilich gegen ſeine andern Arbeiten zurück und er kannte meine Anſicht gar wohl, nach der es mir immer unpaſſend geſchienen, ſo herzinnige Themas, als den Fr. Schubert'ſchen Sehnſuchtswalzer, zu ſo Heldenſtücken zu verarbeiten. Jedenfalls überragen ſie im muſikaliſchen Satz die meiſten der neueren Bravourſachen. Vor Allem geiſtreich muß das Finale, eine Polonaiſe im patenteſten Styl ausgezeichnet werden, und ſpielt Jemand die dritte Variation, wie er, ſo wird man ihn gewiß einen Meiſter im Treffen nennen.

Mehr geſchmackvoll, aber wenig geiſt- und erfindungsreich haben die großen Variationen von **Carl Mayer** ganz gleiche Beſtimmung, Zuſchnitt, Charakter als die vorigen. Das Thema iſt daſſelbe ruſſiſche Volkslied, das Thalberg in ſeinem Werk 17. variirt hat, und ſo glänzend bordirt, daß es ſich ſchon vor der Kaiſerin, der es gewidmet iſt, hören laſſen kann. Manches ſticht mir zu ſüßlich gegen das markvolle Thema ab, wie es mich auch wundert, daß Mayer, der ſonſt ſo vorſichtig im Maßhalten iſt, ſich überhaupt nicht kürzer gefaßt hat. Dies bezieht ſich namentlich auf die 5te ziemlich vier Seiten lange Andante-Variation. Das Glück eines Concertſtückes hängt an halben Minuten; eine zu viel und irgend Jemand fängt zu huſten an und weg iſt der Enthuſiasmus. Zu wenig geht eher. Wenn vielleicht Pedanten die im reinen Des dur geſetzte Einleitung aufſtechen ſollten, da doch das Ganze in F dur ſpielt und ſchließt, ſo beweiſt eben das Stück, daß man ſchon in verſchiedenen Tonarten ein Stück anfangen und endigen und dennoch ſehr ſchön componiren könne. Eine Ausnahme ſoll es allerdings bleiben, aber nur kein Verbot. — Auf gefährliche Neuerungen, große Schwierigkeiten ſtößt man übrigens durchaus nicht im Heft; es ſchmiegt und ſchmeichelt ſich Alles an die Finger an. Urſprünglich ſind die Variationen mit Orcheſterbegleitung gedacht; doch fehlen die geſtochenen Stimmen, was wegen des letzten Satzes, der durch die Inſtrumentation viel gewinnen wird, zu bedauern iſt. — Die Variationen über ein bekanntes Thema der Auber'ſchen Braut ſtellen ſich von ſelbſt weit unter die vorigen. Es läßt ſich nichts darüber ſagen, als daß ſie ſich durch ein lebhaftes Colorit vor vielen Salonvariationen Anderer hervorheben.

Vielleicht erinnert ſich der Leſer einer ſcharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Clavierconcert von Hrn. Döhler. Variationen ſieht man ſchon mit milderen Augen an. Hr. Rellſtab bedient ſich bei ſolchen Concertſtücken meiſthin der ſchlauen Wendung „Mozart und Beethoven haben zwar beſſere Werke geſchrieben, indeſſen" — indeſſen ſind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti und man weiß Alles im Voraus. Sobald nur der Componiſt und das Publicum ſolche Dinge für das erklären, was ſie ſind, ſo läßt man es paſſiren. Sobald es ſich aber etwa breit machen will, ſo ſoll ſich dem kanonenſchwer entgegengeſtellt werden. Nichtsnützig iſt es nun gar, wenn ſelbſt muſikaliſche Zeitungen über ſolche, wie ſie ſie nennen, „freundliche" Talente, als Kalkbrenner, Bertini ꝛc., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt ſich ſchon ſehen; da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis auf's kleinſte „und" kennen wir ſie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er ſich größten Beifall erſpielen will; er ſcheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches Neue und ſtets Gutklingendes, notirt alles ſehr fleißig, hat rhythmiſchen Sinn, ſchreibt im Verhältniß zur claviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies iſt alles ſchätzenswerth. „Beethoven und Mozart haben zwar" — Vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Soloſtelle der linken Hand auf S. 2., mit dem darauf folgenden wirklich prächtig rauſchenden Fortiſſimo und der echt-claviergemäßen Begleitung. Sehr effectvoll iſt eben ſo die 3te Variation und lobenswerth wegen der ſtrengen Durchführung der Melodie, welche Andere, hätte ſie ſich nicht ſchnell gefügt, vielleicht hätten fallen laſſen. Aber mit zwei Verzierungen möchten uns die Componiſten nicht mehr wüthend machen: ſie ſtehen unten in der Anmerkung[1] und ſind nach und nach ſo zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindſchaft Allen, die ſie noch einmal drucken laſſen. Wünſcht man von uns andere Zierrathen an Cadenzſtellen, ſo ſtehen wir mit Tauſenden bereit.

Die Bravourvariationen von Carl Schunke ſind den Eleven des Pariſer Conſervatoirs gewidmet, ein Umſtand, der vorweg für ſie einnimmt, da man ſich auf etwas Techniſch-, wie Aeſthetiſch-Bildendes vorbereitet. Was den erſten Punct betrifft, ſo ſind ſie unläugbar ſehr ſorgſam, gewiſſenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Declamation u. ſ. w. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer geſetzt. Was aber im Uebrigen, ſo blühen ſie vom neuſten geſchmackloſen Geſchmack ſo hohl pathetiſch, ſo gemeinfrivol über, daß man ſie kaum zweimal hintereinander ſich denken mag. Der gut-pädagogiſchen Eigenſchaften halber muß man das mit wahrer Betrübniß



geſtehen, um ſo mehr, da der Componiſt gegen ſein bisheriges Streben, das nur auf leichteſte Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein beſſeres Schickſal gönnte. Spiele und ſtudire ſie alſo, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, ſeinen Fingern Bewegung und intereſſantere Uebung geben will. Die Virtuoſen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berückſichtigung der Mechanik des Inſtruments ſchriebe und ſpielen uns ſeine Compoſitionen dennoch; ſo wollen wir auch dankbar ſein, und manchmal der Virtuoſen inſtrumentgemäßere Paſſagen, wenn auch ohne Beethovenſchen Geiſtesbeiſatz, zur beſſern Beherrſchung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité, das in neueren Compoſitionen ſo oft zu finden iſt. Abgeſehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, ſo ſcheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden ſollen, ſolche Erleichterungen unnöthigen Platz wegzunehmen, — des andern Umſtandes noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben ſie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, ſondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Alſo wozu das? Verändert aber der Componiſt in der Art, wie z. B. Hr. Schunke S. 19., wo, ſtatt daß urſprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, ſie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, ſo iſt mir das eine unbegreifliche Herabſetzung ſeiner eignen

Ideen. Genug — und führe ſich Jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Beſprechung wohl keinen Anſpruch haben. Sie ſind leicht, anſprechend u. ſ. w., im Grunde recht arm.

Eben ſo ſchnell können wir über die Hrn. Nowakowſki und Osborne weggehen. Der eine iſt ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Compoſitionstalent. Beide kennen ihr Inſtrument. Das Thema des Polen muß man hübſch finden, das von Osborne gewählte aus Anna Bolena ſehr lahm. Hr. Nowakowſki kann es zu etwas bringen, wenn er mehr ſtudirt, als Hr. Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt ſind ſehr ſchwer, einmal, ſich einen Ruhm zu gründen, ſodann ihn ſich zu erhalten. Geprieſen ſeien aber die Meiſter — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in ſeiner Weiſe!

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erſter Zug.

G. **Schnabel**, Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient. — Phantaſie über Motive aus Opern von Bellini. Werk 14. — **Amadeus Mereaux**, große Phantaſie über ein Thema von Halevy. Werk 42. — J. A. **Ladurner**, Phantaſie, Fuge und Sonate über ein Thema von Händel. — **Sigismund Thalberg**, Phantaſie über ein Thema aus den Hugenotten. Werk 20.

Die ſecondaire Art der Compoſition, über Thema's Dritter zu phantaſiren, nimmt auf eine traurige Weiſe überhand und ſteckt ſich, wie bekannt, unter den ſchönen Namen, mit deſſen Bedeutung ſie ſo wenig gemein hat. Namentlich verſenkte ſich Hr. **Schnabel** in ein ganzes Meer von Phantaſieloſigkeit und hat es mit ſeinem Potpourri durchaus bei uns verſcherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der dieſe Erinnerungen dedicirt ſind, wie einen Pizarro wollte ich den Componiſten mit meinem Piſtolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutſchen, — Geſchmackloſigkeit, Unordnung, ſeine Theorieen, ſogar Faulheit, nie aber ſolch gefliſſentliches Nachäffen der feuchten italiäniſchen Sentimentalität, wie es ſich hier zeigt. Schon zu viel der Worte! —

Zwiſchen die Parteien Herz und Chopin in Paris hat ſich die einer romantiſirenden Salonmuſik eingeſchlichen, in der ſich auch Hr. Amadeus Mereaux, und mit Glück ergeht. Sie trägt ihren Paß zu deutlich an der Stirn, als daß man über ſie im Unklaren ſein könne: er heißt: „von Allem etwas wo möglich.“ Indeß iſt Hr. Mereaux nicht ohne eigenes Talent und würde ſich unter einer ſchärferen Scheere zu etwas bilden haben können. In ſeiner „großen“ Phantaſie findet man zwar nicht mehr als eine Einleitung, die nicht viel taugt, dann aber ordentliche ſehr brillante Variationen über einen Marſch aus der Jüdin, der, auch in der Tonart, etwas an den Alexandermarſch erinnert. Hier und da verſucht er ſich auch gelehrter, nie aber länger, um nicht noch dem Gähnen des Zuhörers zuvorzukommen. Die erſte Variation klingt ſehr gut. Im erſten Theil der dritten iſt gegen allen Rhythmus ein Tact zu viel.

Beſäße Hr. Ladurner nur ein Viertel von der Tournüre des Vorigen und er würde ſo raſch in's Publicum gelangen, als er ſeines Fleißes halber nur verdienen mag. Bei vielen Vorzügen, die dieſe Phantaſie vor vielen andern auszeichnen, ermangelt ſie aber auch jeder und aller Grazie, entbehrt ſie durchaus der feineren Bildung, die man ſelbſt bei rohen Talenten ſtellenweiſe antrifft. Gegen frühere Zeiten genommen, hat unſre Muſik ſo ſehr an Biegſamkeit des Organs, an Gewandtheit im Ausdruck, an Vielartigkeit der Nüancirung gewonnen, daß man eine ſo harte Originalität in ihrer Schwerfälligkeit gar nicht mehr gewohnt iſt. Daß man über ein Thema von Händel nicht ſo leichthin faſeln dürfe, als über eines von Bellini, verſteht ſich. Unſer Componiſt kennt auch die Höhe ſeines Vorwurfes, behandelt ihn ſorgſam, würdig, mit aller Liebe, deren eine ſchroffere Natur nur fähig iſt. Hierin liegt ſo viel Lob für ihn, daß ihn der oben ausgeſprochene Tadel nirgends abhalten möge, im gleichen Sinn, aber mit gewählteren Mitteln, fortzuarbeiten. Sehe ich recht, ſo iſt der Verfaſſer in Kenntniß des Vorhandenen nicht viel über Beethoven und vielleicht noch gar nicht bis zu ihm gedrungen. Findet er in ſich ſelbſt einen Lohn für ſeine Arbeit, ſo wünſchen wir ihm Glück dazu; von der Mitwelt erwarte er aber ſo wenig einen, als für ein lateiniſches Gedicht. Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart ſteht, wird ſich meiſtens über die Wirkung ſeiner Leiſtung, oft auch über dieſe ſelbſt, in Irrthum befinden. Stände Hr. Ladurner aber oben, wie würde er über die vielen jungen lachenden Geſichter erſchrecken, die auf nichts mehr als auf Zöpfe erpicht ſind, als z. B. auf das unaufhörliche Hinüberſchlagen der rechten Hand über die linke, eine lange Melodie im Baß vorzutragen (vgl. die ſogenannte Todtenpolonaiſe, das Trio), auf die altmodiſchen Harpeggio's in den tiefſten Baßregionen, auf die Doppelſchläge und Mehres. Wo man ihm aber nichts anhaben kann, und wo er ſo kräftig Händel'ſch arbeitet, daß ſich das junge Volk reſpectvoll zurückziehen wird, iſt in der Fuge, wenn ich auch für meinen Theil zu ihrer Länge mehr Aufbau und Steigerung wünſchte. Leid thut es mir, daß dem Componiſten die Tenormelodie auf S. 3. (da, wo ſich das Thema zum erſtenmal zeigt) ſpäterhin gänzlich entfallen iſt; ſie hätte namentlich in der Sonate, die aber nur aus einem Satz beſteht, als ein zweites Thema gut eingeſchaltet werden und dem Ganzen ein blühenderes Colorit geben können. Mit Antheil ſehen wir immerhin den weiteren Leiſtungen des Componiſten entgegen.

„Glücklich aber ſind die zu preiſen, die ihre Geburt ſogleich über die untern Stufen der Menſchheit hinaus hebt: die durch jene Verhältniſſe, in welchen ſich manche gute Menſchen die ganze Zeit ihres Lebens abängſtigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäſte zu verweilen brauchen.“ Alſo Goethe, und nie fiel mir dieſe Stelle aus Wilhelm Meiſter lebhafter ein, als jetzt beim Uebergang vom vorigen Componiſten zum zuletztgenannten. Wie iſt der Herr ſeiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der ſich weltmänniſch: noch mehr, wie ſchließt, verſchlingt und löſt er ſo leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Abſicht ausſieht. Weder überſpannend noch abmattend zieht er die Zuhörerſchaft, wohin er nur will: er hat den leiſeſten Pulsſchlag des Publicums belauſcht, wie ſelten Einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz der allgemeine Enthuſiasmus über Thalberg's Hugenottenphantaſie in Paris und anderwärts iſt ganz in der Ordnung. Die günſtige Form, deren er ſich in ähnlichen ſeiner neueren Compoſitionen bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Thema's, dann dieſe ſelbſt mit einer Veränderung, in der ſich ſchon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Thema's, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde ſchwer ſein, Einem, der ſich nicht mit eignem Aug und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Inſtrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Ueberkleidung der Melodie durch neu gefundene Accompagnements, von den ſeltenen Pedaleffecten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Maſſen, ſo daß man oft verſchiedene Stimmen zu hören glaubt u. ſ. w. So bilden ſich unſere bedeutendſten jungen Claviercomponiſten, jeder gleichſam ſeine beſondere Inſtrumentation: für die freilich, die im Clavier nichts ſehen als eine Maſchine, eine Spieluhr von auf- und niederrollenden kleinen Tönen, ſind dieſe Sachen nicht. Die andern aber werden ſich an der Vielſeitigkeit des Inſtruments erfreuen, das im einzelnen Klang ſo dürftig, in der Combination ſich ſo ungeahnt reich zu zeigen vermag.

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, Erinnerung an Sabine Heinefetter. Werk 79. — **Joh. Ruckgaber**, Erinnerung an Bellini. Werk 35. — **Ernſt Köhler**, Erinnerung an Bellini. Werk 54. — **H. Herz**, dramatiſche Phantaſie über den berühmten proteſtantiſchen Choral aus den Hugenotten. Werk 89. — **C. G. Kulenkamp**, die Jagd, ein humoriſtiſches Tongemälde zu 4 Händen. Werk 49.

Eine ſehr kurze Recenſion machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin den letzten Buchſtaben wegſtrich. Es bleibt dahin geſtellt, ob das l, das Floreſtan auf die **Rummel**'ſche Erinnerung geſchrieben, nicht noch eine kürzere ſei, wenn es anders nicht die Zahl, ſondern einen lateiniſchen Buchſtaben bedeutet. Jedenfalls iſt die Compoſition ein paſſables Gelegenheitsſtück mit den bekannten Reimen „Herz — Schmerz,“ eine Apotheoſe, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entſtanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, ſo müßte man die Erinnerung den beſſern Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. **Ruckgaber**'s Souvenir. Viele (z. B. wir und ich) denken ſelten an Bellini und dann iſt ſo ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Original-Verleger litte ich aber ſo ein Honigausſaugen aus Bellini's Opern durchaus nicht: wahrhaftig das Beſte wird herausgezogen.

Sonderbar iſt es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. **Köhler**, ſämmtlich aus Es dur gehen und ein Beitrag ſind zur Charakteriſtik der Tonleiter; eben ſo ſonderbar, daß ſie alle einerlei, nämlich höchſt glänzend anfangen und nur die Ruckgaber'ſche in leiſe pp verhaucht, während die andern ordentlich wie die Sinfonia eroica ſchließen. Hrn. Köhler's Phantaſie zeichnet ſich aber überdies durch eine organiſchere Form vor den andern rühmlichſt aus und verräth überall ſolide Studien und Gedanken. Von einem Orcheſter, was dazu gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe geſpielt, was auch dazu gehört, wird ſie überall applaudirt werden. Wie geſagt, es iſt zu wünſchen, daß erſte deutſche Componiſten ſich auf dieſe Weiſe an und in italiäniſchen Componiſten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit ſeligem Auge dem Allegri'ſchen Miſerere zuhörend, mag kaum mit mehr Spannung gelauſcht haben, als unſer verehrter Herz der erſten Aufführung der Hugenotten. Ihr Schelme, mochte er bei ſich denken, man müßte kein Muſiker ſein, um nicht trotz aller Eigenthumsrechte Anderer ſich das Beſte und Beklatſchteſte einzuzeichnen hinter die Ohren — und noch ſpät Mitternacht ſetzte er ſich hin und brütete und ſchrieb. Der Titel iſt übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vortheilhafte Täuſchung: anſtatt einer dramatiſchen Phantaſie über „le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Huguenots“ erhält man, außer dieſem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Scene mit Chor, ächt Meyerbeeriſch, nämlich unächt, eine Arie mit wirklich ſchönen Stellen, eine

Bohemienne, über die ſich nichts ſagen läßt, und ein ſehr hübſches Air de Ballet. Wir ſelbſt ſind noch nicht ſo tief in die Hugenotten gedrungen, um mit Sicherheit ſagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indeſſen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geſchick, oft Geiſt an einander gefädelt iſt, kann man verſichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübſchen Käſtchen = über einzelnen Noten? vielleicht einen leiſen Druck, ein graziöſes Aufheben der Hände? Im Stuttgardter Univerſallexicon fehlt das Käſtchen gewiß. Wir machen darauf aufmerkſam.

Ueber die vierhändige „Jagd" des Hrn. Kulenkamp kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer ſehr ſaubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu ſehen und zu leſen iſt. Da findet man z. B. „11. Ein Haſe ſpringt auf; Fehlſchüſſe. 12. Spöttiſche Bemerkungen. 13. Fade Entſchuldigungen" u. ſ. w. Der Componiſt fürchtet ſelbſt in einem an die Redaction gerichteten Schreiben, „daß ſolche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber ſolche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darſtellung halber nicht übergehen hätte dürfen" u. ſ. w. Im erſten Punct hat er ganz, im zweiten nur halb Recht. Zwiſchen wirklicher Gemeinheit und Shakspeare'ſcher iſt noch ein Unterſchied. Was ſoll ich es verſchweigen, die Jagd hat mich total verſtimmt. Wenn ein Componiſt Jahre lang mühſam arbeitet, vierzig Stücke ſchreibt mit lobenswerthem Eifer und endlich auf ein Thema fällt, das ſchon gar keine poetiſche Regung aufkommen laſſen kann, und wenn er es noch dazu ſo trocken und witzlos wie möglich behandelt, ſo kann das einen theilnehmenden Beſchauer nur traurig machen. Das iſt kein Ton aus freier Bruſt: ſo klingt kein Jagdhorn; kurz die Muſik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnſt, ſo will ich dir ſagen, wie du componirſt“ meinte Floreſtan bei einer frühern Compoſition von Hrn. Kulenkamp. Floreſtan hat Recht, und Rellſtab auch, wenn er ſinnbildlich genug einmal ausrief: „einen Haſen können ſie todtſchießen, unſere Componiſten — aber einen Löwen erwürgen, nicht.“

Dritter Zug.

J. Roſenhain, Erinnerung. Romanze. — C. Czerny, Erinnerung a. m. erſte Reiſe (in Sachſen). Brillante Phantaſie. Werk 413. — H. Bertini, Erinnerungen (Impression de Voyage). Werk 104. — H. Bertini, Caprice über eine Romanze v. Griſar. Werk 108. — H. Bertini, Sarah. Caprice über eine Romanze von Griſar. Werk 110. — H. Bertini, 2 Notturnos. Werk 102. — Adolph le Carpentier, Caprice über eine Romanze v. Griſar. Werk 16. — C. G. Kulenkamp, 3 Notturnos. Werk 42. — Delphine Hill Handley, Caprice. — A. J. Becher, 9 lyriſche Stücke. Werk 2. erſte Sammlung.

Die „Erinnerungen“ bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiscenzen nicht zu gedenken. Große Monumente ſind mir darunter noch nicht vorgekommen: indeſſen iſt das Thema muſikaliſch, und die Muſik an ſich ja eine Erinnerung an das Schönſte, was auf der Erde gelebt und geſtorben.

Die Romanze von Roſenhain erhebt ſich nicht über eine leichte lyriſche Paſſivität. Man kann ſie ſich denken. Schüchtern, wie eine erſte Liebe, wird es ihr ſelbſt recht ſein, wenn man weiter nicht viel über ſie ſpricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Concerte ꝛc., die uns Hr. Roſenhain noch ſchuldig iſt? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte ſchon „einen Löwen erwürgen.“

Man erzählt ſich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umſtrahlt, noch in letzter Meſſe an ſeine Verleger geſchrieben, „daß ſie ſich freuen möchten, denn jetzt wolle er erſt recht an's Componiren gehen.“ Und in der That fängt er jetzt wiederum mit einer Rüſtigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüſtlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu ſehr en gros (oft haben 10 bis 12 ſtarke Hefte nur eine Opusnummer) und er ſtünde ſchon jetzt als der Erſte da, den drei Nullen ſchmückten, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein an 200 Opern ſchrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: ſo berühren ſich große Geiſter und Extreme. Heute entdecken wir ſogar ein neues Talent an ihm, das charakteriſtiſch-pittoreske, das jetzt ſo allgemein geſucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reiſebeſchreibung erhält man. Der Poſtillon bläſt: der Componiſt guckt ſchon zum Wagenfenſter heraus: „wär' es möglich," ruft er aus in einem Recitativ, „du reiſteſt wirklich" — und das ſchöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Componiſten Alles begegnet ſein mag, wer weiß es? Zum erſtenmal treffen wir ſogar in einer Czerny'ſchen Compoſition auf dunklere Partieen, die wir nicht zu deuten verſtehen. Im übrigen iſt jedes Werk mehr werth, als die Kritik darüber; darum ſtudire man nur. Und wenn Floreſtan neben mir auf- und abtobt und ſagt: „wär' er Czerny, nie edirte er ein Werk, das ſo vortheilhaft abſtäche gegen frühere," — ſo verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, myſteriöſer ſind die Reiſeerinnerungen des Hern. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerkſam macht, die ſich auch in dieſem Werke über einander aufthürmen. Mehr einer Luftfahrt vergleich' ich die Reiſe und nur der Schluß könnte etwas an den empfindſamen Yorik'ſchen erinnern. Donizetti iſt Profeſſor des Contrapuncts, Bertini kann es noch zu einem der Aeſthetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löſet die Kraft die Anmuth ab, den Verſtand die Phantaſie, wie durchdringen ſich hier Kunſt und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturno's, die etwas Schwärmeriſches, Wollüſtig-Leidendes auszuſprechen ſcheinen. Eben ſo ſind die beiden Capricen wahre Wunderwerke des menſchlichen

Geiſtes, wie wir deren ſo viele aufzuweiſen haben, z. B. auch in der folgenden Caprice von **Le Carpentier**. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß ſie ohne Umſchweiſe dem Schlechteſten beigezählt werden, was die franzöſiſche Literatur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vortheil mit mehr Auswahl überſiedeln ſollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Phyſiognomieen nehmen jetzt einen intereſſanteren, deutſchen Schnitt an. Zuerſt über die Notturno's von Hrn. **Kulenkamp**. Laßt uns gleich eines Tactweiſe durchgehen. Nr. II. E dur. Es beginnt im rechten Charakter. Tact 1—8. Gut. Tact 9—16. Noch beſſer, wenn ich auch freiere Declamation wünſchte. Cis moll war berührt: er geht alſo nach H. — D dur tritt ſchon beängſtigend auf: der Componiſt fühlt ſelbſt das Unpaſſende dieſer Tonart im E-Grundton und leitet nach Fis moll (T. 25). Ein böſer Geiſt führt ihn nach A dur; die Perioden verlieren ſchon die Deutlichkeit; er wird immer ängſtlicher und rettet ſich nach G dur; auch das genügt ihm nicht. Es dur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach A dur und von da war freilich nicht ſchwer in's gewünſchte E dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Octaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von T. 9—15. S. 11. ein Tact? Warum nach dem Accorde E + gis + h + d den E dur-Accord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz ſolcher Mängel die Notturno's von einer edleren Geſinnung zeugen, als hunderte der andern Tageserſcheinungen, wird Jeder finden. Fragt man aber, wem durch ſie genügt iſt, dem Publicum, der Kunſt, dem Componiſten ſelbſt, ſo würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Componiſten kennen, fällt ſein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfniſſe, wo es mehr als je der ſtrengſten Erwägung ſeiner Kräfte bedarf, um nicht auf unglückliche Wege zu kommen. So ſchwankt auch er denn zwiſchen Alt und Neu, verſucht es hier und da, möchte gerne genügen, iſt ſchon ganz nahe und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies Alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzuſprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und ſchreibe er noch mehr Notturno's, ja hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, ſo iſt's immer mehr, als etwa nach einem erſten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulaſſen.

Den Kindern aber wird's im Traum beſcheert. Die Caprice von Delphine Hill Handley, Manchen vielleicht unter dem Namen Schauroth bekannter und lieber, gehört mit allen ihren kleinen Schwächen zu den liebenswürdigen. Die Mängel ſind ſolche der Ungeübtheit, nicht des Ungeſchicks; der eigentliche muſikaliſche Nerv fühlt ſich überall an. Diesmal iſt es noch eine ſehr zarte leidenſchaftliche Röthe, die dies Miniaturbild intereſſant macht.

Nicht minder intereſſant ſind die lyriſchen Stücke von Hrn. J. A. Becker.[1] Der Titel paßt jedoch nicht zu allen. Von einigen vermuthe ich, daß ſie componirte Texte, für das Clavier allein eingerichtet. Wäre das, ſo verdiente es einen Tadel, da mir ein ſolches Verfahren wie ein Vergehen an ſeinem eignen Kinde ſcheint. Wär' es aber nicht, ſo bleiben Nummern wie 2. 4. 7. durchaus unverſtändlich. Für Originalclavierſtücke halte ich nur die Nummern 3. 5. 6., bei den übrigen ſchwanke ich. In allen herrſcht ein leidender Ausdruck, ein Ringen wie nach etwas Unerreichbarem, eine Sehnſucht nach Ruhe und Frieden; oft mühſam und kalt ausgeſprochen, oft leicht und rührend. Muſikaliſch genommen, ſieht man überall Streben nach Bedeutung und Eigenthümlichkeit, ſeltne Harmonieen, ſonderbare Melodieen, ſcharfeckige Formen. Ruhig abgeſchloſſen finde ich keines. Einzelne Tacte mißfallen mir ſogar gänzlich, eben ſo die Folge, in der die Stücke ſtehen; dies hätte viel natürlicher und angenehmer geſchehen können. Wolle der Componiſt ſeinen künftigen Geſtalten noch etwas von der Anmuth verleihen, die uns aus den Werken ſeines Vorbildes, dem die lyriſchen Stücke zugeeignet ſind, ſo verführeriſch entgegenweht. An innerem Adel fehlt es ihm keinesweges.

---

1) Später eines traurigen Todes geſtorben (1852).

Rondo's für Pianoforte.

K. F. Heckel, Vergißmeinnicht, Rondo für das Pianoforte. Werk 11. — A. J. Mohs, Rondo in B. Werk 3. — C. Erfurt, 3 leichte Rondo's nach Motiven von Auber. Werk 30. — C. Erfurt, Abſchied von Magdeburg, Rondo für Pianoforte. Werk 32. — Louiſe Farrence, Rondo in D. 8 Gr. — A. Gutmann, leichtes und brillantes Rondo. — F. Glanz, charakteriſtiſches Rondo. Werk 2. — Adele Bratchi, großes Rondo. Werk 2. — R. von Herzberg, brillantes Rondo. Werk 11. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. Werk 19. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von Coppola. Werk 20. — J. F. Dobrzynski, Rondo à la Polacca mit Begleitung des Orcheſters. Werk 6. — E. Köhler, elegantes Rondo mit Einleitung. Werk 47. — O. Gerke, Einleitung und brillantes Rondo mit Begleitung des großen Orcheſters. Werk 26. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. Werk 45. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. Werk 46. — C. Schunke, Rondo espagnol. Werk 47. — C. Czerny, großes Rondo. Werk 405. — F. Ries, Einleitung und Rondo à la Zingareſco. Werk 181. — Stephan Heller, Rondo Scherzo. Werk 8. — Fr. Chopin, Rondeau à la Mazur. Werk 5. — J. Moſcheles, Rondo über eine ſchottiſche Melodie. — J. Moſcheles, brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Deſſauer. Werk 94.

„Vergiß mein nicht!
Du Jüngling, den ich meine,
Zu welchem dieſes Lied hier ſpricht,
Um deſſen Glücke ich zu Gott oft betend weine
Vergiß mein nicht!“

Ihr irret, Componiſtenjünglinge, wenn ihr meint, ich hab' euch ſo eben angeſungen. Der Vers iſt nur der

Anfang des Gedichtes, das man auf dem Titelblatt des erſten der obigen Rondo's vollſtändig leſen kann, und ſcheint der Componiſt ſomit auf eine neue Gattung (etwa „Rondo mit Worten“) zu denken, wozu ihm und uns nur Glück zu wünſchen. Man irrt aber wiederum, wenn man in der Muſik ähnliche Sentimentalität zu finden hofft; im Gegentheil fährt dieſe ſo dick und rothbäckig wie möglich hinterdrein. Einem ordentlichen Recenſenten wird es nicht ſchwer fallen, ſeine Gelehrſamkeit an dem armen Kind zu zeigen und ſeine Uebermacht; beſcheidnere vergleichen ſich lieber gleich Menſchen wie Lawrence Sterne, der eben im Begriff eine Fliege todtzumachen, ſie zum Fenſter hinausließ mit dem Bemerken, daß die Welt für ſie beide ja groß genug. Entlaſſen wir mithin auch das 2te Rondo, auch das 3te, das 4te, und das 5te. Bei Nr. 3. und 5. könnten Manche, namentlich Lehrer einwenden, daß ſie ja offenbar für Kinderhände gedacht wären, und daß Combinirteres und Tieferes da am unrechten Ort ꝛc. Ich aber ſage: ſeid nur immer hübſch geiſtreich; das talentvolle Kind will das, und ſpürt, wo es fehlt, eben ſo gut, wie wir älteren; mit ſo durchweg matten Producten wird nichts gefördert. Daher gefällt mir das Rondo von Gutmann, das „für Kinder, die noch nicht eine Octave ſpannen können,“ geſchrieben iſt; in ihm iſt mehr Melodie und Leben.

Die drei folgenden Rondo's wären ebenfalls am beſten ungedruckt geblieben. Das von Adele Bratchi gibt ſich zwar Mühe, etwas mehr zu ſein, als gewöhnliche Rondomuſik, und verräth in ſeinen Reminiscenzen (ſo in der Einleitung an die Preghiera von Roſſini, im erſten Thema an Field, im zweiten an Weber's Aufforderung zum Tanz) Vertrautheit mit vieler Muſik, wird aber in der Länge immer klarer und langweiliger, des kindiſchen Satzes der Harmonie nicht zu erwähnen. Völlig bedeutungslos ſind die Stücke von F. Glanz und R. von Herzberg; zwar hat das letztere keine ſo ſchreienden Quinten und Octaven wie das erſtere, zeugt aber überall von noch ganz unſicherer Hand und von einem noch wenig gebildeten Ohr, dort im Bau des Ganzen, hier in der Harmonie; übrigens iſt es ſchwer und will ſtudirt ſein. Hr. Th. Döhler gibt mit ſeinen zwei leidlich hübſchen Rondo's abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm eines Czerny des Zweiten zu thun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erſt, wenn man die Döhler'ſche Zuthat dagegen hält. Es iſt merkwürdig und traurig, wie ein ſo bedeutender Clavierſpieler ſo wenig als Componiſt zu leiſten vermag. Wahrhaftig, junge Künſtler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baroneſſen, die Compoſitionen dedicirt haben wollen; wer ein Künſtler werden will, muß den Cavalier laſſen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski iſt von geſchickten Fingern componirt, correct geſchrieben, nationell gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältniſſen. Eine eigentliche Idee ſucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umſonſt; originelles hat ſie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Aeußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts ausſetzen. Ueberall vermißt man auch in ihm, wie in allen vorigen Rondo's, eigentliche Muſik, ſchönen Geſang, feinere Bildung. Ueber ſein Talent hinaus kann freilich Niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln ſollte wenigſtens Jeder. Ich weiß nicht, wem mit ſolchen Compoſitionen gedient iſt; für Dilettanten zu trocken, für Virtuoſen zu wenig glänzend, für Muſiker zu unintereſſant, bieten ſie Allen etwas, befriedigen ſie Keinen vollſtändig.

Das brillante Rondo des Hrn. O. Gerke hat den Haupttitel „Souvenir de Weimar“ und erinnert an Hummel's Weiſe, dem es auch zugeeignet iſt. In der Mitte benutzt Hr. Gerke ein ruſſiſches Lied, das, wenn ich nicht ſehr irre, auch von Hummel ſchon in ein größeres Rondo eingeflochten iſt. Daß er es einigemal förmlich und in derſelben Tonart variirt, gibt dem Rondo einen neuen Anſtrich und muß mit dem Orcheſter zuſammen von Wirkung ſein. Bis auf die Einleitung, mit der mir doch zu wenig geſagt ſcheint, iſt die Arbeit von Werth. In der Cantilene hat ſich der Componiſt vielleicht vor einigen ſchwächlichen Verhalten, überhaupt vor einem gewiſſen weitſchweifigen Sentimentaliſiren zu hüten; in der freien unbelauſchten Phantaſie mag man ſich in ſolcher Weiſe ergeben, — der Oeffentlichkeit gebe man aber nur Schönſtes und dies ſo kurz und energiſch wie möglich ausgedrückt.

Die zwei Rondo's von Hrn. von Winkhler ſehen ſich wie Geſchwiſter ähnlich, d. i. erheben ſich nirgends über die bürgerlichſte Proſa und wollen es auch nicht. Auffallende Fehler ſind in ihnen ſo wenig zu finden, als Schönheiten; ſo wäre denn dieſem in einer mittleren Sphäre ſich gefallenden harmloſen Componiſten nur noch mehr Sichtung deſſen, was er für den Druck beſtimmt, anzurathen.

Hr. Czerny nimmt mit ſeinem Allegro agitato einen romantiſchen Anlauf. Nur Wenige würden auf ihn als Componiſt dieſes Stückes rathen, in einen ſo grauen Incognitorock hat er ſich eingeknöpft. Dringt auch manchmal der Alte plötzlich und mächtig durch, ſo kann Einem doch die Veränderung, die in ſeinem Weſen vorgegangen zu ſein ſcheint, kaum entgehen. Wie das enden wird, wer weiß es? Daß das Rondo hübſch und angenehm klingt, verſteht ſich.

Eben ſo ſchwer wäre das folgende Rondo als eine Compoſition von Ries zu erkennen, eine ſo gewöhnliche allgemeine Phyſiognomie hat ſie. Rechnet man dem Alter den Nachlaß an Phantaſie als natürlich an, ſo doch nicht den an Ernſt und Fleiß als etwas Rühmliches. Künſtleriſche Zwecke können es wenigſtens nicht ſein, die einen anerkannten Meiſter zur Veröffentlichung ſo gar unbedeutender Sachen bewegen.

Im Rondo von Stephan Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiſte kommenden Compoſition einer echten Künſtlernatur, über deren Eigenthümlichkeit beim Erſcheinen größerer Werke die Zeitſchrift ausführlicher ſprechen wird. Das Rondo, ſo klein es iſt, ſprudelt recht eigentlich von Geiſt und Witz über. Zart, naiv, klug, eigenſinnig, immer liebenswürdig, ſcherzt es wie ein Kind herum, ſetzt ſich uns auf den Schooß, bringt die wunderlichſten Einfälle vor, ſpringt wieder fort — kurz man muß es lieb haben. Der Leſer ſoll alſo bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondeau von **Chopin** iſt vielleicht ſchon im achtzehnten Jahre geſchrieben, aber erſt vor Kurzem erſchienen. Die große Jugend des Componiſten ließe ſich höchſtens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er ſich nicht ſo ſchnell herauszufinden weiß, errathen (ſo am Schluß der S. 6.), im übrigen iſt das Rondo durch und durch Chopin'ſch, mithin ſchön, ſchwärmeriſch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am Beſten mit dieſem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondo's von **Moſcheles** ſind für mittlere Spieler geſchrieben. Wer ein Meiſter einmal, faſſe an was er will; es hat Alles ein Anſehn. Die Rondo's haben keinen höhern Werth, als etwa Kreidezeichnungen wie ſie ein Maler mehr zur Beluſtigung auf Tiſch und Wand hinwirft; verläugnen aber kann ſich die Meiſterſchaft nirgends. In dieſer Art erfreue ſich Jedermann der kleinen Bilder.

1837.

W. Sterndale-Bennett. — Muſeum der Davidsbündler I—V. — Bericht an Jeanquirit über den kunſthiſtoriſchen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (der alte Hauptmann). — Symphonieen für Orcheſter. — Muſikfeſt in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Geſang. — Für Pianoforte. — Kammermuſik. — Compoſitionsſchau (Concerte, Etuden, Rondo's, Variationen, Phantaſieen und andre kurze Stücke für das Pianoforte). — Aeltere Claviermuſik. — Sonaten für das Pianoforte. — Fragmente aus Leipzig. I—VI. —

Wm. Sterndale Bennett.

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leſer zum Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch ſein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunſch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität ſelbſt vorſtelle. Es iſt dies keine Beethoven'ſche, die jahrelangen Kampf nach ſich zöge, kein Berlioz, der Aufſtand predigt mit Heldenſtimme, und Schrecken und Vernichtung um ſich verbreitet, vielmehr ein ſtiller, ſchöner Geiſt, der, wie es auch unter ihm tobe, einſam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erſcheinungen nachſpürt, und der Natur ihre Geheimniſſe ablauſcht. Sein Name iſt der oben angegebene, ſein Vaterland das Shakspeare's, wie auch ſein Vorname der dieſes Dichters. In der That, wär' es denn ein Wunder, wären ſich Dicht- und Tonkunſt ſo fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakſpeare und Byron gab, nicht auch einen Muſiker hervorbringen könnte! Und wenn ſchon durch den Namen Field, dann durch Onslow, Potter, Biſhop u. A. ein altes Vorurtheil wankend gemacht wird, um wie viel noch durch dieſen Einzigen, an deſſen Wiege ſchon eine gütige Vorſehung gewacht. Haben nämlich große Väter ſelten Kinder erzeugt, die wieder groß in derſelben Wiſſenſchaft, derſelben Kunſt, ſo ſind doch die glücklich zu preiſen, die ſchon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewieſen ſind, glücklich alſo Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter ſchlichte Muſiker waren. Mit der Milch ſchon ſogen ſie Muſik ein, lernten im Kindestraume; beim erſten erwachenden Bewußtſein fühlten ſie ſich Glieder der großen Familie der Künſtler, in die Andere ſich oft erſt mit Opfern einkaufen müſſen. Glücklich alſo auch unſer Künſtler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn ſie ſein Vater, der Organiſt in Sheffield in der Grafſchaft Yorkſhire, ſpielte, und erſtaunt und ſelig gelauſcht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt, als ſein deutſcher Name, ſoll keine andere Nation ſo vertraut ſein, als die engliſche. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, ſingt ihn mit Begeiſterung bei den Gaſtmalen; ja Lipinski erzählte, er habe einen Poſtillon Händel'ſche Arien blaſen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte ſich unter dieſer günſtigen Umgebung ſo naturgemäß und rein entfalten müſſen. Was eine ſorgfältige Erziehung in der königl. Akademie in London, Lehrer, wie Ciprian Potter und Dr. Crotch, unausgeſetzte eigene Studien noch dazugethan haben mögen, weiß ich nicht, und nur ſo viel, daß dem Schulgeſpinnſt eine ſo herrliche Pſyche entflogen iſt, daß man ihrem Flug, wie ſie ſich jetzt im Aether badet, jetzt von den Blumen nimmt und gibt, mit ſehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem ſo geflügelten Geiſte die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, ſo mochte er ſich wohl oft nach dem Lande ſehnen, wo die Erſten in der Muſik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und ſo lebt er denn ſeit Kurzem in unſrer nächſten Nähe, der Liebling des Londoner Publicums, ja der muſikaliſche Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter ſeiner Compoſitionen ſagen, ſo wäre es wohl das, daß Jedem im Augenblick die ſprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelsſohn auffallen wird. Dieſelbe Formenſchönheit, poetiſche Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derſelbe beſeligende Eindruck nach Außen, und dennoch zu unterſcheiden. Dieſes ſie unterſcheidende Kennzeichen läßt ſich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Compoſition. Das Spiel des Engländers iſt nämlich vielleicht um ſo viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelsſohn's energiſcher (mehr Ausführung im Großen). Jener ſchattirt noch im Leiſeſten ſo fein, wie dieſer in den herrlichſten Kraftſtellen erſt noch recht von neuer Kraft überſtrömt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Geſtalt bewältigt, ſo quellen dort wie aus einem Raphael'ſchen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Aehnliches gilt auch von ihren

Compoſitionen. Wenn uns Mendelsſohn in phantaſtiſchen Umriſſen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, ſo ließ ſich Bennett lieber durch die Figuren der „luſtigen Weiber von Windſor“ zur Muſik anregen;[1] wenn jener in einer ſeiner Ouverturen eine große tiefſchlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, ſo weilt der Andere am leisathmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das Letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichſten Bilder von Bennett, die eben nebſt zwei andern ſeiner Werke auch in Deutſchland erſchienen ſind; ſie haben die Ueberſchriften: the Lake, the Millstream und the Fountain, und ſind, was Colorit, Naturwahrheit, dichteriſche Auffaſſung betrifft, wahre Claude Lorrains an Muſik, lebende, tönende Landſchaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberiſcher Wirkung.

Noch Manches möcht' ich mittheilen, — wie dies nur kleine Gedichte ſeien, zu Bennett's größern Werken, wie z. B. ſechs Symphonieen, drei Clavierconcerten, Orcheſterouverturen zu Pariſina, zu den Najaden ꝛc. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozart'ſchen Opern auf dem Clavier ſpielt, als ſähe man ſie leibhaftig vor ſich — doch kann ich ihn

---

1) Er ſchrieb eine Ouverture zu dieſem Stück von Shakeſpeare.

ſelbſt gar nicht mehr abhalten, der mir ſchon ſeit lange über die Schultern ſieht und ſchon zum zweitenmale fragt: Then-what do you write? — Beſter, ſchreibe ich nur noch, wüßteſt Du's!

Euſebius.

Muſeum.

Unter dieſer Aufſchrift erhielten wir vor Kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerſchaft mit der Anfrage: ob ſie nicht eine Sammlung von Abgüſſen intereſſanterer Köpfe in der Zeitſchrift aufſtellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da ſie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen En-gros-Recenſionen Manches überſehen würde: daß ſie übrigens damit etwas Ariſtokratiſches nicht im Sinne habe, ſolle die Redaction nur glauben ꝛc. Das Letzte bei Seite gelaſſen, antworteten wir: die Bündlerſchaft ſollte nur. Die Redaction.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henſelt.

Werk 1.

Mit einiger Freundſchaft mehr betrachte ich Dich oft, mein Floreſtan, daß Du mit gutem Griff aus der Schaar der Jüngeren die Beſten herausfühlteſt und ſie zuerſt in die Welt, d. i. in die Zeitſchrift einführteſt als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren ſie gerade von den verſchiedenſten Völkerſchaften, ſo Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzoſe, Bennett ein Engländer, Anderer Geringerer nicht zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutſcher kommen! Und er iſt gekommen, ein Prachtmenſch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henſelt, und ich ſtimme der Davidsbündlerin Sara bei, daß ſie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Beſten der jungen Künſtlerſchaft anreiht. Du weißſt, Floreſtan, viel haben wir am Clavier zuſammenſtudirt, geſchwelgt in Fingerübungen und Beethoven, beſten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, iſt mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen, als in Henſelt's Compoſitionen. Dieſer Wohllaut iſt aber nur der Wiederhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die ſich ſo offen und wahr ausſpricht, wie man es in dieſem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge Künſtler mit meinem gemein; ſie kennen aber ihr Inſtrument nicht ſo genau, wiſſen ihre Gedanken nicht ſo reizend herauszuſtellen. Ich ſpreche hier nicht von den Variationen, in die man ſich höchſtens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was ſie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menſchen läßt ſich, auch wenn ſie noch erſt wenig geſagt, ihr Beſtes noch nicht gezeigt haben, gleich vorn herein auf ein ſchönes Herz, einen harmoniſch gebildeten Geiſt ſchließen. Und dann hörte ich erſt vor Kurzem von Clara Wieck, wie von einem Freunde des Componiſten eine Menge kleiner Tonſtücke, daß Einem vor Luſt die Thränen in die Augen treten konnten, ſo unmittelbar griffen ſie an das Herz. — Kann ich nun über ſolchen Tugenden eines Künſtlergeiſtes auch nicht die tiefere Eigenthümlichkeit Anderer, wie den hochleidenſchaftlichen Chopin vergeſſen, über Walter Scott nicht Lord Byron, ſo bleiben ſie doch der Nachahmung, der innigſten Anerkennung in einer Zeit werth, wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wüſtet und ein verblendeter Hauſe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Ausſichten, die dieſer Künſtler erſchließt; die ſchöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge ſich ſeiner Bedeutung erfreuen, und fortfahren, mit ſeiner Kunſt Freude und Glück unter den Menſchen zu verbreiten.

Noch Eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henſelt nicht eine dem Prinzen Louis von Preußen verwandte Erſcheinung wäre. Allerdings, aber ſie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Muſik einen romantiſchen und claſſiſchen Charakter an, ſo war Prinz Louis der Romantiker der claſſiſchen Periode, während Henſelt der Claſſiker einer romantiſchen Zeit iſt; und inſofern berühren ſie ſich.

Euſebius.

2.

Drei Impromtus für das Pianoforte von Stephan Heller.

Werk 7.

Damit aber mein Euſebius nicht etwa überſchäume, wie ein hochgeſchwungener Pokal, ſtell' ich ihm einen eben ſo jungen deutſchen Künſtler gegenüber, **Stephan Heller**, der die Vorzüge ſeines Lieblings zwar nicht in ſo hohem Grade theilt, außerdem aber Vielſeitigkeit der Erfindung, Phantaſie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren ſchon ſchrieb uns ein Unbekannter, er hätte geleſen, die Davidsbündlerſchaft wolle ſich auch elender Manuſcripte annehmen; „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter — „dieſen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgend ein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik ſolcher Manuſcripte auf junge Talente aufmerkſam gemacht, nach Verdienſt, in ſeiner Härte beſtärkt oder günſtiger geſtimmt werden. — In mir, verehrte Ddbler., ſehen Sie Einen von den Vielen, die ihre Compoſitionen (soi-disant Werke) veröffentlicht wiſſen wollen, aber zugleich Einen von den Wenigen, die es nicht wünſchen, um ſich — gedruckt oder geſtochen zu ſehen, ſondern deshalb um ſich beurtheilt zu hören, um Tadel, lehrreichen, oder Ermunterndes zu vernehmen" ꝛc. — Der ganze Brief verrieth einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Beſcheidenheit. Endlich kamen die Manuſcripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender

Stelle entſinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher, und ſeltenen — Hörer legitimire! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert geſehen, oft geſehen und zwar in Wien, und die beſte italiäniſche Operngeſellſchaft dort und welche Zuſammenſtellung, — die Quartetten von Mozart und Beethoven von Schuppanzig ꝛc. ſpielen, und Beethoven's Symphonieen vom Wiener Orcheſter aufführen gehört. Im Ernſte, verehrteſte Bündlerſchaft, bin ich kein ſeltener, beglückter Seher, kein vom Schickſal begünſtigter Hörer?“ Beſte Freunde, — ſagte ich meinen —, nach ſolchen Briefſtellen iſt nichts zu thun, als auf die Compoſition zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, deſſen Namen ein ſo fatales Widerſpiel ſeines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker“ vom Herzen überdrüſig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgeſprochen habe; und doch — wollte ich unſern jungen Seher kurz tituliren, ſo hieß' ich ihn einen und welchen! Von jenem vagen, nihiliſtiſchen Unweſen aber, wohinter Manche die Romantik ſuchen, eben ſo wie von jenem groben hinkleckſenden Materialismus, worin ſich die franzöſiſchen Neuromantiker gefallen, weiß unſer Componiſt, dem Himmel ſei Dank, nichts; im Gegentheil empfindet er meiſt natürlich, drückt er ſich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund ſtehen beim Erfaſſen ſeiner Compoſitionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenröthlich, das Einen die übrigens feſten Geſtalten in einem fremdartigen Schein ſehen läßt; man kann ſo etwas niemals durch Worte ſcharf bezeichnen, durch ein Bild ſchon eher, und ſo möchte ich jenen geiſtigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenſchauer an gewiſſen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im Uebrigen hat er gar nichts Uebermenſchliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und ſorgſam aus; ſeine Formen ſind neu, phantaſtiſch und frei; er hat keine Angſt um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da iſt. Jenen harmoniſchen Wohllaut, der in der That bei Henſelt ſo wohlthut, beſitzt er nicht in dem Maße; dagegen hat er mehr Geiſt, verſteht er Contraſte zu einer Einheit zu verſchmelzen. Im Einzelnen ſtört mich Manches; er erſtickt aber den Tadel durch eine geiſtreiche Wendung im Augenblick. Dies und Aehnliches zeichnet dieſen meinen Liebling aus. Ueberſehe ich auch die Dedication nicht! Das Zuſammentreffen iſt ſonderbar; du erinnerſt dich, Euſebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den „Flegeljahren" zugeeignet; die Dedication der Impromtus nennt auch eine Jean Paul'ſche Himmelsgeſtalt, Liane v. Froulay, — wie wir denn überhaupt Manches gemein haben, welches Geſtändniß Niemand falſch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromtus. Wahrhaftig, dieſes Talent hat eine Zukunft vor ſich. —

Floreſtan.

3.

Soiréen für das Pianoforte von Clara Wieck.

Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf ſoll unſer Muſeum ſchmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten Künſtlerin das Leben gab, beſſer begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen verſenkte mit einigem Antheil. Sind ſie doch einer ſo ausländiſchen Phantaſie entſprungen, als daß hier die bloße Uebung ausreichte, dieſe ſeltſam verſchlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüthe, als daß man, wo das Bildliche, Geſtaltenähnliche in ihren Compoſitionen mehr in den Hintergrund tritt, das träumeriſche, in ſich vertiefte Weſen auf einmal zu faſſen vermöchte. Deshalb werden ſie auch die Meiſten eben ſo raſch wieder weglegen, als ſie ſie in die Hand genommen; ja es iſt zu glauben, daß ordentliche Preisakademieen den Soiréen unter hundert eingeſandten andern nicht etwa den erſten Preis zuerkennen, ſondern eben den letzten, ſo wenig ſchwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urtheil der Akademiſten mehr als je geſpannt; denn eines Theils verrathen die Soiréen doch gewiß jedem ein ſo zartes überwallendes Leben, das vom leiſeſten Hauch bewegt zu werden ſcheint, und doch auch wieder einen Reichthum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer ſpinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künſtlern, an Männern gewohnt iſt. Ueber das Erſtere, die Jugend der Componiſtin, ſind wir einig. Das Andere aber zu würdigen, muß man freilich wiſſen, wie ſie, als Virtuoſin ſchon, auf dem Höhenſcheitel der Zeit ſteht, von wo aus ihr Nichts verborgen geblieben. Wo Sebaſtian Bach noch ſo tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöſchen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit ſeiner Titanenfauſt, was die jüngſte Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor ſich gebracht hat, von all dieſem weiß die Künſtlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an ſich auf eine Weiſe geſteigert, daß Einem wohl bange werden könnte, wo dies Alles hinaus ſoll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber; Vorhang ſteht bei ſolchem Talente hinter Vorhang und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermuthet. Aber daß man einer ſolchen wunderſamen Erſcheinung nicht gleichgültig zuſehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geiſtigen Entwickelung nachfolge, wäre von Allen zu erwarten, die in unſerer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loſes Durcheinander des Zufalls, ſondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geiſter von Sonſt und Jetzt erkennen.

Was erhält man alſo in dieſen Soiréen? Was ſprechen ſie aus, wen gehen ſie an, und ſind ſie ein Reſultat, der Arbeit eines Meiſters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Muſik, und wie dieſe die Schwärmerei der Poeſie hinter ſich läßt, und wie man glücklich im Schmerz ſein könne und traurig im Glück, — und ſie gehören denen, die auch ohne Clavier ſelig ſein können in Muſik, denen das ſehnſüchtige innere Singen das Herz ſprengen möchte, allen, die in die geheimnißvolle Ordensſprache einer ſeltenen Künſtlergattung ſchon eingeweiht ſind. Endlich ſind ſie ein Reſultat? Wie die Knospen ſind ſie's, ehe ſie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung feſſelnd und bedeutend, wie Alles, was eine Zukunft in ſich birgt. — Freilich, dies nun Alles von ihr ſelbſt zu hören! Weiß man doch ſelbſt nicht, wie Einem da oft geſchieht! Kann man ſich da oft kaum denken, wie ſo etwas mit Zeichen dargeſtellt, aufgeſchrieben werden könne! Iſt dies doch wieder eine ihr angehörige erſtaunliche Kunſt, über die ſich ganze Bücher hören ließen! Ich ſage „hören“ und bin weiſe geworden. Unſern Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigenthümlichkeit des Vortrags dieſer Virtuoſin für die Zeitſchrift zu ſchreiben; er verſprach es und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß „es wäre wünſchenswerth, einmal etwas Begründetes über die Virtuoſität dieſer Künſtlerin zu erfahren“ ꝛc. Wir wiſſen, woran er geſcheitert iſt, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt ſich eben nicht Jedes in Buchſtaben bringen.

Am 12. September 1837.

Floreſtan und Euſebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelsſohn-Bartholdy.

Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er iſt jetzt in Paris) definirte den Begriff „Fuge" meiſthin ſo: „ſie iſt ein Tonſtück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen," weshalb er auch, wenn dergleichen in Concerten vorkamen, laut zu ſprechen und noch öfters zu ſchimpfen anfing. Im Grunde verſtand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte ſelbſt keine machen, ſo ſehr er's ſich auch heimlich wünſchte. Wie anders definiren freilich die, die's können, Cantoren, abſolvirte Muſikſtudenten u. dgl. Nach dieſen hat „Beethoven nie eine Fuge geſchrieben, noch ſchreiben können, ſelbſt Bach ſich Freiheiten genommen, über die man nur die Achſeln zucken könnte, die beſte Anleitung gäbe allein Marpurg" u. ſ. w. Endlich wie anders denken Andere, ich z. B., der ich ſtundenlang ſchwelgen kann in Beethoven'ſchen, in Bach'ſchen und Händel'ſchen und deshalb immer behauptet, man könne, wäſſerige, laue, elende und zuſammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heut zu Tage, bis mich endlich dieſe Mendelsſohn'ſchen wieder in etwas beſchwichtigt. Ordentliche Fugenmuſterreiter täuſchen ſich indeß, wenn ſie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künſten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc., oder cancricantes motu contrario etc. — eben ſo aber auch die romantiſchen Ueberflieger, wenn ſie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die ſich hier losgerungen aus der Aſche einer alten Form. Haben ſie aber ſonſt Sinn für geſunde natürliche Muſik, ſo bekommen ſie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber ſtände er jetzt aus dem Grabe auf, ſo würde er — erſtens vielleicht etwas um ſich wettern rechts und links über den Muſikzuſtand im Allgemeinen; dann aber ſich gewiß auch freuen, daß Einzelne wenigſtens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er ſo rieſenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebaſtian'ſches und könnten den ſcharfſichtigſten Redacteur irre machen, wär' es nicht der Geſang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkännte, und hier und da jene kleinen, Mendelsſohn eigenthümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Componiſten verrathen. Mögen Redacteure das nun finden oder nicht, ſo bleibt doch gewiß, daß ſie der Componiſt nicht zum Zeitvertreib geſchrieben, ſondern deshalb, um die Clavierſpieler auf jene alte Meiſterform wieder aufmerkſam zu machen, ſie wieder daran zu gewöhnen, und, daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünſteleien und imitationes mied und mehr das Melodiſche der Cantilene vorherrſchen ließ bei allem Feſthalten an der Bach'ſchen Form, ſieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugeſtalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöſt würde, iſt eine Frage, an deren Antwort ſich noch Mancher verſuchen wird. Beethoven rüttelte ſchon daran; war aber anderweitig genug beſchäftigt und ſchon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln ſo vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundſteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha verſuchte ſich, deſſen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Abſicht zurückblieb; doch ſind ſeine oft curioſen Ideen nicht ganz zu überſehen. Jedenfalls bleibt immer die die beſte Fuge, die das Publicum — etwa für einen Strauß'ſchen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künſtliche Wurzelwerk, wie das einer Blume überdeckt iſt, daß wir nur die Blume ſehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Muſikkenner eine Bach'ſche Fuge für eine Etude von Chopin — zur Ehre beider; ſo könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelsſohn'ſchen Fuge (an der erſten würden ſie die Stimmeneintritte ſtutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmuth und Weichheit der Geſtalten den ceremoniellen Ort und den verabſcheuten Namen vergeſſen, wo und unter dem ſie ihm vorgeſtellt werden. Kurz, es ſind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Recept gearbeitet, ſondern Muſikſtücke, dem Geiſte entſprungen und nach Dichterweiſe ausgeführt. Wie die Fuge aber ein eben ſo glückliches Organ für das Würdige, wie für das Muntere und Luſtige abgiebt, ſo enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raſchen Art, deren Bach ſo viele hingeworfen mit Meiſterhand. Jeder wird ſie herausfinden; dieſe namentlich verrathen den fertigen geiſtreichen Künſtler, der mit den Feſſeln wie mit Blumengewinden ſpielt. Von den Präludien noch zu ſprechen, ſo ſtehen vielleicht die meiſten, wie wohl auch viele Bach'ſche, in keinem urſprünglichen Zuſammenhange mit den Fugen und ſcheinen dieſen erſt ſpäter vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird ſie den Fugen vorziehen, wie ſie denn, auch einzeln geſpielt, eine vollſtändige Wirkung hinterlaſſen; namentlich packt das erſte gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit ſich fort. Die andern ſehe man ſelbſt nach. Das Werk ſpricht für ſich ſelbſt, auch ohne den Namen des Componiſten.

Jeanquirit.

5.

12 Etuden für Pianoforte von Friedrich Chopin.

Werk 25. — Zwei Hefte. —

Wie dürfte denn dieſer in unſerm Muſeum fehlen, auf den wir ſo oft ſchon gedeutet, wie auf einen ſeltenen Stern in ſpäter Nachtſtunde! Wohin ſeine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er ſich aber zeigte, war's daſſelbe tiefdunkele Glühen, derſelbe Kern des Lichts, dieſelbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müſſen. Bei dieſen Etuden kommt mir noch zu Statten, daß ich ſie meiſt von Chopin ſelbſt gehört, und „ſehr à la Chopin ſpielt er ſelbige" flüſterte mir Floreſtan dabei in's Ohr. Denke man ſich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe dieſe die Hand eines Künſtlers in allerhand phantaſtiſchen Verzierungen durcheinander, doch ſo, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortſingende höhere Stimme hörbar — und man hat ungefähr ein Bild ſeines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebſten geworden, die wir von ihm gehört, und ſo ſei denn vor Allem die erſte in Asdur erwähnt, mehr ein Gedicht, als eine Etude. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören laſſen; es war mehr ein Wogen des Asdur-Accordes, vom Pedal hier und da von Neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wunderſame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgeſang auch eine Tenorſtimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etude wirds Einem, wie nach einem ſel'gen Bild, im Traum geſehen, das man, ſchon halbwach, noch einmal erhaſchen möchte; reden ließ ſich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der ſich Einem ſeine Eigenthümlichkeit unvergeßlich einprägt, ſo reizend, träumeriſch und leiſe, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum ſchön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur folgte die in F dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigſte, und wir mußten den Meiſter ſehr darum rühmen... Doch wozu der beſchreibenden Worte! Sind ſie doch ſämmtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im Ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigſte Meinung indeß nicht zu verſchweigen, ſo ſcheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopin's Kunſtnatur oder auf ein Rückwärtsgekommenſein abgeben, da dieſe jetzt erſchienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entſtanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meiſterſchaft anſieht, wie die erſte in As und die letzte prachtvolle in C moll, erſt vor Kurzem. Daß unſer Freund überhaupt aber jetzt wenig ſchafft und

Werke größeren Umfangs gar nicht, iſt leider auch wahr und daran mag wohl das zerſtreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indeß lieber an, daß es nach ſo vielen Stürmen in einer Künſtlerbruſt allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu geſtärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt.

Euſebius.

Bericht an Jeanquirit in Augsburg

über

den letzten kunſthiſtoriſchen Ball beim Redacteur **.

Lies und ſtaune, Geliebter! Der Redacteur der „neu'ſten muſ. Zeitſchrift" pflegt nämlich alljährlich wenigſtens einmal eine Art kunſthiſtoriſchen Balles zu geben: die Geladenen denken ihretwegen; der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er ſich dadurch nur des verdrüßlichen Durchgehens der Tanzliteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Muſik auf das Publicum um ſo ſicherer ſein will — mit einem Worte, da er mit dem Feſte Kritik, ja die lebendigſte bezweckt. Du ſollſt den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die ſonderbare wenig tanzliche Muſik, die wir als feine Maſchinen daſelbſt abſchleifen müſſen an den Füßen, zugekommen; indeß, wie dürfte ein junger Künſtler ſolche Einladung ausſchlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegentheil geſchmückten Opferthieren gleich und ſchaarenweiſe in den Feſtſaal? Hat der Redacteur etwa keine Töchter, bei denen ſich mit Vortheil zu inſinuiren, — eine ungemein lang, die viel recenſiren ſoll in der „Neuſten,“ und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unſchuld ſelbſt, — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloſes Unheil über mich gebracht! Ueberhaupt aber wünſchte ich dich an jenem Abend mehr als je her. Auf- und abwandelnde Componiſten, zuſehende ſchöne Mütter von Dilettantinnen, der **ſche Geſandte mit Schweſter, Muſikverleger in Röcken, ein Paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler, — kurz nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredactrice (Ambroſia heißt die Rieſin), ſie zur erſten Polonaiſe aufzuziehen. (Unten kannſt du das Tanzprogramm leſen.[1] Viel ſprachen wir zuſammen, z. B. ich über das eigentliche Weſen der

---

[1] **Tanzordnung.**

Erſte Abtheilung.

Große pathetiſche Polonaiſe von J. Nowakowski. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 12.
Vier Mazurken von J. Brzowsky. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von C. H. Zöllner.
Große Polonaiſe von F. Ries. Werk 174.

•

In der Pauſe: Boleros von Chopin. Werk 19.

•

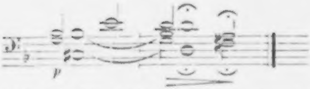
Zweite Abtheilung.

Drei vierhändige Polonaiſen von C. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liszt. Werk 6.
Vier Mazurken von E. Wolff. Werk 5.
Zwei Polonaiſen von Chopin. Werk 22.

Polonaiſe, und wie wir uns auch darin als Deutſche zeigten, daß wir ſelbſt im Tanz den verſchiedenartigſten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieſer Hinſicht (und vielleicht nur in dieſer, ſchaltete Ambroſia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Tact der Polonaiſe mit ſeinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. Seit der Eroberung von Warſchau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich dieſen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Koſak eintreten mit einem Verdict — die armen Polen! ſeufzte ſie, — meine Beda ſpielt Chopin nie ohne Thränen.. (Ich) Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös iſt auch die Polonaiſe dieſes neuen polniſchen Componiſten, die wir ſo eben tanzen. (Sie) In der That, das Trio ſpricht mich ſehr an, aber wie ſehr à la Chopin! — So hatte ſie denn die romantiſche Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über ſolche zu erforſchen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vortheilhafteſten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Geſpräche zu ziehen; immer läſtiger wurde mir's aber, je mehr ſie mich mit ihren liebeſüchtigen Augen beſchoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten rief ſie mich zurück und flüſterte: „die letzte Polonaiſe von Chopin an ſo künſtleriſcher Hand zu feiern, würde mich" — mich glücklich machen, ſchloß ich mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erſt. Mein Nächſtes war, Beda, die jüngere Schweſter, zum Chopin'ſchen Walzer aufzuſuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erſtenmal ſah, zuſagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Euſebius einen Augenblick zuvor verſtimmt genug geſagt, ſie hätte ihm ihn hocherröthend verweigert. Kurz, mit mir tanzte ſie. Schwebte und jubelte ich aber je, in dieſen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja" aus ihr hervorlocken, aber dieſe ſprach ſie ſo ſeelenvoll, ſo fein nüancirt in ihren verſchiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortſchmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, ſchwiege eher, als daß ſie ein widerſprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um ſo unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euſeb. Als uns nun Chopin's Körper- und Geiſterhebender Walzer immer tiefer einhüllte in ſeine dunkeln Fluthen, und Beda immer ſchwermüthiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Geſpräch leiſe auf Chopin ſelbſt. Kaum, daß ſie den Namen gehört, als ſie mich zum erſtenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?' Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihre Geſtalt ward immer hehrer. „Und haben ihn ſprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es ſchon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Clavier ſitzen zu ſehen, und wie man ſich bei ſeinem Spiele wie der von ihm erſchaffene Traum vorkäme, und wie er die heilloſe Gewohnheit habe, nach dem Schluſſe jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Claviatur hinzufahren, ſich gleichſam mit Gewalt von ſeinem Traum loszumachen, und wie er ſein zartes Leben ſchonen müſſe, — ſchmiegte ſie ſich immer ängſtlich freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wiſſen. Chopin, ſchöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieſer Minute wahrhaftig ſtark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm, und nichts als der Pinſel, der ihr das Bild ihres Heiligen erſt recht fußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindiſch,“ ſagte ſie am Schlußſtretto, „wenn ich Ihnen geſtehe, daß ich mir, ohne ihn je geſehen zu haben, ſein Bild gemalt, — und holen will ich's Ihnen, und ſagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja Niemandem etwas davon?“ Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abſchied bat ich ſie noch um einen Tanz: „ſie hätte keinen mehr, als die letzte Chopin'ſche Polonaiſe und mit Freuden tanze ſie mit mir.“ Erlaß mir, Beſter, dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen ſoll an dem doppelzüngigen Redacteur und Ballgeber dieſes Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf- und abging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erſtaunen las ich darauf u. A.: „Mazurken von Brzowsky, — komiſches, unklares oft plattes Zeug, mehr Naſen- als Bruſttöne, nicht ganz unintereſſant. — Walzer von Zöllner, — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmuſik: ſcheinen von einem Organiſten für Collegenhochzeiten geſchrieben" u. ſ. w. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und ſah bald durch eine Vorhangſpalte, wie der Redacteur zurückkam, ſich niederſetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig ſchrieb. War ein Tanztheil vorbei, huſch öffnete er die Ballſaalthüre, wahrſcheinlich die vox populi zu prüfen, ſchrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er recenſirte. Im beſten Lauſchen hielt mir auf einmal Jemand rücklings die Augen zu. Beinah grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändiſchen Fagottvirtuoſen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte, — ein Geſicht, das wie das offene Feldgeſchrei des Scandals ausſieht, ſeiner Glatze, ſeines moralwidrigen Naſenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerirer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüſſel von Weitem hören laſſen, „ein Fagottkünſtler, der nicht nebenbei Violine ſpiele wie Paganini, brauche ſich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten;" kurz einen ganzen Shakspeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz," entſchuldigte er ſich, (er iſt beiläufig Hausfreund im Redactionspallaſt und Ambroſia's Shawlträger), „aber Frl. Beda fängt ſo eben den Boleros an." Grundes genug, ihm den Rücken zu kehren. Du kennſt dieſe zarte liebetrunkene Compoſition, dies Bild von ſüdlicher Gluth und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung — und nun Beda mit ſchwärmeriſcher Lieblichkeit am Clavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu zeigen.. Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonaiſe. Die Begebenheiten drängen ſich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein Paar Polonaiſen hinweggehen (der Componiſt war ſelbſt zugegen, ein etwas ſachter, aber angenehmer Mann wie ſeine Polonaiſen). Den Bravourwalzer von Lißt droſch Ambroſia mehr, als ſie ihn verſtand, und ſchwitzte ſichtlich. „Nur mit Wuth könne man ſo ein Ungeheuer bezwingen,“ ſagte ich ihr in's Ohr „und ſie thäte ganz gut, daß ſie nicht ſchonte.“ Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schickſal des Abends entſcheiden ſollte. Die ſchönen Melodieen dieſer Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redacteur kreiſte. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, Jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, ſagte ich ihm: „einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals.“ Und da de Knapp nicht viel deutſch verſteht, überſetzte ich es ihm flämiſch noch einmal mit den Augen. „Entſchuldigen Sie, mon cher,“ ſtotterte er, „aber Frl. Ambroſia warten zur Polonaiſe.“ Jetzt aber gewahrte ich erſt meine ſchlimme Lage. War es denn nicht derſelbe Tanz, den ich Beda verſprochen? Andrerſeits wie würde mir Ambroſia je verzeihen? Wird ſie nicht die Liebespfeile, mit denen ſie mich jetzt beſtürmt, ſpäterhin in kritiſche Aqua Toffana eintunken, mich heruntermachen nach Noten? Ein Blick auf Beda und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber ſich in ſolcher Muſik an ſolcher Seite zu ergeben, auf Strahlenfittichen mit ſolchem Mädchen durch's Blau zu ſchweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch an Chopin zu erinnern, damit ſie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einſamen ſeligen Höhe herabſtürze. Als ſie mich aber fragte, ob ſie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechaniſch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopin's Mund beinahe ähnlich, die Geſtalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er ſich das rechte Auge mit der Hand, das andere ſtarrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde ſpielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut“ ſagte ich, vielleicht etwas ſcharf, denn ſie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein“ antwortete ich, „eher an die Zukunft.“ Hart und ſtumm ſchritt ich fort. Ambroſia, die ohne Tänzer neben de Knapp ſitzend mit zuckenden Lippen zugeſehen, entfernte ſich eilig. Kurz darauf flüſterte de Knapp Beda'n etwas in's Ohr; ſie ward bleich und entſchuldigte ſich, daß ſie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannſt du ermeſſen! Der Anblick de Knapp's gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen

Dritten etwas von „unanſtändigem Benehmen gegen die Töchter des Hauſes“ fallen ließ, forderte ich ihn ohne Weiteres, natürlich auf Schuß. Denke dir aber, was ich von Euſeb höre, der mich mit geheimnißvollem Weſen in eine Niſche zieht und erzählt: „an ſeinem Korb wäre ich Schuld; der Vater Redacteur hätte Beda'n ausdrücklich verboten, mit mir (Floreſtan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein drei Viertel Fauſt ſei, vor dem ſich zu hüten, wie vor einer Lißt'ſchen Compoſition, — Beda uns aber wahrſcheinlich unſrer großen Aehnlichkeit wegen verwechſelt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir beſtimmt, — daher das plötzliche Abtreten Beda's, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Beſtand der Sache unterrichtet worden“ ꝛc. Und dieſer Redacteur, dieſer phantaſieloſe Zopf, deſſen kritiſches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für ſeine „Neuſte“ über die eben gehörten Tanzmuſiken liefern möchte, verſichert mir, daß er mich an ſein Haus (an Ambroſia, der ein Mann fehlt, natürlich, da ſie ſchon einer iſt) zu ketten wünſche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten geweſen; daß ich aber Beda's wegen wie ein Lamm vor ihm ſtand und nichts ſagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an Allem nur Chopin die Schuld.

Fl.



Nachſchrift. Wie ich's vorausgeſehen! — Nr. 37. der „Neuſten“ enthält eine Recenſion unſers Carnavals: „das wären einmal wieder Zwiebelmonſtra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne: — Componiſten ſollten ihre Werke doch erſt die Linie paſſiren laſſen, ehe ſie entſtöpſelten, — ſollten nicht denken, daß wenn ſie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden“ ꝛc. —

NB. De Knapp hat ſich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als geſtern der Sturm ſo wüthend an meine Fenſter ſchlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen ſchien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetiſcher Hauptmann, vor die Seele und ließ mich Alles draußen deinethalben vergeſſen.

Schon im Jahre 183* hatte ſich, kaum wußten wir wie, in unſerm Kreiſe auch eine ſchmächtige würdige Figur eingefunden. Niemand wußte ſeinen Namen, Niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann“ hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Muſik gab, ſetzte ſich dann ſtill, als würde er nicht geſehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben geſpielt war, die treffendſten tiefſinnigſten Gedanken vor. „Euſeb,“ ſagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus W. Meiſter in unſerm wildverſchlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Capitain dafür und ließen ihm ſein Incognito.“

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, ſo wenig er über ſich ſprach, ja wie er auch jedem Geſpräche über ſeine Verhältniſſe ſorgfältig auswich, ſo ſtellte ſich nach allen Nachrichten ſo viel feſt, daß er ein Hr. v. Breitenbach, ein aus *ſchen Dienſten verabſchiedeter Militair mit ſo viel Vermögen, als er gerade brauche, und ſo viel Liebe zu den Künſtlern, daß er für ſie auch Alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er theils in Rom und London, theils auch in Paris und Petersburg geweſen, meiſtentheils zu Fuß, wo er die berühmteſten Muſiker ſich angeſehen und gehört, daß er ſelbſt Beethoven'ſche Concerte zum Entzücken ſpiele, auch Spohr'ſche für die Violine, die er auf ſeinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei ſich hatte. Ueberdies male er alle ſeine Freunde in ein Album, leſe Thucydides, treibe Mathematik, ſchreibe wundervolle Briefe ꝛc.

An Allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Muſik betrifft, ſo konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Floreſtan einmal zufällig belauſcht hatte und nach Hauſe gekommen uns im Vertrauen ſagte: „gräulich ſpiel' er und habe ihn (Fl.) ſehr um Verzeihung zu bitten für ſein Lauſchen. Es ſei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamiſſo durch die Straßen Berlins ſpazierend in einem Hauſe Clavier ſpielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamiſſo beim Arm genommen und geſagt: »Komm, der macht ſich ſeine Muſik ſelbſt.«" Und natürlich genug, daß ihm alle ſichere Technik fehlte. Denn wie ſein tiefpoetiſches Auge alle Gründe und Höhen der Beethoven'ſchen Muſik zu erreichen vermochte, ſo hatte er ſeine muſikaliſchen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, ſondern gleich mit dem Spohr'ſchen Concert, die Geſangsſcene geheißen, und der letzten großen B dur-Sonate von Beethoven. Man verſicherte, daß er an dieſen beiden Stücken ſchon gegen zehn Jahre lang ſtudirt. Oft kam er auch freudig und meldete, „wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte und wie wir ſie bald zu hören bekommen ſollten“ — manchmal aber auch niedergeſchlagen „daß er, oft ſchon auf dem Gipfel, wieder herunterſturze, und daß er doch nicht ablaſſen könne, von Neuem zu verſuchen.“

Sein praktiſches Können mochte alſo mit einem Worte nicht hoch anzuſchlagen ſein, deſto höher war es der Genuß, ihn Muſik hören zu ſehen. Keinem Menſchen ſpielte ich lieber und ſchöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrſchte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erſt Alles von ihm. Wenn er dann mit einer leiſen klaren Stimme zu ſprechen anfing und über die hohe Würde der Kunſt, ſo geſchah es wie aus höherer Eingebung, ſo unperſönlich, dichteriſch und wahr. Das Wort „Tadel“ kannte er gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, ſo ſah man ihm an, daß es für ihn gar nicht exiſtire; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er Jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdiſches gutes Weſen aufgenommen worden, als er vor Kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermutheten ihn auf einer größern Fußreiſe, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen leſend ſeine Todesanzeige fanden. Euſebius machte hierauf folgende Grabſchrift:

Unter dieſen Blumen träum' ich, ein ſtilles Saitenſpiel; ſelbſt nicht ſpielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verſtehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh du von mir gehſt, verſuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmſt, je ſchönere Klänge ich dir zurückgeben will.

Symphonieen.

C. G. **Müller**, 3te Symphonie (in Cmoll). Werk 12. — A. **Heſſe**, 3te Symphonie (in Hmoll) zu 4 Händen für Pianoforte eingerichtet. Werk 55. — F. **Lachner**, 3te Symphonie (in Dmoll), zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet von V. Lachner. Werk 41.

Ueber die Symphonie von C. G. **Müller** enthält die Zeitſchrift bereits einen ausführlichen Aufſatz, den wir, da wir ihn auch jetzt als richtig befinden, nachzuſchlagen bitten;[1] ſie iſt uns immer als ſein freiſtes und eigenthümlichſtes Werk erſchienen, dem wir glückliche Nachfolger verſprachen, bis jetzt umſonſt, da der tüchtige Mann ſeitdem nichts wieder im Symphonieenfach geſchrieben. Mit großem Unrecht; denn dies gerade ſcheint uns ſein Terrain, aus dem er ſich nicht verdrängen laſſen ſollte. Alles will Zeit — hier zumal, wo die häufige Namensverwechſelung der Verbreitung des Werkes allerdings Eintrag thut. Alſo mit friſcher Kraft wieder an eine neue Symphonie!

---

[1] Siehe Bd. I, S. 113 ff.

Die 3te Symphonie von Heſſe gleicht ſeinen andern Compoſitionen auf's Haar; man kann kaum faßlicher und logiſcher denken, als er. Eines löſt ruhig und in bekannter Weiſe das Andere ab bis zur Hauptcadenz in der Mitte, wo es wieder vom Anfang mit der gewöhnlichen Modulationänderung angeht. An ein Vergleichen, etwa mit den Beethoven'ſchen Symphonieen iſt hier nicht einmal zu denken; der Componiſt lebt ſo in und von Spohr, daß man, was man ſonſt bei allen neuen Symphonieen, kaum einen Anklang an Beethoven nachweiſen kann. Im Beſitz ſo vieler äußeren Kunſtmittel, an der kräftigen Orgel aufgewachſen und Meiſter darauf — mit einem Worte, er muß ſich mit aller Gewalt von der einſeitigen Verehrung dieſes Meiſters losmachen, dem ſelbſt gewiß die Selbſtſtändigkeit ſeines Schülers als Componiſt über deſſen Anhänglichkeit an eine Manier geht, aus der für die Symphonie kaum etwas zu gewinnen iſt. Was hilft freilich alles äußerliche Anregen, wo ein ſtarkes Selbſtaufraffen, ein energiſches Anpacken der Kunſt einmal von einer andern Seite gefordert wird! Der Künſtler iſt uns aber in ſeiner deutſchen gründlichen Natur zu werth, als daß wir ihn nicht darauf aufmerkſam machen ſollten. Er iſt noch jung und gebe lieber eine Heſſe'ſche Ouverture, als drei Spohr-Heſſe'ſche Symphonieen; er muß aus dieſem Gefühlseinerlei heraus, will er ſich Platz in der Welt machen. —

Das Urtheil unſerer Zeitſchrift über Lachner's

Preisſymphonie hat dem ſonſt wohlwollenden „Wiener Muſikaliſchen Anzeiger,“ der gerade den Schreiber jenes Artikels immer mit einer Auszeichnung behandelte, die er kaum verdiente, zu einem ordentlichen Ausfall auf unſer Blatt Anlaß gegeben. Wäre er nicht anonym geſchehen, ſo ſollte darauf geantwortet werden; ſo aber, unſerm Grundſatz gemäß, nicht. Nur dagegen verwahren wir uns in Kürze, als wären in jenem Bericht über die Aufführung in Leipzig die Wiener Kunſtrichter geringſchätzig angeſprochen worden. Man ſchlage nur nach, ob er eine Sylbe mehr enthält, als was die Unparteilichkeit ſagen kann, wo etwas, das es nicht verdient, ungebührlich erhoben wird. Was hilft da alles Berufen auf die Aufnahme in Wien, die übrigens nach andern Berichten nichts weniger als glänzend geweſen ſein ſoll, was auf die in München, wo der Componiſt lebt und ſelbſt dirigirt, alles Aufſteifen auf das Urtheil des Hrn. G. W. Fink, der immer vermittelt, — die Symphonie bleibt dieſelbe, wie ſie Tauſende und wie wir ſie gefunden, und die Zukunft ſoll's zeigen. Dagegen loben wir uns dieſe 3te Symphonie, die, wie nach Jean Paul die Welt, zwar nicht die beſte, aber doch eine ſehr gute iſt. Lachner's eigenthümliche Miſchung zeigt ſich zwar auch in ihr mit all ihren Schwächen und Vorzügen, was die ſichere Anlage, große Breite, die Ausführung in deutſcher, Cantilene in italiäniſcher Weiſe, die glänzende Inſtrumentation, die gewöhnlichen Rhythmen, den correcten Stil, die vielen Quintenzirkelgänge ꝛc. anlangt, — indeß iſt Alles in eine glückliche Uebereinſtimmung gebracht, daß man immer in ruhiger Spannung gehalten wird, und das Ganze in einer höhern potenzirten Stimmung niedergeſchrieben, ſo daß ſie uns, was Schwung und Leben betrifft, das Beſte däucht, was wir von Lachner kennen. Nur der letzte Satz ermattet an ſich wie Andere, trotz aller äußerlichen Anſtrengung. Daher kam es wohl auch, daß der Symphonie bei einer frühern Aufführung in Leipzig der Beifall ausblieb, den ſie der erſten Sätze halber im meiſten Bezug verdient. Denn das Adagio und namentlich die erſte Partie des Scherzo's kommen an Friſche dem erſten Satz nicht allein gleich, ſondern uberbieten ihn ſelbſt in vielen meiſterhaften Zugen. Möge ihm Alles ſo gelingen, und er immer das ausſcheiden, von dem er ſich als Künſtler ſelbſt geſtehen muß, daß es ſeiner nicht würdig iſt. Wir ſind weit entfernt, ſein Talent herabzuſetzen, und wiſſen, wo wir Echtes ſehen, kaum Worte, ihm Anerkennung zu verſchaffen. Alles Andere aber kümmert uns nicht; wir meinen es aufrichtig mit der Kunſt und haben es ſtets mit den Beſten gehalten.

Muſikfeſt in Zwickau.

Am 12ten Juli 1837.

„Beſter Capell- und andrer Meiſter," ſagte ich auf der Hinfahrt zum Feſt, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieſes kleine Zwickau trotz ſeiner alphabetiſchen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich zu ſein, beim Himmel vielleicht die ſechſte in der Welt iſt, die den Paulus aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, ſondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich." Und wie denn die ganze Gegend heiter und geſprächig ſtimmt, ſo vollends Einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngſter Bewohner war, d. h. der in ſelbiger Feſtſtadt zu ſeiner Zeit geboren; daher man in dieſen Zeilen vergebens auf ſcharfe Kritik paſſen mag, ſondern auf die lindeſte, hingebendſte, die je ein Muſikfeſt veranlaßt, was viel ſagen will.

Die Aufführung geſchah alſo zum Beſten der Sanct Marienkirche, in der ſie auch Statt fand. Eines der merkwürdigſten Gebäude in Sachſen, dunkel und etwas phantaſtiſch von Ausſehen, iſt es wenn auch nicht im reinſten Styl gehalten, doch von einem nicht gemeinen

Meiſter, theilweiſe von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen ſich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orcheſter aufgerichtet war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten — Alles weniger überladen, als vielleicht vernachläſſigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, ſo daß eine Ausputzung und Verſchönerung der Kirche an der rechten Zeit ſcheint. Wie aber der Ort, wo wir Muſik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit iſt, ſo durfte ich das nicht unerwähnt laſſen.

Viele Jahre liegen dazwiſchen von heute bis dahin, wo der Berichterſtatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des „Weltgerichts“ ſtehend accompagnirte am Clavier, und er mitten im Getümmel der Inſtrumente keine Zeit hatte zu unterſuchen, wie ſich die Muſik in dieſen Hallen ausnähme; heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die ruhige wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz beſonders auf, und ich wüßte in Sachſen keine für Muſik günſtiger gebaute.

Der Hauptſchmuck des Feſtes war Mad. Bünau, unter dem Namen Grabau wohl Allen bekannt. Vielleicht daß hauptſächlich ihre Gegenwart Mitwirkenden wie Zuhörern eine Theilnahme einflößte, ohne welche das Ganze weniger glücklich von Statten gegangen wäre. Ihr zur Seite war ihr Bruder, Hr. Grabau, Organiſt aus Förthen ohnweit Bremen, ein ſehr gewandter Muſiker, der die Tenorpartieen übernommen hatte, und Dlle. Pilſing, die letzten Winter 2te Concertſängerin in Leipzig. Den Paulus gab ein Dilettant, in die andern Partieen hatten ſich ebenfalls angeſehene Dilettanten und Dilettantinnen getheilt. Dirigent war Hr. Cantor H. B. Schulze, der gute und ſichere Tempo's angab und für die Mühe langen Einſtudirens durch Aufmerkſamkeit des gegen 200 ſtarken Perſonals ſich belohnt fühlen wird.

Was Mad. Bünau ſang, war natürlich alles trefflich, namentlich die Arie „Jeruſalem,“ die vom Componiſten für ſie wie beſonders geſchrieben ſcheint. Eine Stelle, die freilich auch mittelmäßig ausgeführt ihre Wirkung niemals verfehlen kann, die Muſik nämlich bei den Worten: „Siehe, ich ſehe den Himmel offen,“ kam ſo gut heraus wie irgend bei der Aufführung in Leipzig; eben ſo der Chor „Siehe, wir preiſen ſelig die, die erduldet.“ Worin aber die Zwickauer der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht ſie übertraf, das war im Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ mit ſeinen höchſt feierlichen Zwiſchenſpielen der Trompeten und Poſaunen, wie denn der dortige Stadtmuſikus ſeit Jahrzehnden im Rufe ſteht, die beſten Meſſingbläſer der Gegend gebildet zu haben. Dagegen hatte der Chor der Frauenſtimmen, da wo die Stimme vom Himmel den Saul anredet, nicht die Wirkung, die von dieſer eigenthümlich-ſchaurigen Muſik zu erwarten war. Im Uebrigen waren die Chöre, ſieht man von ſtrengſter Präciſion und namentlich von Deutlichkeit der Ausſprache ab, wohl eingeübt und immer auf dem Platze.

Vom Eindruck auf das Publicum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meiſtens Fremden, beſtand, ſo ſchienen beſonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im Uebrigen kann man ſich denken, daß viel von „Gelehrheit der Muſik, ſtrengem Generalbaß“ und endlich von der „großen Länge“ die Rede war, in welchem letztern Punct ihnen auch nicht gerade zu widerſprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, Abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelsſohn's Bild aus ſeiner nahen Wohnung, das ſchnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meiſters mit den höchſten Lobſprüchen.

Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 26ſten Juli 1837.

Das Concert, das Hr. MD. Pohlenz vergangenen Sonntag zu einem milden Zweck in der Thomaskirche veranſtaltet hatte, war durch Wahl, Beſetzung und Ausführung der Compoſitionen eines der vorzüglichſten. Die Ouverture zur Tauris'ſchen Iphigenie fing an und mag ſich in der Kirche wohl prächtiger als irgendwo ausnehmen; ſie iſt urkräftig und wirkt ewig gleich. Eine Arie aus der Schöpfung folgte, die bekannte des Engel Gabriel „Auf ſtarkem Fittig,“ ſo vollkommen ſchön geſungen, daß ſich weiter gar nichts darüber ſagen läßt. Hr. Concertmeiſter David ſpielte hierauf einen erſten Satz eines neuen Concerts in Hmoll auch daß ſich darüber nichts ſagen läßt, bis auf einige neckiſche Figuren der Flöten, die mehr in den Concertſaal gehören. Hätte es mit dem Concert keine Eile gehabt, ſo hätten wir vielleicht ein Bach'ſches Violinconcert zu hören bekommen. Bittgeſang, Terzett und Schlußchor aus den „Jahreszeiten“ von Haydn ſchloſſen den erſten

Theil; eine Fülle von Muſik. — Mit ganz beſonderem Dank gegen den Dirigenten müſſen wir aber die Aufführung der neueſten Meſſe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchſtabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wunderſam, ſo ſind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber beſonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es Einen ſchaurig überläuft; ja was ſelbſt weltlich, curios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholiſchen Ceremoniell und wirkt auf die Phantaſie, daß man den ganzen Pomp eines ſolchen Gottesdienſtes vor ſich zu haben glaubt. An harmoniſcher Kunſt übertrifft die Meſſe ſogar ſein Requiem in C moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohne Gleichen in der Welt daſteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber wie geſagt auch die Meſſe ſo viel, daß man ſich alles Einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künſtler ſeine „ſchönen Tage“ hat, wo ihm nichts mißlingt, ſo auch die Maſſe; und wie an demſelben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen ſtörte, war auch der Vortrag der Meſſe klar und ſchön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteſte Dank für den milden und künſtleriſchen Zweck, den ſie diesmal in ſeltener Vereinigung erreicht haben. —

Lied und Geſang.

Eſther, ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen von C. Gieſebrecht, für eine Singſtimme mit Pianoforte componirt von C. Löwe.

Werk 52.

König Caſimir von Polen verlangt die ſchöne Jüdin Eſther zur Buhlin. Sie ergibt ſich ihm unter der Bedingung, daß ihrem aus Ungarn vertriebenen Volke Schutz in ſeinem Lande zugeſichert werde, dagegen ſie ihren Erſtgebornen chriſtlich taufen laſſen muß. Später ſterben der König und das Kind. Die Mutter wird aus dem königlichen Schloß gewieſen. Ihr Kind liegt auf dem Chriſten-Kirchhof.

Dies der Inhalt des Gedichts, das man neu und natürlich erfunden nennen muß, wenn es ſich auch erſt nach öfterem Leſen in ſeinen einzelnen Theilen vor uns entfaltet. Namentlich ſchwankt man bei den erſten Verſen, wem ſie in den Mund zu legen, — ob dem Königsſohne, der noch nicht zum Thron gelangt iſt, oder irgend wem. Wie viel muſikaliſche Elemente die Handlung übrigens in ſich begreift, ſieht Jeder; ein übermüthiger

Herrſcher und ein gedrücktes Volk, ein großer König und eine ſchöne Jüdin, der Schmerz der Mutter und die Aufopferung für ihr Volk: Gegenſätze, wie ſie die Muſik wiederzugeben und wie ſie, ihrem Charakter nach, Niemand beſſer als gerade Löwe zu einem Gemälde zu vereinen vermag.

Jedes der Lieder hat ſeinen beſondern Ton. Im erſten heimliches Sehen, feurige Liebeserklärung, Abwehren der Jüdin „Chriſt, deine Liebesworte brennen mir in die Seele heiß und ſcharf; Von Israel ſollt' ich mich trennen, das Gott erwählt, das Gott verwarf?“ Faſt Alles A moll, wenig C dur.

Im zweiten Abſchnitt Verlangen des Königs nach Eſther, drohender Ton, da ſie jenen ausſchlägt, drohendere Wiederholung. F dur geht nach Moll. Endlich entſchließt ſie ſich „doch, König, nur um hohes Pfand, um der Hebräer Heil und Leben und um dein halbes Polenland.“ Die Muſik iſt leidenſchaftlich, faſt theatraliſch.

Im dritten Liede erſt Ergebung Eſthers und Troſt im Heil, das ſie über ihr Volk gebracht: dann Schmerz über ihren Erſtgebornen „Wohin, wohin? die Prieſter kommen, die Taufe hat ſein Haupt genetzt.“ Das folgende Motiv erinnert an eines aus dem zweiten Abſchnitt.

Im vierten Liede Freude Eſthers an ihren Zwillingstöchtern, die man ihr gelaſſen, mit eigenthümlicher Begleitung. Meldung vom Tode ihres Sohnes „Gott

Abrahams, du haſt gegeben, was du genommen haſt, iſt dein.“ Prächtige Accorde, die ſich in ein Glockengeläute verlieren. Der Marſchall ſagt den Tod des Königs an. Sie wird fortgewieſen „Kommt Kinder, kommt zu unſerm Volke, die Judengaſſe nimmt uns auf.“ Der Rückblick auf den Anfang des Ganzen hebt ſich in der Muſik zart hervor.

Im letzten Liede reiches A dur. Israel iſt wohlhabend worden „Auch meine Zwillingstöchter ſtehen wie Lilien Gottes aufgeblüht: doch muß ich ſtill im Leide gehen“ ſpricht Eſther. Die Muſik kehrt in das urſprüngliche A moll zurück „das weiße Kreuz das iſt das Zeichen, da find’ ich meines Sohnes Grab. Hier iſt es ſtill, hier möcht’ ich weinen“ ꝛc. Und der Vorhang rollt leiſe über die einſame Scene.

Der Gott und die Bajadere, von Goethe. — Ritter Toggenburg, v. Schiller. — Die Braut von Korinth, von Goethe. — Sieben Gedichte aus den Bildern des Orients u. d. Frithiofsſage. — Hymne, v. Rellſtab. — Drei Geſänge, von Goethe. Sämmtlich comp. für eine Singſt. mit Pfte. von Bernhard Klein.

Heft 1—6 d. nachgel. Ball. u. Geſänge.

Wenn Löwe faſt jedes Wort des Gedichtes charakteriſtiſch ausmalt in der Muſik, ſo zeichnet B. Klein ſeinen Gegenſtand, gleichviel welcher es ſei, nur in den nöthigſten Umriſſen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunſtwerk noch nicht und kann unter Umſtänden eben ſo tadelnswerth ſein, als das Entgegengeſetzte, Ueberladung; der geſunde Meiſter aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieſes ſchön-menſchlichſte aller Gedichte, was deſſen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen iſt. Wo die Dichtung aber ſinnlicher, maleriſcher, indiſcher wird, bleibt die Muſik meiſtens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleiſchigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Löwe und viele der Neueren oft zu materiell auftragen, thut es Klein zu wenig, und, wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Luſt. Denke man ſich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg und man findet oft faſt nichts als allgemeine Harmonieen, gewöhnliche Rhythmen und Melodieen. Dieſe Hartnäckigkeit, mit der wir in Klein's Compoſitionen alle materiellen Mittel vernachläſſigt ſehen, bei Seite gelaſſen, empfängt man, wie wir verſichern können, in den beiden Goethe'ſchen Balladen zwei höchſt edle ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen ſich der Componiſt ſichtlich ſelbſt gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Theil an der letztern hat, ſo erhebt er ſich namentlich am Schluß von Mahadöh, gleich wie der Gott mit der

Bajadere ſelbſt, daß man der ſeligen Erſcheinung, die ſich mit dem Aether vereint, noch lange und tiefergriffen nachſchaut.

Eben ſo ſchmucklos und ruhig wird uns die Geſchichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen ſtehen ſogar ſtill. Um zu wirken, bedarf die Muſik der Belebung durch zarteſte Declamation, wie ſie dem Vortrage B. Klein's ſo eigen geweſen ſein ſoll. Die Muſik an ſich bietet nichts Beſonderes.

Unter den ſieben Geſängen zeichnet ſich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausſpricht. Von den orientaliſchen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die ſtarren Tegner'ſchen Sagen um ſo eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellſtab beginnt der Componiſt in G moll und ſchließt in As dur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im Uebrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufaſſen.

In den letztangeführten Goethe'ſchen Liedern ſcheinen mir das zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignon's Lied „Kennſt du das Land," wenn nicht die ſchmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermiſſe, die uns aus den Worten wie aus einem himmliſchen Geſichte entgegenſtrömt.

Bilder des Orients von H. Stieglitz, für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Heinrich Marſchner.

Werk 90.

Bilder ſind es, die du hier empfängſt, lieber Leſer, — Bilder in ſilbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeſchichte zwiſchen Roſe und Nachtigall ſehen kannſt, oder Hafis ſeligſchauende Geſtalt, oder ziehende Caravanen, oder ſchnaubende Maurenroſſe. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländiſchen Quell über Ananasfrüchte hinfließend und der Sänger fing die Fluth in köſtlichen Schalen auf! Erlabe ſich Jeder an ſolcher Muſik, an ſolchem Doppelleben in Sprache und Muſik; hier lebt und flüſtert Alles, fühlt ſich jede Sylbe, jeder Ton; zwei Meiſter begegneten und verſtanden ſich. Im erſten Liede ſtehſt du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten looſen die Huſſeiniten, „wer Turans Mörder ſich dürfte rühmen;“ im dritten wird Juſſuff Turan rächen. Dann will Fitne den erſchlagenen Geliebten mit ihren Küſſen erwecken, — ein Geſang ſo ſchmerzlich, ſo wahr; die Töne ſind wie fallende Thränen. Im fünften aber ſteht Maiſuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie ſie ſeines Beſitzes gewiß iſt, ſo gibt es auch die Muſik feſt, mild, dabei immer orientaliſch wieder. So ſcheint ſich, wo man nur aufſchlägt, Reiz, Friſche, Eigenthümlichkeit und Schönheit dieſer Lieder nach allen Seiten hin zu ſteigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre alſo dem Meiſter!

Sechs Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte: Worte von E. Keil, Muſik von Ferdinand Stegmayer.

Werk 13.

Das ausländiſche Geſänge aus dem Feld zu ſchlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Muſik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunſtgemäß ausſpricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor Allem der Pflege und Schützung unſers guten deutſchen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß Jeder; man könnte ganz Deutſchland alljährlich damit überbauen. In dieſer Unzahl aber nichts zu überſehen, wer vermöchte das und wie vieles des Beſcheidenen mag hier verborgen geblieben ſein! Sei hiermit alſo der Lieder von Stegmayer gedacht, die, wie ſie aus einem innigen Herzen kommen, dieſen Urſprung nirgends in ihrer Wirkung verfehlen können. Eben nur ein Deutſcher kann ſolche heimliche trauliche Lieder machen. Dazu ſingen ſie ſich, ſo zu ſagen, von ſelbſt; nichts was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erſtaunen ſetzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kuſſes, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliziöſes Ständchen, Alles in hübſchen Worten, von der Muſik belebt und verſchönt. Eben ſo hält ſich die Begleitung wie vom alten Triolenſchlendrian, ſo von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliziös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutſamer in Desdur geſchloſſen. Unwillkührlich ſchlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

Sechs Gedichte aus Wilhelm Meiſter v. Göthe, f. eine Singſt. mit Begl. d. Pfte. comp. v. Joſeph Klein.

Das Schloß am Meere und der Wirthin Töchterlein, zwei Balladen von Uhland, für eine Singſt. mit Begl. des Pfte. comp. von Joſeph Klein.

Soll ich es gleich geſtehen, ſo ſcheint es mir, als ob ſich der Componiſt noch zu ſehr vor ſeinem Gedichte, als ob er ihm wehe zu thun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pauſen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht ſoll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmliſcher Ferne. Sind aber noch formelle Rückſichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, ſo kömmt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch ſein ſoll. Dieſes Eckige im Einzelnen, das dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Geſängen überall im Wege ſteht, wird noch durch den Uebelſtand vermehrt, daß der Componiſt in kleinen zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Tact wechſelt. Wozu ſolche Maßregeln? Folgt denn etwa in den Wilhelm Meiſter-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile und iſt's nicht vielmehr der regelmäßigſte Pulsſchlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im „Kennſt du das Land" das ausdrucksvolle „dahin" von den meiſten Componiſten ſo leicht, wie ein Sechszehntel genommen wird. Gewiß ſoll es nicht, wie z. B. in der Jeſſonda, gewiß aber inniger und bedeutender accentuirt werden, als man es in den meiſten der bekannten Compoſitionen findet. Was aber noch ſchlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethoven'ſche Compoſition ausgenommen, keine einzige dieſes Liedes, die nur im Mindeſten der Wirkung, die es ohne Muſik macht, gleich käme. Ob man es durchcomponiren müſſe oder nicht, iſt eins; laßt es euch von Beethoven ſagen, wo er ſeine Muſik her bekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meiſter ſcheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendſten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden ſinnverwandten Uhland'ſchen Balladen ſind wohl angelegt und enthalten einzelne ſchöne Stellen. In der zweiten wagt der Componiſt einen Kampf mit Löwe. Der Gedanke, das Lied mit dem Gaudeamus igitur anſangen zu laſſen, wäre zu loben, wenn es nicht der Declamation der Worte hier und da im Wege ſtünde. Die erſte Hälfte der Antwort der Wirthin gefällt mir durchaus, die zweite ſcheint mir unpaſſend. Wahrer Schmerz ſchreit nicht, ſelbſt bei niederen Menſchen nicht. Um wie viel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte, wie die erſte, nur in Es moll, ſingen laſſen können. So iſt auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des erſten Burſchen viel tiefer in der Muſik, als der der Uebrigen. Löwe hat uns hier ein Meiſterſtück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Compoſitionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

Vier Geſänge für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte von H. Trieſt.

Werk 1.

Sechs Geſänge mit Begleitung des Pianoforte von H. Trieſt.

Werk 2.

Und wie man einem jungen Componiſten über ſein Opus 1. nichts Erfreulicheres ſagen kann, als daß es von Talent zeuge, ſo ſoll Hr. Trieſt gleich vorn herein dies Schönſte erfahren. Vieles freilich fehlt, namentlich den Liedern unter Werk 2., zur Vollendung; einige ſcheinen mir auch, wenn nicht des Druckes nicht unwerth, doch im Verhältniß zu den Anſprüchen, die man der Kraft des Verfaſſers ſtellen kann, zu unbedeutend, als daß ich ſie veröffentlicht hätte. Zu den verfehlten rechne ich Nr. 4, „Auf der Reiſe,“ deren Muſik faſt durchaus gegen den Sinn der Worte anſtrebt, namentlich in der ſich viermal wiederholenden ſteigenden Sexte, — zu den mißlungenen das „Sehnen“ von Heine, für deſſen tiefen wunden Schmerz die Muſik noch ganz andere Zeichen beſitzt, — zu den unbedeutenden endlich das „Thal“ und „Engelstöne,“ in welchem letzteren ich auch die übel angebrachte Malerei des Nachtigallenſchlags wegwünſchte, oder, beſtünde der Componiſt durchaus auf Täuſchung, ſie wenigſtens in das begleitende Pianoforte gelegt hätte. Was außer dieſen Liedern übrig bleibt, verdient Lob; am bedeutendſten heben ſich der erſte und dritte Sang in Werk 1. hervor, was um ſo bemerkenswerther iſt, da ſie ſich gerade in einer Sphäre bewegen, in der Löwe ſo Einziges geſchaffen, — aber auch um ſo natürlicher, da ſich der Componiſt auf dem Titel einen Schüler von Löwe nennt. Auch das „Lied der Gefangenen“ von Uhland gefällt mir bis auf eine kleine harmoniſche Steifheit am Schluß hin gar wohl; das Lied ſchließt im Geſange mit einer ſcharfen Diſſonanz. Möge ſie dem Verfaſſer in ſpätern Compoſitionen zur reinſten Blüthe aufgegangen ſein.

Vier Lieder von Lord Byron, mit deutſchem und engliſchem Text, in Muſik geſetzt mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Ries.

Werk 179.

Sechs böhmiſche Lieder von W. Hanka (mit deutſcher Ueberſetzung von Swoboda) für eine Singſtimme mit Begl. des Pſte. von W. J. Tomaſchek.

Werk 71.

Mit großer Theilnahme nahm ich die beiden Hefte zur Hand. Stimmt es doch zu allerhand freudigen und wehmüthigen Betrachtungen, zwei anerkannte Meiſter in ihren älteren Tagen noch einmal leichte Lieder ſingen zu hören: zu freudigen — denn wir wiſſen ſie noch am Leben und wirkend: zu wehmüthigen Bildern — denn jeder Abend „mit ſeinen langen Schatten, die nach Oſten zeigen,“ weckt ja welche. Ob man nach dieſen ſpäten Nachkömmlingen auf das frühere Kunſtſchaffen dieſer Componiſten ſchließen dürfte? Im heutigen Fall beinahe. Die Lieder von Tomaſchek ſind heiter, lebensluſtig, beinahe verliebt: die Texte, die er ſich wählte, naive Liebeslieder, die von Nachtigallen, blauen Augen, Veilchen handeln: — die von Ries dagegen düſter, unzufrieden, Lord Byron'ſcher Weltanſicht, — beide Hefte durchaus einfach, aus dem Ganzen gearbeitet, meiſterlich, im Einzelnen ſchön.

Für Pianoforte.

Sechs Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy.

3tes Heft. — Werk 38.

Wir ſchicken dem Hefte getroſt eine Anzeige ohne Worte nach. Ueber einen Roſenbuſch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufſieht, kann Niemand in Zweifel ſein, daß es ſo iſt. Von den ältern Liedern unterſcheiden ſich dieſe jüngſten nur wenig und ſtehen, wie jene, zwiſchen Gemälde und Gedicht, daß ſich leicht Farben und Worte unterlegen laſſen, ſpräche die Muſik nicht hinlänglich für ſich. Wenn ſie nun ſämmtlich Kinder einer blühenden Phantaſie, ſo geſchieht es doch wohl der treuſten Mutter, daß ſie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt, und daß es Andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schluſſe ſeien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenſchaftlicher iſt, wenn man ſo von den ſelteneren Wallungen eines ſchönen Herzens ſagen kann. Am wenigſten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichſte, aber mehr proſaiſcher Natur, mehr wie auf weichen Kiſſen, als wie draußen unter Blüthen und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett“ iſt es mir nicht recht, daß dieſe reiche deutſche Sprache kein Wort hat, um ſo etwas ungeziert auszudrücken; Liebende ſind es aber die hier reden, leiſe, traulich und ſicher.

Kammermuſik.

Duo's.

Der gütige Leſer erhält mit dem Folgenden den Anfang einer Ueberſicht der neuerſchienenen Kammermuſik. Zu bedauern iſt freilich, daß Redactionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Capelle und nicht nöthig haben, die Stimmen im Kreiſe um ſich zu legen und das Beſte, Alles ſich herauszuſuchen. Wenn Schreiber dieſes alſo deshalb Manches im Detail überſehen hat, ſo ſpricht er bei denen, welchen es geſchehen, im Voraus um Nachſicht an, wie ſie auf ſeine rechnen können, ſollten ſie z. B. ein Beethoven'ſches B dur-Trio u. dgl. geſchrieben haben. Wir fangen mit den Duo's an.

Fr. **Kücken**, zwei Duo's in Sonatenform für Pianoforte und concertirende Violine (oder Violoncello oder Flöte). Werk 13. — M. **Hauptmann**, drei Sonaten für Pianoforte u. Violine. Werk 23. — J. P. E. **Hartmann**, große concertirende Sonate für Pianoforte und Violine. Werk 8. — **Joſeph Geniſchta**, große Sonate für Pianoforte und Violoncello (oder Violine). Werk 7.

Hr. **Kücken** iſt, ſeinen Duo's nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben kann, und ſchüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie ſtreiſen die Sonaten an Reißigers Compoſitionen in dieſer Art, der indeſſen bei Weitem beſſer erfindet und mehr auswählt. Die Form iſt eine alte gewöhnliche: C dur, G dur, ein wenig A moll, C dur; die Melodie hält ſich zwiſchen deutſcher Proſa und Bellini'ſcher Weichlichkeit; namentlich klingen im 1ſten Satz in Nr. 2. die weltberühmten Triolen aus dem Montecchi-Finale doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er ſich im ſogenannten „à la Russe“ mit Geſchick und Natürlichkeit auszudrücken verſteht. Die Octaven auf S. 11, Syſt. 4, ſind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zuſammengenommen: Die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch ſchaden, jedenfalls ſie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Componiſt früher einige Sonaten für Clavier und Violine geſchrieben, mit denen ſich die neuern, meiner Meinung nach, nicht wohl meſſen können. Liebt Jemand Reinheit und Unverfälſchtheit der Gedanken, ſo glaube man es vom Referenten. Weiſt aber Jemand auch Alles zurück, was die Sache etwas intereſſanter machen könnte, ſo darf es ihn nicht wundern, wenn man ſich eben weniger da füir ntereſſirt. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze ſie aber alle. Es iſt jene Simplicität ein trockener Seitenweg, zur urſprünglichen Claſſicität der Haydn-Mozart'ſchen Periode zurückzugelangen. An dem größern Reichthum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber ſicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meiſter entſtehen, wohl aber an deren falſcher Benutzung, und dann an hundert anderen Urſachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate, wie das Inſtrument, in älteſter Weiſe behandelt, und iſt die Compoſition freilich deshalb ſo leicht worden, daß ſie leidliche Spieler vom Blatt verſtehen. Wollte der Componiſt aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geiſter ſchreiben, ſo hätte er lieber Sonatinen geſchrieben, die weniger Raum eingenommen und daſſelbe genützt haben würden. Dies Alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Muſik enthalten. Es iſt etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es iſt der ruhige Fluß der Formen, bewegt er ſich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, ſangbare, natürliche Melodie, äußerſte Correctheit, die ſich nur einmal (Sonate 2, S. 11, vorletzter Tact) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die ſchwungvollſte unter den drei Nummern ſcheint mir die 3te, namentlich in der Mitte des letzten Satzes; auch das Andante dieſer Nummer nimmt mehr für ſich ein. Wäre es, daß dieſe Zeilen den tüchtigen Künſtler aus einer zu ſtoiſchen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumſchwung riſſen und er ſich an ergiebigen Lebens- und Kunſtquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntniſſe, Bildung beſitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann iſt eine Arbeit, die Einem Freude bereitet; ſie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man ſich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Intereſſe wächſt von Satz zu Satz und auf den letzten Seiten geht es einmal recht muthig und ſicher in die Höhe. Der erſte Satz gefällt ſich in jener ſpielenden Art des Ernſtes, wie wir etwa an Hummel'ſchen Compoſitionen gewohnt ſind. In der Form merkt man die Abſicht nach alter Geſetzmäßigkeit, weshalb ſie auch correct und bündig worden. Frei gehen laſſen kann er ſich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geſchehen mit Natürlichkeit; vor Allem gelungen in Melodie und Stimmenführung iſt das Trio. Das Andante ſcheint mir zu ſeiner Länge nicht intereſſant genug, iſt aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert ſich dem Charakter der Onslow'ſchen; dem erſten Thema wünſchte ich mehr Eigenthümlichkeit und Grazie; deſto erfreulicher geht es im Mittelſatz mit ſeinen geſchickten Wendungen und Nachahmungen von Statten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie geſagt, für das Freiſte und Schwungvollſte in der Sonate.

Lange iſt mir aber keine Compoſition vorgekommen, von der ich beim erſten Blick in das Heft ſo wenig gehalten und die ich nach genauerer Prüfung ſo liebgewonnen hätte, als die Sonate von Geniſchta, ein ſo klares Gemüth und Talent ſpricht ſich darin aus, das von einem Unterſchied zwiſchen Gut und Schlecht kaum etwas zu wiſſen ſcheint und inſtinctmäßig immer das Erſtere trifft. Sie iſt durchaus lyriſch, empfindungsvoll, glücklich in ſich, daß man keine Wünſche weiter hat: ein muſikaliſches Stillleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Componiſt den höhern Aufflug fortgeſetzt, zu dem er ſich ſchon angeſchickt; es iſt auf der 19ten Seite. Seinem anſpruchloſen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von ſelbſt wieder auf die grüne, feſte Erde zurück und erfreut auch ſo. Nimmt man die Violine zur Begleitung, ſo würde man den ſchönen Tenorcharakter vermiſſen, wie er dem Violoncell eigen; überhaupt ſcheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Eine nähere Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt ſo offen da, daß man über ſeine Gültigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trio's und Quartette.

Anton Halm, großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 57. — W. Taubert, 1ſtes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 32. — W. Taubert, 1ſtes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Werk 19.

Ein deutlicheres Beiſpiel des beſten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichſtem Feſtſitzen auf proſaiſchem Boden, wie es das erſte Trio oben zeigt, gibt es ſchwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, geſteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über Einen, der mit angeſchnallten Schlittſchuhen forthumpelt über miſerables Pflaſter, öfter aber eine Art Rührung über die ungleiche Vertheilung der Glücksgüter und wie ein ſo Fleißiger ſo gar Nichts erhalten aus der Hand der oberſten Göttin, — Einer der es beſſer machen möchte als Beethoven, als Alle zuſammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein curioſeres Trio geben. Man findet hier vieles, große Intentionen neben poſſirlichen Sprüngen, Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaiſen, Beethoven'ſche und Franz Schubert'ſche Einflüſſe neben Wiener Leckereien, nur aber Phantaſie nicht, nicht einmal das, was dieſe regelt, Geſchmack. Nun denke man ſich das äſthetiſche Malheur, das es ſetzt; ja es verfolgt den Componiſten ſo augenſcheinlich, daß er ſogar blind gegen das Gelungenere iſt, wie auf S. 44, die doch geſchmackvoll angeordnet iſt und die er nun gerade nicht wiederholt, während er ſonſt Alles in den Dominanten nachtransponirt. Und dennoch kann man dem Trio nicht böſe ſein. Es geſteht ſein Unvermögen zu gutmüthig, will nicht täuſchen, nicht ſchmeicheln, nur geduldet und in ſeinem guten Willen anerkannt werden; und dies geſchehe ihm auch. Die Natur müßte zerberſten, wollte ſie lauter Beethovens gebären. Das Beſte im Trio iſt übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man ſehe ſich das Curioſum ſelbſt an.

Ueber das Trio von Taubert kann man nach Luſt und Ueberzeugung reden, da (ebenſo wie im vorigen) die Clavierſtimme zugleich eine Partitur iſt; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Componiſten ſelbſt, aber ſchon vor geraumer Zeit vortragen hörte. Das Trio ſtell' ich denn bei Weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in Allem, ſo flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben ſcheint. Es iſt ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen innern Knoten zuſammengehalten, wie man es nur in den beſſeren Werken antrifft. Wenn man in frühern Compoſitionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor Allen die Mendelsſohn's, ſo ſteht das Trio mehr unter Beethoven'ſchem und Schubert'ſchem Einfluß; letzterem ſchreib' ich namentlich Vieles im erſten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubert'ſche Trio in Es dur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweiſen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethoven'ſches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der „Meeresſtille" ꝛc. von Mendelsſohn. Ganz eigenthümlich ſteht aber das Allegretto da, wie denn der Componiſt eine glückliche Anlage zum Schalkiſchen, wie zum Derb-Humoriſtiſchen hat, wobei ihm noch ſeine gründlichen Kenntniſſe zu Statten kommen, daß es auch immer als muſikaliſche Arbeit intereſſirt. Es muß Einem durchaus behagen dieſes Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländiſche Färbung hat und mich an manches Lied in Moore's Irish Melodies, die gerade vor mir liegen, gemahnt. Das Adagio iſt von einem gewiſſen allgemeinen Charakter, wie man manche ſchöne Geſichter ſchon irgendwo geſehen zu haben glaubt. Der Hauptgeſang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn ſchön finden; von Wirkung ſind auch die träumeriſchen wie herabträufelnden Accorde an manchen Stellen der Clavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günſtig auffällt, ſind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; ſo im 1ſten Satz auf Seite 9, im 2ten überall, im 3ten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entſchiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem ſo weit gediehenen Componiſten nicht zu bemerken. — Ueber das Quartett getraue ich mir, wie geſagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Componiſten Spiel war ein ſehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menſchen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, das ihm immer in neuer Weiſe gelingt. In den andern Sätzen, verzeih' er mir, ſcheinen mir die Hauptmelodieen zu Anfang des erſten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmuſik, und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden ſich eine Menge Glanzſtellen, kräftige und geſunde Gedanken, wie ſie nur eines trefflichen Künſtlers würdig ſein mögen.

Quartette.

Louis Schuberth, Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 23. — **C. G. Reißiger**, 3tes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 103.

Das Quartett des Hrn. **Schuberth** iſt die erſte umfangreiche Arbeit, die uns von dieſem oft als ausgezeichnetes Talent genannten Componiſten zu Geſicht gekommen. Zum Theil fand ich mich getäuſcht, zum Theil jenen Ruf gerechtfertigt. Denn Talent blickt überall durch, bei weitem aber noch nicht die Durchgebildetheit des Geiſtes, der das Meiſterwerk erſt geräth. Die Arbeit iſt noch zu ungleich: gewöhnliche Sachen ſtehen zwiſchen beſſeren, phantaſtiſchere Momente weichen ſchnell blos mechaniſchen Ausfüllungen; kein Satz wirkt durchgreifend und am wenigſten das ganze Trio, nach einander geſpielt. Was ich für das Beſte halte, das Scherzo, ſcheint mir, und nicht allein der fremden Tonart halber, einer andern vielleicht ſpätern Arbeit entnommen und eingeſchaltet. Irre ich mich, ſo bleibt es doch intereſſant und bringt Lebendiges zu Markte. In den andern Sätzen kommt es wie geſagt zu nichts Rechtem, Entſcheidendem; es entwickelt ſich kein höherer Zuſtand bei ſonſt oft guter Grundlage. So wäre mit dem Hauptrhythmus im erſten Satz, iſt er auch oft ſchon benutzt, noch Manches zu machen; aber es bleibt beim bloßen Nacheinandereinfallen der verſchiedenen Inſtrumente; eine Engführung, gar geiſtigere Concentrirung des Gedankens muß man überall vermiſſen. — Nach dem ſpannenden Anfang des Andante hätte man mehr Reſultate erwartet; es geht beinahe ſpurlos vorbei. Vom Scherzo ſprach ich ſchon; es iſt geiſtreich. Das Thema des letzten Satzes, wiewohl an Manches anklingend, muß man dennoch friſch und ergötzlich heißen; das zweite iſt eigenthümlicher, hätte aber vielfach beſſer benutzt werden können. Wir glauben, der Componiſt geht etwas nachſichtig mit ſeinem Talente um. So vielen Gaben könnte ein ſchöner Erfolg nicht ausbleiben.

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir ſchon im Voraus ſo, wie ich es gefunden habe; ſehr unterhaltend, anmuthig, melodiſch, für Künſtler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Capellmeiſter und in immerwährender ſchöner Angſt ſein, beim Componiren von reizenden Gräfinnen überlaufen zu werden, um ſich die manchen leicht brillanten Partieen zu entſchuldigen, die Reißiger's Compoſitionen als Kunſtwerke nicht entſtellen, aber doch herabſetzen. Wir ſind überzeugt, Reißiger müſſe ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, ſchreiben können, wenn er ſeine Spieler für das Einſtudiren des Schwierigern, Ernſteren nicht zu oft entſchädigen wollte durch gewöhnliche Paſſagen, die ihnen den Beifall des Publicums ſichern ſollen. Wer ließe ſich nicht gern applaudiren? Nur bleibe auch das Lob der ſtrengern, nur auf das Edelſte gerichteten Kritik in Ehren, und dieſes würde ſicherlich nicht fehlen ohne jenes ſichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in dieſem Quartette ſehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyriſchen Schwung, kurz Alles, was man an Reißiger's Compoſitionen bereits Vortheilhaftes kennt. Der erſte Satz iſt ſchon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünſchen übrig. Der beſondere Anfang des zweites Theiles hätte etwas Schöneres, Poetiſcheres erwarten laſſen; die ſchnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der Jupiterſymphonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vortheilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet und ſpringt deshalb eigenthümlicher heraus. Der Geſang im Trio iſt ſchön, wenn auch bekannt und Weber'iſch. Etwas zu gedehnt ſcheint mir das Andante ungeachtet ſeines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Componiſt habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es ſpielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Werth, ſchließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das Dmoll und noch ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erſcheint, war nicht zu vermuthen. Schwer iſt das Quartett in keiner Stimme ſehr. Das Clavier herrſcht vor; namentlich beklagte ſich mein Bratſchiſt, daß er faſt gar nichts zu thun habe. Der geehrte Componiſt wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten laſſen.

Compoſitionsſchau.

Concerte für das Pianoforte.

Camill Stamaty, Concert für das Pfte., mit Begl. des Orcheſters (Amoll).

Werk 2.

Nur ein ſehr feſter, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abſtoßenden oder anziehenden Perſönlichkeit auf das Urtheil über deren Kunſtleiſtungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren ſcheinen, wenn wir ihre Schöpfer von Angeſicht zu Angeſicht ſehen, gewinnen andere eben durch Bekanntſein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern raſcher auf die Spur, lernt ſie mit den guten Eigenſchaften in eine Verbindung bringen und kann ſo eher helfen und rathen. Iſt dies Alles nun in einer Kunſt, wo, wie in der unſern, ſo viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft ſo fein zu verdecken weiß, damit das Koſtbare um ſo mehr glänze, ſo kann es nicht wundern, daß ich obiges Concert, nachdem ich es vom Componiſten exemplariſch gut gehört, mit viel mehr Intereſſe betrachtete, als es vielleicht ſonſt der Fall geweſen.

Der junge Künſtler, der heute zum erſtenmal in dieſe kritiſchen Hallen eingeführt wird, aus einer griechiſchen Familie ſtammend, aber zu Rom geboren, lebte ſeit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter ſtrebender Geiſt in einer Stadt, wo die politiſchen Häupter kaum raſcher wechſeln können, als die künſtleriſchen, noch etwas ſchwankt, unter welcher Fahne er ſeine Lorbeeren holen ſoll, ob unter der Auber's oder Berlioz's, Kalkbrenner's oder Chopin's, kann ihm Niemand zum großen Vorwurf machen. Indeß lernte unſerer bei Reicha ſeinen ordentlichen Generalbaß und Contrapunct, und bei Kalkbrenner ein elegantes Clavierſpiel. Damit aber nicht zufrieden ſetzte er endlich im letzten Herbſte den langgefaßten Plan, deutſche Muſik auf deutſchem Boden zu hören, in's Werk, und begann ſeine Studien unter meiſterlicher Leitung auf's Neue mit einem Fleiß, der den franzöſiſchen Muſikern ſonſt nicht eigen ſein ſoll, und ſo mit Vortheil, daß ſich ſpätere Compoſitionen leicht genug von ſeinen älteren unterſcheiden laſſen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Concert, über das wir heute Einiges mittheilen wollen, Stamaty's ſtärkſtes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie geſagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künſtler, noch nicht recht wiſſend, wem er angehört, oft poetiſch zart, oft auch wild wie ein Chineſe in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die ſich in ihm allerdings, und ſcheint es zum erſtenmal zu regen anfingen, Luſt zu machen. Phantaſievoll, wie wir den Componiſten kennen, führt er uns ſo durch Täuſchung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer athemlos, das Nächſte überſpringend, oft ermüdend, oft wegen ſeiner Tollheit in Verwunderung ſetzend. Ich bin überzeugt, daß M — (der Name des unſterblichen Mannes iſt mir entfallen), der im Mozart'ſchen C-Quartett ſo viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unſerm Concert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten und Octaven ſind's, aber barbariſche Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im erſten Satz, wo der Componiſt ſich noch nicht ſo in's Feuer geſchrieben und geſpielt, wie im letzten und wo er, wenn die Form ſich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz und lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm dieſe Compoſitionsmanier früherhin gefallen ſein mag, ſo ſchwer, hoffen wir, ſoll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuſchreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach ſchwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantaſie mit hinübernehmen, wie mir dies ſchon in ſpätern Compoſitionen von ſeiner Hand, die noch nicht gedruckt ſind, offenbar geworden.

Das Concert gäbe ſeiner ſchwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu ſtundenlangen Geſprächen. Genügen indeß dieſe Zeilen, unſern Freund der deutſchen Aufmerkſamkeit zu empfehlen!

H. Herz, 3tes Concert f. Pfte. mit Begl. d. Orch. (D moll). Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum ſo traurig“ ſang ich immer bei'm Spielen; dreimal im erſten Satz allein kommen con dolore's vor, der Espressivo's und Smorzando's nicht zu gedenken. Ueberhaupt ſpannen aber die ganzen Präliminarien ſehr. D moll ſchon, die Don Juan-Tonart, der ſeltenere Dreivierteltact, ein leiſer Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti; — gewiß ſein tiefſinnigſtes Werk, dachte ich. Und ſo iſt es auch. Unſer geflügelter Liebling hat ſich in Eiſen und Panzer gehüllt und wenn er ſich Manches zur Rüſtung von Andern borgte, ſo leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur ſeine boshafteſten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtſchaft mit der zum G moll-Concert von Moſcheles, im erſten Thema eine mit dem in Chopin's F moll, S. 6. Syſt. 5. T. 3. einen Anklang an Kalkbrenner's D moll-Concert, S. 8. Syſt. 3. T. 3. einen an C. M. v. Weber'ſchen und S. 14. einen an Thalberg'ſchen Grundton finden. Aber das Andante müſſen auch ſeine Freunde als eine Apotheoſe der Romanze aus demſelben Concert von

Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finale ein Beethoven'ſches Scherzo (aus der zweiten Symphonie) leicht angedeutet wird, in das das zweite Thema abermals mit einem Chopin'ſchen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marſch aus Jeſſonda folgt. Ja, dramatiſches Leben hineinzubringen, ſteht S. 31. oben ſogar eine Stelle aus der neunten Symphonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Concert ſchließt S. 43. Syſt. 4. T. 2. der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus deſſelben Moſcheles G moll-Concert. Alles Uebrige aber, geſtehe man es, der Schmuck, die chromatiſchen Perlen, die fliegenden Harpeggiobänder ꝛc. gehören ihm grundeigen. Man ſieht, von den Beſten will er lernen und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er ſich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte ſeine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde ſein, trotz der allgemeinſten muſikaliſchen Zeitung, die ihn und Hünten ſchon längſt als Meiſter anerkannt hat und Händel'n auch, und ſtudire man ſich das Concert ordentlich ein. Wozu hat man ſeine Finger?

William Sterndale Bennett, 3tes Concert.

Werk 9.

„Ein engliſcher Componiſt, kein Componiſt," ſagte Jemand vor dem Gewandhausconcerte, worin Hr.

Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm, „ein engliſcher Componiſt“ — »und wahrhaftig ein engliſcher« vollendete der Engländerfeind wortſpielend. Wenige Worte genügen für heute. Euſebius hat in der erſten Nummer dieſes Bandes mir ſo aus der Seele heraus geleſen und geſchrieben, daß ich jenem Umriß nur Weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Concert vor ſchon drei Jahren, alſo im 19ten Jahre des Componiſten geſchrieben iſt, ſo muß man erſtaunen über dieſe früh ausgebildete Künſtlerhand, über die ruhige Dispoſition, über den Zuſammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünſchte ich höchſtens vielleicht im erſten Satz einige kleine Breiten weg, ſo iſt das individuell. Im Ganzen trifft man nichts Unweſentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtſchaft zur Grundempfindung ſtünde, und ſelbſt da, wo neue Elemente hinzutreten, ſchimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie ſie nur eben eine Meiſterhand fortzuführen verſteht. Welche Wohlthat, im ewigen Wuſt von Schülerarbeiten einmal auf ein organiſches lebensvolles Ganze zu ſtoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publicum, ſo wenig es darauf vorbereitet war, raſch und freudig zu erkennen wußte. Das Urtheil des Publicums wird hier nämlich auf eine ganz andre Weiſe als bei andern Virtuoſen auf die Probe geſtellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterſcheiden, mit andern Virtuoſen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unſerm Künſtler vielmehr erſt der Beſcheidenheit, mit der er alles Auffallende von ſich wies, auf die Spur kommen, ob ſie auch auf einem ſchönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den ſeltneren innigen Künſtlernaturen vor ſich habe, die, wenn ſie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit ſich zu verkehren, in ſich zu leben ſcheinen. Nach dem erſten Satz, einem rein lyriſchen Stücke voll ſo ſchön menſchlichen Empfindens, wie man es nur in den beſten Muſterwerken trifft, war man in der Hauptſache, daß es ſich hier um eine vornehmere Art von Künſtler handle, natürlich im Klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuoſen herausfordern. Man verlangte mehr, man war ſichtlich geſpannt, man wollte den Engländer merken laſſen, daß er im Lande der Muſik wäre. Da begann jene Romanze in Gmoll, ſo einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der erſten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Componirens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeſchwebt hätte, ſo mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all das Rührende, das eine ſolche Scene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da Niemand zu athmen, und wenn die Theilnahme an mancher Stelle ſogar gleichſam ängſtlich war, ſo wurde ſie durch die Schönheit der Erſcheinung zum reinen Kunſtgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Accord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert ſcheint und ruhige Mondesſtrahlen darüber fließen. Dieſer glückliche Zug entſchied über den Künſtler und man überließ ſich im letzten Satz ungeſtört der Freude, die wir vom Meiſter zu erhalten gewohnt ſind, mag er uns nun zu Kampf oder Friede führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu ſehr hinter das Urtheil des Publicums geflüchtet, oder wollte vollends Jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günſtiges herausgeleſen, ſo bin ich auch bereit, alles, was ich über die Trefflichkeit des Concerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu ſehr Noth thut es, daß wahrhaft muſikaliſchen Künſtlern die Ehren geſichert werden, mit denen man Virtuoſen, die nichts als ihre Finger haben, oft ſo unbedacht überhäuft, und daß man beide von einander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künſtler, die in dem Sinne, wie W. Bennett wirkten — und Niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unſrer Kunſt bange ſein. —

Etuden für das Pianoforte.

Alexander Dreiſchock, acht Bravouretuden in Walzerform.

Werk 1.

Niemals iſt mir ſo leicht geworden, meinen Leſern von der Muſik, um die es ſich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit ſo viel Zuverſicht zurufen, daß ſie ſich ſämmtlich ihre Etuden ſelbſt ſchreiben können, wenn ſie nur ſonſt wollen. Vorausgeſetzt wird, daß Jeder den toniſchen Dreiklang (populärer ausgedrückt die Noten c e g) und den Dominantenaccord kennt; iſt er vollends bis zu einem Uebergang in die nahen Molltonarten gediehen, ſo kann er Unglaubliches zu Stande bringen. Hat er dieſe nun gehörig inne, ſo iſt das Manoeuvre: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichſte Accordenlage, ſpringe dann plötzlich im Walzertact mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, ſchreibe ſich Alles auf, hole ſich Geld vom Verleger — und Compoſition wie Componiſt ſind fertig. Jedes neue Verdienſt muß anerkannt werden, und ſo ſpringe unſer, wir hoffen junger Componiſt nur luſtig weiter und gelegentlich auch einmal in das wohltemperirte Clavier von Bach, damit er mehr Accorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß ſich der Verf. auf dem Titel einen „Schüler von Tomaſchek“ nennt, ein Beiſatz, den wir lieber wegwünſchten, da man ſonſt glauben müßte, dieſer Tonſetzer habe dem Stücke das Imprimatur ertheilt, was wir aber bei der Achtung, die wir dieſem gründlichen Tonſetzer ſchuldig ſind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etuden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeſchrieben werden ſollen.

Conrad Lüders, zwölf große Etuden.

Werk 26. 2 Hefte.

Der ſchätzbare Componiſt dieſer im Süden wenig gekannten Compoſitionen ſcheint ein Däne zu ſein. Der Lobſpruch, den wir ihnen zu machen haben, gilt indeß weniger dem Reſultat der Leiſtung, als dem Streben. Denn von allen zwölf Etuden ſind eigentlich nur höchſtens zwei gelungen, die in A moll und vielleicht die in As dur; in den andern müßte man Vieles anders ſtellen oder ganz wegräumen, um ſie als vollkommene Kunſtgebilde gelten laſſen zu können. Die Form iſt es nämlich, die dem Verfaſſer überall zu ſchaffen macht. Wie gut ſich auch die Mehrzahl der Etuden anſchickt, ſo dauert es nicht lange und es iſt als weiche der Boden unter den Füßen, und der Componiſt kömmt nun auf die entlegenſten Dinge, in wild-fremde Tonarten, neue Rhythmen, und nur mit Mühe und ſichtlicher Angſt wieder in das erſte Gleis. Ich würde nicht geradezu verwerfen, daß der Mittelſatz eines Stücks in G moll ganz in Es moll ſpielt, wie in Nr. 1, oder der eines aus E moll in Es dur, wie in Nr. 3, oder der einer Etude aus Gis moll in D dur, wie in der 5ten; es kömmt eben ganz auf das Wie, auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Verknüpfung an, wie mir denn das Genie, wie z. B. das Mozart'ſche nie ſtärker einleuchtet, als wenn aus der wunderbaren Wirre der Harmonieen auf einmal plötzlich der erſte Gedanke in ſeiner urſprünglichen Reinheit wieder zum Vorſchein kömmt; von Beethoven ganz zu ſchweigen. Wie ſich aber ein Fehler immer leichter angewöhnen als ablegen läßt, ſo kann einem Componiſten, der noch keine bedeutende Gewalt in der Harmonie beſitzt, das Hinkommen in die fremde Tonart noch leidlich von Statten gehen, ſelten aber der Rücktritt. Dies als eine der hervorſtechendſten Schwächen an mehren der Etuden.

Um nun auch die Vorzüge dieſer Etuden zu nennen, ſo iſt es beſonders das Streben des Componiſten, poetiſche Gebilde verſchiedenen Charakters zu geben. Phantaſtiſch im höchſten Sinne ſind ſie ſicherlich nicht, aber meiſtens beredt, einige aufgeregt und drangvoll. Die 2te und 3te ſingen auch in einem breiteren edleren Ton, als man ſonſt gerade in Etuden antrifft und ein graziöſerer Künſtler hätte bei gleicher Erfindungskraft dann noch Anmuthigeres hervorbringen können. Auch im kleinern ſcherzoartigen Genre gelingt dem Componiſten manche, ſo Nr. 8, wenn man die ſtarke Reminiscenz an das Glöckchenthema von Paganini abrechnet, Nr. 6 und 12, die aber nach und nach in der Ausführung an Intereſſe verlieren, vorzüglich aber die letzte, Nr. 12. — Wenn man ſich ſchließlich fragt, ob ſich die Etuden in Form und Geiſt denen eines gekannten Meiſters mit Vorliebe anſchließen, und man dies verneinen muß, ſo mag dies zugleich ein Beweis für einige Eigenthümlichkeit ſein, die Studium, Zeit und Verhältniſſe zu noch glücklicherer Entwickelung gebracht haben möchten.

S. Thalberg, zwölf Etuden.

Werk 26.

Viele unſerer jungen Phantaſieen- und Etudencomponiſten haben ſich in eine Satzform verliebt, die, früher ſchon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von Neuem im Clavier entdeckt, in verſchiedenen Arten wieder zum Vorſchein gekommen iſt. Man theilt nämlich irgend einer Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umſchreibt dieſe durch allerhand Harpeggien und künſtliche Figurationen der ihr angehörigen Accorde. Macht man dies einmal neu und intereſſant, ſo mag es gelten; dann aber ſollte man auch auf Anderes ſinnen. Ich wenigſtens kann ſolchen Stücken nicht mehr Werth beilegen, als dem gewöhnlichſten Liede, wie ſie zu Hunderten erſcheinen. Zu einem Kunſtwerk gehört aber mehr; und wer wiſſen will was und wie viel, ſchlage nur ſeine Etuden von Moſcheles ꝛc. nach, wo jede etwas Beſonderes bezweckt und durch verſchiedene Mittel wirkt.

In jener Weiſe gefällt ſich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuoſen, der ſo außerordentliche Wirkung durch ſeine Behandlung des Inſtruments hervorbringen ſoll, muß es auffallen, daß man in ſechs ganzen Etuden eigentlich auf nichts Neues trifft. Die erſte der Etuden iſt eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beſchriebenen Gattung an, die dritte will in einer ſchweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt ſchnelles Anſchlagen der Accorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Harpeggienetuden, in der letzten endlich unterſtützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weiſe, wozu die linke die Bäſſe angibt. Wirken die Etuden alſo, vom Componiſten geſpielt, originell und überraſchend, ſo liegt es an ſeiner Vortragsweiſe, Bravour, an Raſchheit des Tempo's (das der Metronomangabe nach oft unausführbar ſcheint), u. dgl.; die Compoſition an ſich zeigt davon nichts. Was dagegen bei ſämmtlichen Etuden angenehm auffällt, iſt daß ſie gar nicht ſo übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie Mancher an Sprüngen, Spannungen ꝛc. erwartet haben mag, ja daß die meiſten im Verhältniß zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müſſen. Denn dankbar, einſchmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend ſind ſie alle; Thalberg, der immer mehr das Publicum als den Künſtler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr ſchreiben. Daß mit ſolchem Ausſpruch nicht etwa behauptet wird, man ſolle für Künſtler unbequem und abſtoßend componiren, verſteht ſich; nur daß ſich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinausſehnt, meine ich. Die erſte Etude ausgenommen, die zu ſehr nach Schülerübung klingt, möchte ich ſie daher alle Salonetuden heißen, Wiener Etuden, Etuden für gräfliche Spielerinnen, über deren Augen man wohl einen falſchen Ton überhört; dagegen ſich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden. So ein Zweck ſchließt natürlich poetiſche Zuſtände, wie ſie uns der tiefſinnige Chopin enthüllt, eben ſo wie die tüchtige Solidität, die an Cramer's Etuden ſo ergötzt, von ſelbſt aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalberg's eifriges Studium der Compoſitionen des Erſteren ſchließen laſſen.

William Sterndale Bennett, ſechs Etuden in Capricenform. Werk 11.

Der Leſer weiß längſt, und die Zeitſchrift läugnet es gar nicht, wie ſie ſich unter den jüngern Componiſten eine kleine Schaar von Lieblingen auserleſen, und wie obiger Engländer nicht der Geringſte in jener Zahl iſt, ja in gewiſſen Dingen ſie ſämmtlich hinter ſich läßt. Er hat mit einem Wort den geläutertſten Geſchmack, den lebendigſten Sinn für das Unverfälſchte, das Echte. Schon frühe hat ihn ſein angeborner Kunſtverſtand über das mancherlei dumme Zeug hinüber gehoben, auf das junge muthige Geiſter, die ſich bald hervorthun wollen, ſo häufig verfallen. Er leiſtet immer gerade was er kann, und da er eine ſchöne Natur iſt, leiſtet er es immer ſchön. Die Etuden ſind in keiner Art große Erfindungen. Aber wie er haushälteriſch zu Werke geht, wie er klein anfängt, nichts verſäumt, nirgends auch zu viel thut, immer die Kraft dahin zu bringen, von wo ſie am meiſten wirkt, davon können Alle lernen, das ſind die Meiſteranzeichen, die ſich ſpäter im ſchönſten Sinne erfüllt haben. Denn man muß wiſſen, daß die Etuden ſchon im achtzehnten Jahre von ihm componirt wurden, ſeit welcher Zeit ſich ſeine Wiſſenſchaft und Phantaſie um ein Großes bereichert haben. Immerhin ſtrömen aber auch ſchon hier die Gedanken ſo frei und ungehindert zum Ende, daß der Etudenzweck überall als der untergeordnete erſcheint, wie natürlich ein Künſtler, der wie er das Gegentheil alles mechaniſch Todten, durch Studium von Etuden etwas mehr erreicht wiſſen will, als nutzloſe Fertigkeit. Der Titel beſagt den Inhalt daher ganz deutlich; man erhält Capricen in ſtrengerer Form von jedesmal anderer Schwierigkeit; artige Genrebilder, durch deren Nachzeichnung die Hand Leichtigkeit und Grazie erlangt. Am meiſten möchte ich ſie den ältern Etuden von Berger vergleichen, wiewohl dieſe in noch reiferem Mannesalter geſchrieben ſind. Gewiſſe Wahrheiten ſcheinen Einem ſo klar, wie die Sonne, — ſo traurige Beweiſe dagegen man im Einzelnen auch erhält; da aber die Meiſten mit dem Sinne des Geſagten übereinſtimmen, bin ich diesmal beinahe überzeugt. Die ſchlagendſte der Etuden iſt ſchließlich die letzte in G moll. —

Ludwig Berger, funfzehn Etuden.

Werk 22.

Unter den älteren Künſtlern iſt es, außer Moſcheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufſchwung der Claviermuſik nicht müßig zugeſehen hat. Ueberallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, ſo rafft er ſich doch weit öfter in die Höhe und rührt ſich, da es noch Tag iſt. In der That, von einem ſchon bejahrten Künſtler, dem im Verhältniß zur kleinen Anzahl ſeiner Werke ein ſo großer Ruf zu Theil worden, wie nicht leicht irgend Jemandem, hätte man nach ſo langem Schweigen etwas Anderes erwartet, als ſolche Etuden, hätte man erwartet, daß er ſich ruhig ergeben würde im Strom der Harmonieen und ſich erfreuen am Andenken an ein langes ſegensreiches Wirken. Statt dem zeigt ſich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das ſich mit ganzer Anſtrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Aeußerungen, geheimnißvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zuſammennehmen der Kräfte Gefühl des nahen Sieges — Alles aber aus einer echt poetiſchen Bruſt kommend und von einem Künſtlerbewußtſein geleitet bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es ſich gleichſam ſelbſt betäuben möchte. Und gerade hier offenbart ſich der Dichter. Hier ſtehen dem Componiſten keine Formen und Verhältniſſe im Weg, kümmert ihn kein Unterſchied zwiſchen Alt und Neu; hier geht er ſeine **Bahn**.[1] Es iſt ſo die Sehnſucht nach Ruhe wie der Drang nach Thaten, was die meiſten der Etuden charakteriſirt; ein Zwieſpalt, der aber der Muſik keineswegs ungünſtig oder fremd iſt. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unſicheres erhalten, wie man es in Berger's älteren ſchöngeformten Etuden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen, wenn Jemand die beiden Etudenwerke im umgekehrten Lebensalter entſtanden, d. h. die früheren bekannten für ſpäter geſchrieben, als die jetzt erſchienenen, glaubte. Wie dem ſei, beide fordern zur höchſten Theilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Geſtehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzuſtehen ſcheinen und etwas Veraltetes an ſich haben, ſo erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etuden zu betrachten ſind, ſondern in die erſte Claſſe der Kunſtwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich vor allen die in D moll für die linke Hand allein, die ein Meiſterſtück an Erfindung

---

1) Ich will dieſe Stellen genauer bezeichnen; ſie ſind in der 1ſten Etude nach dem Schluß hin; in der 6ten, die durchaus excentriſch, an mehren Stellen; in der 8ten auf der letzten Seite; in der 10ten auf der 4ten Seite; in der 14ten zum Schluß; in der 15ten an mehren Orten.

und Arbeit bei ſo geringen Mitteln; ihr zunächſt die 1ſte in C dur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche halb traurige in D dur, und die gar zarte und träumeriſche in As dur. Auch die 8te Etude laſſe ſich Niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt, und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes ſchmerzliches Dichterantlitz anſieht. Es giebt in Leipzig einen Muſiker, der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Geſicht darſtellt, daß man Alles ſelbſt nachmacht in ſeinem eigenen. Etwas Aehnliches kann man bei dieſer Etude empfinden. Auch die 2te und 14te Etude dürfen nicht überſehen werden, ihres beſondern Weſens halber; namentlich ſpinnt ſich die letztere immer tiefer und leiſer in ſich hinein, als ob ſie ſich gar nicht mehr ſehen laſſen wollte. Den Schluß der Etuden bildet endlich ein Seitenſtück zur letzten der ältern Etuden; gleich wie eine Ausforderung des Componiſten an ſich ſelbſt, ob der ältere Künſtler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachſen iſt. Muß man das erſte Original vorziehen, ſo hat doch auch der Pendant eine ſo ſchöne Excentrität, daß der Zwieſpalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß, wie eine Beſiegelung des Ganzen am ſtärkſten hervortritt. Indeß möge ein freundlicher Geiſt dem Künſtler noch öfters die heiteren lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beſeelen.

Rondo's für Pianoforte.

Erſte Reihe.

S. A. Zimmermann, Rondo. Werk 5. — Valerie Momy, Rondo mit Einleitung in F. Werk 4. — Cam. Grillparzer, Rondo in A. — J. Benedict, Rondo in As. Werk 19. — H. Enckhauſen, Rondo in G. Werk 38. — F. X. Chwatal, Rondo in A moll. Werk 18. — C. Haslinger, Rondo in G. Werk 8.

Ueber das erſte Rondo würde man ſich im Hausbackenthum der muſ. Kritik ſo ausdrücken: „das nicht leichte Rondo geht aus Asdur und iſt über ein Thema des vielbeliebten, vielſchreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (muthmaßlich noch jungen) Componiſten eine Kenntniß moderner, brillanter Paſſagen nicht abzuſprechen iſt, ſo u. ſ. f. — Das Werkchen wird ſich bei einer gewiſſen Claſſe von Pianoforteſpielern Freunde erwerben u. ſ. w. — Die Druckfehler ſind nicht bedeutend.“ Geſtehe ich nur, daß mir viele ſchlechte Rezenſionen vorgekommen ſind, — eine talentloſere Ohnmacht aber, eine troſtloſere Nullität, eine gar nicht zu ſagende Schlechtigkeit einer Compoſition noch nie. Hiergegen verſchwindet Alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden iſt, ja aller anſpielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit u. dgl. Zwiſchen zwei Bretern eingeklemmt, ſteht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenſter hinaus! —

Valerie Momy, in ſchlimmer Stunde nahſt du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's ſagen, als dir in's Ohr: Although You have no heart, You possess a finger of the immortal Henri (das Wortſpiel iſt deutſch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the Diamonds which adorn it existed in the mind (die Engländer und Franzoſen haben kein Wort für unſer „Gemüth"), — yet I would take the hand, if You would give it me, with this single promise on Your part that You would never compose any thing.

Dagegen wäre zu wünſchen, Hr. Camill Grillparzer (ein Verwandter des Tragöden?) componirte mehr, nicht weil er unentbehrlich wäre (was wäre das auf der Welt überhaupt, nicht einmal die D moll-Symphonie, die allgemeine Zeitung), ſondern weil es ein echtes Talent ſcheint, das ſich freilich noch aus dem Rohen herauszuarbeiten. Das Rondo iſt ein komiſches Gemiſch von Dichter- und Philiſterblüthe, und eigentlich keines, ſondern eher ein Sonatenſatz. Ohne Anfang trotz aller Einleitung, ohne Mittelpunct und ohne Ende trotz des Feſtſitzens in der Tonart, bewegt es ſich in einem kleinen Cirkel von Gedanken und entſchlüpft einem allerwärts. So wirkte es ſchon vor langer Zeit auf mich und jetzt wieder. Jedenfalls ſoll folgenden Compoſitionen nachgeſpürt werden.

Das Rondo von Hrn. J. Benedict heißt les Charmes de Portici und mißfällt mir durchaus in ſeinem Beſtreben, italiäniſchen Ohren deutſche Gedanken genießbar zu machen; denn dazu iſt's offenbar geſchrieben. Die wenige Erfindung, die Hr. B. überdies beſitzt, kann da vollends nicht aufkommen und eine angeborne Unbeholfenheit macht's noch ſchlimmer. Von Gemüth, Muſik iſt hier nicht die Rede; ohne irgend pſychiſchen Zuſammenhang, wie es eben die Finger treffen, windet ſich das Stück unbequem Tact nach Tact ab. Gerade zum Rondo gehört die ätheriſche Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft und die ſich am ſeltenſten findet. Wir haben mehr gute Fugen, als gute Rondo's.

Beſſere Anlagen entwickeln ohnſtreitig die beiden nachfolgenden, namentlich Hr. Enckhauſen, in deſſen Rondo ſich jüngere Spieler bald und mit Nutzen zurecht finden werden; Eigenthümlichkeit geht ihm durchaus ab und die Leichtigkeit iſt die der Proſa. In der „Hardiesse" des Hrn. Chwatal rennt dagegen ein Koſak mit der Pike auf uns zu, aber nur um zu erſchrecken; ein ſehr guter ſcharfer Holzſchnitt. Von allen Nationalitätsnachahmungen gefielen mir bisher die Koſakiſchen am wenigſten; die Phantaſie muß immer ein gemeines bärtiges Bild mit fortſchleppen. Es gibt ja auch in Sicilien Menſchen und Sicilianerinnen.

Hr. Haslinger weiß das und ſein „Frühlingsgruß" kommt aus dem Süden. Es iſt ein klares quellendes Gemüth, das uns ſchon durch eine muſ. „Rheinreiſe" werth geworden, über die ausführlicher auf Seite 49 ff. geſprochen wurde. Das Rondo hat viel Breiten und mehr Gräſer als Blumen, aber es verſchmilzt ſich zu einem wohlthuenden Plan und das gilt in dieſen chaotiſchen Tagen ſchon genug. Man muß bedauern, daß der muſikaliſche Mann der Muſe nur den Hof macht.

Zweite Reihe.

Vincent Lachner, Rondino in Es. — C. W. Greulich, 3tes großes brillantes Rondo in C. Werk 22. — Otto Gerke, Phantaſie und brillantes Rondo in F. Werk 21. — J. Schmitt, brillantes Rondo in Es. Werk 250. — Al. Schmitt, Rondo in Es. Werk 78. — Carl Mayer, drei große brillante Rondo's in Des, E moll und H moll.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen, daher ich nicht dieſen, ſondern Vincent, wie ich höre, einen von ſeinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino iſt ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben ſchalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte ſchleppt er ſich ſogar mit einem Stück Beethovenſcher Löwenhaut (der Componiſt verſteht uns gewiß), läßt aber ſchnell fahren, da's ihm zu ſchwer wird. Kurz das Rondino macht hübſche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte ſich ſelbſt auf einer Franz Lachnerſchen Siegerſtirn nicht zu ſchämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer ſeinen Kräften zu ſtreben geſchienen, ſo unternimmt dieſer nichts, deſſen Gelingen er nicht vorausſähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen ganzen Helden ſchließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geſchrieben, ſo eine echte Sonatine und arbeitet ſich ſo durch die Sonate bis zum irgend Höchſten hinauf, ſo ſoll es nicht verſchwiegen bleiben.

So viel Anziehendes das Zuſammenſtellen mehrer Stücke derſelben Gattung hat, ſo auch das Unvermeidliche des ſchärferen Contraſtes verſchiedener Charaktere. Aber auch ohne vom vorigen Rondino befangen zu ſein, bleibt das Rondo von Hrn. Greulich ſehr ſteif; geradezu geſagt, zur Grazie mangelt ihm alles, wenn nicht auch die vollendete Kraft, aus der jene (nicht allein nach Schiller) als Blume hervorſteigt. Sein Rondo ſtolpert wie ein ungeſchickter Tänzer, der in der Ronde die rechte Hand ſtatt der linken hingibt und überall Verlegenheit und Verwirrung in die Kette bringt. Wozu gleich eine Einleitung wie zu einem Alcidor oder Nurmahal? Solche äſthetiſche Verſehen vergebe man ſchwerer, als ſchülerhafte Quinten. Will ich Jemandem etwas Verbindliches ſagen, ſo bereite ich ihn doch nicht mit einem Caraibengeſicht dazu vor. Und auch das wollte man der größern ſpätern Wirkung entſchuldigen, bliebe das Freundliche nur nicht ganz aus. Aber was erhält man auf ganzen funfzehn Seiten, als mühſam aneinander gearbeitete, auf- und ablaufende Paſſagen, meiſtens in Hummelſcher Weiſe; zu einer Entſcheidung, zu einer Pointe gelangt das Stück nirgends. Einiges läßt vermuthen, daß es eigentlich mit Inſtrumentalbegleitung geſchrieben, wo ſich dann Manches zu Gunſten der Compoſition auslegen ließe. Wär' es nicht, ſo wär' es noch ſchlimmer; wär' es aber, ſo hätte es immerhin auf dem Titel bemerkt ſein können. Harmoniſche Fertigkeit, d. h. Kenntniſſe und Routine in der Harmonie, beſitzt der Componiſt unbezweifelt; er ſollte ſie vor Allem zur Ausbildung und Veredelung der Melodie benutzen; denn daran gebricht es ihm gänzlich und dies Urtheil baſirt ſich nicht auf dieſes Werk von ſeiner Hand allein.

Wie es paſſive Genies gibt, ſo auch paſſive Talente: jene leben z. B. in und von Beethoven, dieſe in Hummel. Hr. O. Gerke ſcheint viel gehört, ſtudirt und in ſich aufgenommen zu haben; ſeine Compoſitionen haben Anordnung, Verhältniß, Sinn; aber nirgends zeigt ſich eine primäre Kraft; ſeine Stimme iſt ſtets wie belegt, gedämpft: er muß noch zu ſehr nach dem rechten Ausdruck ſuchen, ſich erſt in die Stimmung verſetzen, als daß er ſich frei und unbewußt in einer höheren ergehen könnte. Das Rondo iſt, gegen zehn andere gehalten, jedenfalls ſchätzenswerth; aber es greift nicht durch, gebietet uns nicht, es anzuerkennen; es fordert nur unſer Urtheil heraus, zur Theilnahme, Mitleidenſchaft vermag es nicht zu erregen. Indeß kann ſich das leicht zum Beſten verkehren und eine Umſetzung auf fremden Boden thut oft Wunder. Man müßte ja wahrhaft bedauern, wenn ein gewiß edleres Bemühen, als das von Hunderten, noch dazu bei ſo vielen techniſchen Hülfsmitteln, nicht einmal in die Mitte treffen ſollte. Was an uns, ſo wird über ſpätere Leiſtungen die Rechenſchaft nicht ausbleiben.

Wir kommen zu einem ſehr talentvollen Mann, Hrn. Jacob Schmitt, der, wenn er nicht ſchon an den 250 ſtände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er ſchreibt zu viel und nimmt die Sache zu leicht. Ueber die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austheilt, könnte man ſich oft grämen. Dem gibt ſie Charakter, aber Starrheit; jenem Erfindung, aber Leichtſinn; jenem Ruhmbegierde, aber keine Ausdauer; jenem dichteriſche Gedanken, aber keine Handhabe dazu; Vielen Manches, den Meiſten wenig. Hr. Jacob Schmitt beſitzt von alle dieſem etwas; ſeine inſtructiven Sachen gehören zu den beſten ihrer Art, viele ſeiner freien Erzeugniſſe ſind voll muſikaliſchen Lebens; aber ſein Streben dreht ſich im Kreiſe und kann keinen Mittelpunct finden; ſeine erſten Werke ſind nicht ſchlechter, als ſeine letzten; wo man hingreift, Talent — und ehe man ſich's verſieht, iſt er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in ſeinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt, ein Beiſpiel nahe, wie man ſich ſelbſt in einem engeren Wirken zu einer vollſtändigen Virtuoſität erheben könne! Hat er nicht dieſelben Kräfte, und vielleicht vielſeitigere! Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geſchmack (nicht im gewöhnlichen Modeſinn), an Künſtlerſchaft. Hierin liegt Urtheils genug über die Rondo's der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpaſſende Einleitung in Es moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigſten componirt werden) den rechten Rondozug.

Wie weiſe wirthſchaftet dagegen A. Schmitt und hält mit feſter Hand zwei, drei Dinge feſt, zieht ſie zum Knoten zuſammen, entwickelt ſie eben ſo gut. Wollte man hier und dort am Speciellen ſtehen bleiben und mäkeln, ſo wäre kein Fertigwerden. Es handelt ſich darum, wie ſich des Künſtlers Werk im Ganzen zeigt; im Einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbeſſerlich!

Am Schluß dieſer zweiten Reihe ergreife ich die Gelegenheit, an drei ältere Rondo's von Carl Mayer zu erinnern. Man kann ſie geradezu als Reſumé ſeines Strebens betrachten. Die Geſtalt gehört ihm (will man nicht leiſe an Field denken) beinahe ganz an und klug that er, daß er ſie in allen dreien unverändert beibehielt, weil man neugefundene Formen, wenn ſie ſich Platz in der Welt machen ſollen, mehr als einmal wiederholen muß. An Kunſtwerth ſteigen ſie mit der Zahl; an phantaſtiſcher Bedeutung verhalten ſie ſich vielleicht umgekehrt; jedoch iſt das nur eine Anſicht — und gleicht ſich jedenfalls aus. Das Eigenthümliche iſt das Einflechten einer langſamen Cantilene in das fliehendere Weſen des Rondes, wodurch die Gattung zwei Phyſiognomieen bekömmt und von ihrem Urſprung ſich entfernend wie ein zuſammengedrängter Sonatenſatz erſcheint. Zu dieſer glücklichen Manier geſellen ſich alle Vorzüge einer guten Compoſition, reizender Harmoniefluß, gewählter Schmuck, durchſcheinender Bau, inniger Geſang und eine Clavierangemeſſenheit, die

die Compoſitionen dieſes Künſtlers eingänglich gemacht und, wenn er fortſchreibt, noch weiter verbreiten muß.

Variationen für Pianoforte.

J. Niſle, Thema mit Variationen. Werk 44. — C. G. Kulenkamp, brillante und leichte Variationen über einen Fandango. Werk 51. — J. Rukgaber, Variationen über ein Originalthema. Werk 32. — J. Stocks, brillante Variationen über ein Thema von Auber. — C. Haslinger, brillante Variationen über ein Thema von Auber. Werk 6. — L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 99. — F. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. Werk 11. — F. Chwatal, leichte Variationen. Werk 28. — F. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu 4 Händen. Werk 29. — F. Chwatal, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 33. — F. Chwatal, Variationen über ein Thema von Strauß. Werk 34. — W. Hauck, große Variationen über ein Thema aus Aſchenbrödel. Werk 36. — C. Czerny, Einleitung und brillante Variationen über ein italiäniſches Thema. Werk 302. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Halevy. Werk 21. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Meyerbeer. Werk 24. — C. Stamaty, brillante Variationen über ein Originalthema. Werk 3. — H. W. Stolze, Einleitung und Variationen über ein ruſſiſches Thema. Werk 29.

Unſterblich iſt keines der obigen Werke, hübſch manches. Es käme nur darauf an zu wiſſen, was die reſp. Componiſten ſelbſt über ihre Werke urtheilten. Hielten ſie ſolche für ewig, ſo müßte man ſie von ihrer Idee abzubringen ſuchen: gäben ſie aber lachend zu, daß es ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, ſo müßte man ihre Beſcheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde ſein, obwohl ſolches wünſchenswerth.

Nr. 1. und 2. gehören der blankſten Gewöhnlichkeit an. Hr. K. ſchrieb der Redaction der Zeitſchrift einmal einen Brief, in dem er ſehr auf ſie loszieht, und den zurückgeſetzten großen Künſtler überall durchſcheinen läßt. Wären wir ſeine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Compoſitionen, wie Werk 51 herausgibt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redactionen ſchreiben. Aber wozu Feindſchaft? Schreibe er alſo nur nicht noch einmal und ähnlich, ſonſt müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber ſind hübſch, etwas fade, aber nicht um darüber in Harniſch zu kommen. Quinten und Octaven, die gräulichſten, könnte man nachweiſen; — als ob das die größten Sünden der Variationiſten wären! Die ſo gerne von einer Verſchmelzung von Deutſch und Italiäniſch ſprechen, können ihre Träume hier verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Decimenlage, ſingt dazu eine Melodie, werft einige ſchwindſüchtige Verhalte hinein, und die deutſch-italiäniſche Schule iſt fertig.

In Hrn. Stocks lernen wir einen angehenden Saloncomponiſten kennen. Fehlt ihm noch manches an feinſter Tournüre, ſo läßt ſich das durch eifriges Studium der Herz'ſchen Werke ja nachholen. Ein junger

Pariſer, der mit hohen Begriffen von der deutſchen Muſik hierher gekommen, und ſich weiter bilden wollte, geſtand mir, wie er ſich nicht genug verwundern könne, daß in Deutſchland Muſik gedruckt erſchiene, die in Frankreich ſchon wegen Mangels an modiſcher Eleganz nicht geſpielt werden würde. Das iſt eben das Unausſtehliche, antwortete ich ihm, dieſe geſchmackloſe Solidität, in die wir unſere Salonkünſte tauchen, gegen welche Herz ein wahrer Engel an Muſik. Daß wir indeß unſerem Componiſten nicht Unrecht thun: — er kann Talent haben: wenigſtens hat das Finale Bewegung und guten Zug. —

Ein bekannter deutſcher Componiſt antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „die Taglioni tanzt wunderhübſch." Aehnlich würde ich, wollte Jemand mein Urtheil über die Variationen des Hrn. C. Haslinger haben: die Wiener ſind ein luſtig Volk. Loben muß man ſchon, wenn ein heutiger Componiſt, der ein kleines ſcherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es die Mauern von Jericho umzucomponiren. So hält ſich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die ſich nur in der 2ten Variation etwas erhöht, dann aber ſogar Werthvolleres hervorbringt. Der Schluß iſt überraſchend.

Mitten unter den jungen Geſichtern ſieht uns auf einmal eine alte Ruine an. Die grünen Zweige, die ſie noch trägt, wolle man ihr laſſen; ſie erzählen von alten Zeiten und großen Menſchen, die ſie geſehen. Nicht ohne Theilnahme kann man's betrachten.

Die Variationshefte des Hrn. Chwatal ſind faſt ſämmtlich inſtructiven Charakters und enthalten, weniges Trockne abgerechnet, allerliebſte Sachen, Stübchenmuſik möcht' ich ſie nennen. Muſikaliſchen Gehalt hat W. 11 am meiſten, und in dieſem wieder die Einleitung. Bei der 2ten Variation fällt mir das unleidliche Quinquiliren zwiſchen kleiner und großer None auf, das noch vor etlichen Jahren zu den Feinheiten des Tages gezählt wurde. Der Componiſt, ſonſt ja ein geſunder Harmoniker, erinnere uns nicht mehr an jene Zeiten!

Wenn man die Variationen über ein Thema aus Aſchenbrödel demſelben Componiſten zuſchreiben muß, der vor Kurzem geſtorben, und ein ſchätzbarer Künſtler geweſen ſein ſoll, ſo ſcheint dieſe Compoſition einer früheren Periode anzugehören, in der ſich noch keine edlere Kunſtanſicht in ihm entwickelt hatte. Die Variationen ſind unter jedem Geſichtspunct unbedeutend, und nicht einmal mit der Leichtigkeit geſchrieben, die die Trivialität ähnlicher Werke in etwas vergeſſen macht. Hätte man ſie lieber ganz unterdrückt!

Hrn. Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritiſchen Schnelligkeit. Hätte ich Feinde, nichts als ſolche Muſik gäb' ich ihnen zu hören, ſie zu vernichten. Die Fadheit dieſer Variationen iſt wahrhaft remarkabel.

Die zwei folgenden Componiſten ſind Schüler von

Kalkbrenner, und vortreffliche Virtuoſen, ihre Variationen keine Kunſtwerke, aber elegante Pariſer Modearbeiten, und immer noch erträglicher, als dieſe deutſchen Plumpſäcke, die oben flüchtig berührt wurden. Gut geſpielt müſſen die Variationen des Hrn. Osborne, W. 21., in Entzücken ſetzen; ſie ſcheinen mit einer gewiſſen Selbſtgefälligkeit geſchrieben und haben den Vorzug, leichter zu ſein, als ſie klingen. In den Variationen über ein Thema aus den Hugenotten kommt im Finale mehr als überraſchend der Choral „ein' feſte Burg ꝛc.“ Bleibt Meyerbeer leben, ſo werden wir's noch von den Lerchen in der Luſt hören.

Beſonderer, ausgeſuchter, eigenthümlicher ſind die Variationen von Stamaty über ein Originalthema, das freilich ſelbſt wie eine Variation ſcheint, übrigens aber von weichem, zerfließendem Ausdruck iſt. Talent findet man durchgängig, in der zweiten Variation auch viel Empfindung. Die vielen vorkommenden Octavengänge haben ihren Grund wohl mehr in der Bravour, mit der ſie der Componiſt ſpielt, als in einer aeſthetiſchen Nothwendigkeit.

Sehr ſchätzenswerth, wie Alles was uns von den Arbeiten des Hrn. Stolze bekannt, ſind auch die oben erwähnten Variationen, und zeichnen ſich durch intereſſantere Stimmenführung, eignen Zuſchnitt und durch etwas Geiſtigeres aus, was manchen ſeiner anderen Compoſitionen abzugehen ſchien. Wünſchte ich dem Componiſten etwas, ſo wäre es ein Verleger, der ſein

Werke zeitgemäßer ausſtattete. Ein ſo graues Kleid ſchadet dem erſten Eindruck beim Durchſpielen ungemein. In der Phantaſie habe ich mir das Werk aber möglichſt ſchön nachgeſungen, und der beſten Empfehlung werth gefunden.

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erſte Reihe.

J. Tedesco, Phantaſie über Motive aus Robert der Teufel. Werk 6. — C. Schunke, große charakteriſtiſche Caprice über ein Thema von Meyerbeer. Werk 46. — J. Niſle, brillantes Allegro. Werk 45. — J. Schmitt, große brillante Phantaſie (Douleur et triomphe. Inspiration musicale). Werk 225. — Hommage à Clara Wieck. Recueil pour le Pianoforte. — O. Gerke, Amuſement. Werk 16. — J. P. E. Hartmann, 4 Capricen. Werk 18. —

Wer weiß, wie Hr. Tedesco mit obiger Phantaſie in Leipzig wenigſtens in Erſtaunen geſetzt, ja wer ſogar jener Execution ſelber beigewohnt hat, kann es dem Componiſten nicht verargen, daß er ein beſcheidenes: ,,Executée par l'Auteur dans ses concerts'' auf dem gedruckten Titelblatt beifügte. Ueber gewiſſe Dinge ſpräche man nicht, wenn man nicht oft gegen ſeinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reiſenden Künſtler übel wollen, ihm nicht förderlich ſein! Nur das ,,executée'' etc. hätte der Virtuos weglaſſen ſollen, dieſes ,,executée'' etc. läßt mir keine

Ruhe und Raſt, verfolgt mich ſeit einigen Tagen in meine Träume, verſetzt mir den Athem. Und dann leſen wir in einigen norddeutſchen Blättern von einem Wunderſpieler, dem Hannibal der Octaven ꝛc. Auch dies möchte ſein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies executee, dies einzige Wörtchen — — Ich kann nicht weiter.

Ueberhaupt wer hat die Schuld am Glücke ſo vieler junger Componiſten? — Meyerbeer. Ich ſage nichts vom unmittelbaren Einfluß ſeiner Werke auf den ganzen Menſchen, nichts von dem europäiſchen Univerſalſtyl, in welchen ſich durch Bearbeitung ſeiner Themen am ſicherſten einzuſchießen; ganz materiell deute ich nur auf das Gold, das göttliche, das eifrige Jünger aus ihm ſchlagen, auf den Vortheil, hinter den Fetzen eines großen Mannes ſich mit in die Unſterblichkeit einſchmuggeln zu können. So auch Hr. C. Schunke. Mit Wonne wälzt er ſich in des Meiſters Tönen, reicht vom großen Geſammteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, ſich tauſendfach zu berauſchen: kurz Meyerbeer's tapferſter Herold iſt er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Muſik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Clavierſeufzer, eine Menge delicater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeer'ſche und allerliebſte Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längſt gepaßt, eine Andeutung des Luther'ſchen Chorals. Doch ſind dies nur Worte, Winke, die nur ſchwach wiedergeben, was ich mir bei den Hugenotten ſelbſt vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher ſchwelge man nur von der Quelle ſelbſt!

Beinahe traurig gegen ſolche Freudenmuſik nimmt ſich eine unſchuldige Polonaiſe von Hrn. Nisle aus, der die Welt indeß wenig kennt, wenn er ſolche mit Paleſtrina'ſchen Dreiklängen zu packen meint. Das Trio allein hat etwas mehr Farbe und angenehmen Charakter: das Uebrige ergeht ſich in den gewöhnlichſten Harmonieen; das Ganze ſcheint wie eine Compoſition aus Vanhal's Zeiten.

An der Phantaſie des Hrn. J. Schmitt mißfällt mir allein das bombaſtiſche Aushängeſchild. Warum Douleur et Triomphe? Warum Inspiration et musicale? Warum grande Fantaisie brillante? Gewiß bleibt deshalb die Muſik dieſelbe: aber warum als altes bemooſtes Haupt thun, was man beim Schüler belächelt, wenn er in verzeihlicher Selbſtbegeiſterung ſeine Schriften mit zolllangen Buchſtaben bemahlt! Und daß es mit dem Schmerz und gar mit dem Triumph nicht ſo weit her iſt, merken gewiß auch die, auf welche ſelbige Schilder etwa vorn herein einen Eindruck machen. Nennen wir die Sache alſo beim Namen: „Introduction, Thema und Variationen,“ und urtheilen von dieſer Höhe, ſo erhalten wir in der Phantaſie ein ſehr angenehm klingendes mit Geſchick und Geſchmack geſetztes Muſikſtück voll einnehmender Melodie und wenn nicht tiefem, doch anmuthendem Charakter. Von Bertini's

Compoſitionen, mit denen unſer Componiſt in harmoniſcher Behandlung, wie der des Inſtrumentes, viel Aehnliches hat, zeichnen ſich ſeine durch etwas Deutſcheres, Handfeſteres aus, während man dort freilich mehr Modiſch-Neues antrifft. Das Stück wird ſich ohne unſer Zuthun beliebt machen.

Scheint es doch als hätten die ſämmtlichen fünf geſchätzten Componiſten der großen Künſtlerin, der ſie mit der fünften der obigen Nummern ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge geſehen, in ſo romantiſcher Weiſe ergeben ſie ſich; ja ſelbſt zwei ehrenfeſte Organiſten ſchwankten einen Augenblick. Im Ernſt die Sammlung iſt intereſſant. Gleich das erſte Stück, eine Caprice von C. Frank fällt durch Kürze, Friſche, Kraft und Einheit auf, während ſich die Rhapſodie v. C. Heſſe unter dem romantiſchen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die Viſion unſers geſchätzten Dr. Kahlert bekenne ich nicht ganz zu verſtehen, ja bekenne, daß ich ſie erſt Adagiosissimo ſpielte, als ich zu meinem Erſtaunen Presto als Tempo fand: nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheuer von Romantik hält man ſicherlich unter den Händen. Die Toccata von E. Köhler iſt auf eine lebendige Figur gebaut und klingt, raſch geſpielt, gut und brillant. Daß im zweiten Theil immer dieſelben Harmonieen vorkommen, fällt etwas auf. Ein Nocturno von B. E. Philipp ſchließt; es iſt eine Copie, aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nahrung und Aufmunterung verdient, als es vielleicht erhalten hat.

Aus dem Amuſement des Hrn. Gerke wünſchte ich nur den Walzer und die Polonaiſe weg, um es als ein gutes empfehlen zu können. Wahrhaftig man ſollte eine beſondere Redaction für Manuſcripte honoriren, die im Voraus Tod und Verderben jungen, talentvollen Componiſten ſchwören, wenn ſie offenbar Verbotenes mit ihren beſten Gaben in die Welt einzuſchwärzen trachteten. Ohne jene Stücke, bei denen die Achtung, die er ſich bei dem Kritiker und Künſtler erwerben muß, wieder zur Gleichgiltigkeit und zum Verdruß herabfällt: welche werthvolle Sammlung hätte es gegeben! Die andern Sätze, ein Marſch, ein Scherzo, das freilich ſehr an das Hummel'ſche in der Ddur-Sonate erinnert, ein Rondo und eine Mazurka gehören zu dem Gedankenvollſten, das mir jetzt von den Arbeiten dieſes Componiſten zu Geſicht gekommen. Halte er daran feſt: die elegante Sphäre laſſe er in Gottes Namen Anderen.

Die vier Capricen von Hrn. P. E. Hartmann ſind wohl gearbeitet, verſtändig, ernſt, ja finſter. Es ſcheint aber, als wolle er des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Einzelnen; ſeine Muſik ſpricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort kein Geſang. In der dritten Caprice, die melodiſcher werden will, zeigt ſich das am ſtärkſten: ſie hat wohl Melodie, ſchweift aber unluſtig und unſicher auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht ſie links, wo man in die Tiefe, ſtrebt ſie in die Höhe. Die zarte melodiſche Ader, die ſich in den Werken der Meiſter durch die verwickeltſten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann freilich Niemand mit Gewalt in ſich bringen; gewiß läßt ſich aber durch ſtetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu große Herrſchaft über die Melodie einzuräumen, dieſe von jener nicht gänzlich unterdrücken zu laſſen, gar Manches erreichen. Darauf ſcheint mir der Componiſt achten zu müſſen. Wär' es, daß wir mit unſerm Rathe nicht zu ſpät kämen, und daß er mit freier leichter Bruſt das Ziel verfolge, deſſen glückliche Erreichung wir jeder wahren Beſtrebung von ſo ganzem Herzen gönnen!

Zweite Reihe.

L. **Schuberth**, große Phantaſie in Form einer Sonate (Souvenir à Beethoven). Werk 30. — C. M. von **Weber**, Phantaſie (les Adieux). — S. **Thalberg**, 3 Nocturns. Werk 21. — S. **Thalberg**, große Phantaſie. Werk 22 — W. **Taubert**, brillantes Impromtu über ein Thema von Meyerbeer. Werk 25. — W. **Taubert**, brillantes Divertiſſement (Bacchanale). Mit Begleitung des Orcheſters. Werk 28.

Sollte Einem der obigen Componiſten vor einigen Augenblicken das linke Ohr ſo ſtark geklungen haben, daß er vor ſich ſelbſt hätte fliehen mögen, ſo iſt das natürlich; denn ich ließ mich eben ſo gegen einen Bekannten aus: Freund, du weißt, ein ganzer Jean Paul'ſcher Walt von Sanftmuth ſteckt in mir; in gewiſſen Fällen aber könnt' ich denn doch getroſt aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Symphonie vor, deren Verfaſſer ſo tapfer zuſammengeſtohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir ſie bezeichneten mit „Eroica-Satz, Sommernachtstraum-Satz“ ꝛc. Der Symphoniſt iſt aber ein Kind gegen unſern Beethovenverewiger.... Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Componiſten, ehe ſie componiren, erſt fragen müſſen, ob ſie Knigge's Umgang mit Menſchen geleſen, — dahin, daß wir ſie aufmerkſam machen müſſen, daß man in gebildeter Geſellſchaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen ſie nicht den Anfang des ABC der erſten Bildung? Sollen wir ſie an die griechiſchen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich geſagt wurde, daß ſie die Melodieen ihrer Väter ſacht und ernſt nachſingen müßten und „daß ſie ſcharfe Schläge bekamen, wenn ſie jene Melodieen durch Schnörkeleien verzierlichen wollten?“ Vergeht ſich die Unbildung ſo weit, die erhabenen Gedanken eines Meiſters zu betaſten? Noch mehr, wagt ſie es, ſie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich ſie. Hidſchnu-Chan-Murzach wälzt ſich vor einem Klotz im Staube, Peter kneipt ſeinen Schatz in den Backen, und Componiſten ſchreiben Souvenirs a Beethoven. Mein Freund ſagte, ich äußere mich etwas ſtark. Ich aber gelobte mir von Neuem, gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, ſo lange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantaſie mit Weber's Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber ſchon auf der dritten Seite ſchien mir jede Note wie zurufen zu wollen „ich bin nicht von Weber.“ Und wenn man mir ſeine Handſchrift zeigte, ja ſtände er ſelbſt aus dem Grabe auf und betheuerte, daß die Phantaſie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuſchten thun uns herzlich leid; meine moraliſche Ueberzeugung kann mir aber Niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweiſen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus ſchalen, auseinanderfallenden Muſikſtückes, und trüge es den Namen des Beſten an der Stirne, irgend etwas gefördert iſt.

Beim Durchgehen der Compoſitionen von Thalberg war ich von jeher immer in einer gewiſſen Spannung, nicht als ob ich auf Platituden lauerte, ſondern weil er ſie immer ſo gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubeſtimmen weiß. In kleineren Compoſitionsgattungen, die keine ſo nachhaltende Energie zur Vollendung erheiſchen, als größere Formen, finden ſich ſolche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das Meiſte der Notturno's gefallen hat, wenn man vorweg von Vielſeitigkeit und Großartigkeit der Erfindung abſieht und dem Componiſten eine gewiſſe Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet.

So ſind die Melodieen der Notturno's durchweg einſchmeichelnd, wenn auch nicht neu und vollkommen edel. Die im erſten ſcheint mir nur eine Veränderung vom alten: An Alexis ꝛc., iſt aber ſo zu ſagen ſchön inſtrumentirt. Auch der zweite melodiſche Gedanke (in As dur) im zweiten Notturno ſingt recht zart, ſchleppt aber zuletzt. Am beſten will mir das Thema zum dritten Notturno gefallen, da es nicht ſo breit auseinander fließt und ſüdlicher Natur iſt; in der Folge (Tact 13 zu 14) kommt indeß eine Fortſchreitung $\begin{pmatrix}\text{dis e}\\ \text{gis a}\end{pmatrix}$, die mir unerträglich. — Die Rückgänge, in denen ſich die Meiſterhand am erſten kund thut, geſchehen noch nicht mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit, wie wir es bei Field und Chopin treffen, wie ſich Th. überhaupt zu Letzterem verhält, wie Carl Mayer zum Erſteren. — Die Phantaſie Werk 22 beſteht aus einer Menge kleiner Abtheilungen, die ſich um einige Grundharmonieen bewegen, aus denen ſich hier und da auch recht ſchöne Melodieen entwickeln. Sie enthält manches Anmuthige und Zarte, ſo ſchwierig und vollſtimmig ſie geſchrieben iſt. Ein muſikaliſches Blatt enthielt jüngſt bei Beſprechung Thalbergiſcher Compoſitionen die Bemerkung, daß man beim Anhören freilich um die Hälfte des Genuſſes käme, wenn man die Augen zudrücke, d. h. wenn man ſie ſich vierhändig geſpielt dächte. Ich meine aber, daß es nicht gering anzuſchlagen iſt, wenn ein Einzelner vollbringt, wozu ſonſt Zwei gehören. Dies könnte alſo die Achtung nur erhöhen. Daß aber bei Thalberg, wie bei Herz und Czerny, das Hand- und Fingerwerk Hauptſache bleibt und daß er mit glänzenden Mitteln über oft ſchwächliche Gedanken zu täuſchen weiß, könnte zu einem Zweifel veranlaſſen, wie lange die Welt an ſolcher mechaniſchen Muſik Gefallen finden möchte.

Von den Compoſitionen, die durch die Hugenotten hervorgerufen ſind, und deren uns der Himmel nicht zu viele ſchenken wolle, verdient allein die von Hrn. Taubert den Namen, wenn auch nicht Kunſtwerk, doch den eines guten Muſikſtückes. So wenig originell mir der Chor „Rataplan“ ꝛc. vorkömmt, ja beinahe wie eine Brechung der Galoppade aus Wilhelm Tell, ſo hätte ich ihn doch, wenigſtens einmal, unverändert zu hören gewünſcht, als ſo wie ihn ſich Herr Taubert geſetzt. Doch iſt das Nebenſache, und das, was der Arbeit Werth gibt, der Bau des Ganzen, worin es den deutſchen Künſtlern nun Niemand zuvorthut. Der Verfaſſer ſelbſt legt vielleicht nur wenig Werth auf ſein Hugenottenſtück; indeß würden wir gar nicht dagegen ſein, ſchriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vortheil für das Publicum, wie für ſeinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von ſeinen Lieblingsgenüſſen zu koſten bekömmt, ungleich mehr lernen kann, als von den windigen franzöſiſchen Champagnergläſern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons ſo lange für ſich nütze, als es einem ernſteren Streben keinen Abbruch thut, wie denn Floreſtan neulich in einer andern Beziehung meinte: „man müſſe Manches in ſich hineincomplimentiren, um es nur wieder herauszuprügeln,“ welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im Bacchanale finden wir gerade kein bacchantiſches Leben, für das dem Componiſten wohl auch der höchſte Schwung der Begeiſterung mangelt, aber ein luſtiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Inſtrumente ſcheinen viel darin zu ſagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelsſohn, wohl auch an Weber finden ſich hier und da, aber in einer Weiſe, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Componiſt gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen ſucht, bis er ihm in einem unbelauſchten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt.

Aeltere Claviermuſik.

Ausgewählte Tonſtücke für das Pianoforte von berühmten Meiſtern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, geſammelt von C. F. Becker.

In der Zeit, wo ſich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es ſich wohl ſchicken, auch auf deſſen Zeitgenoſſen aufmerkſam zu machen. Kann ſich freilich, was Orgel- und Claviercompoſition anlangt, Niemand ſeines Jahrhunderts mit ihm meſſen, ja will mir Alles andere, gegen ſeine ausgebildeten Rieſengeſtalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erſcheinen, ſo bieten einzelne Stimmen jener Zeit ihrer Gemüthlichkeit wegen noch Intereſſantes genug dar, als daß man ſie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Muſik verſehen es meiſtens darin, daß ſie gerade das vorſuchen, worin unſre Vordern allerdings ſtark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen, als mit dem der „Muſik“ belegt werden muß, d. h. in allen Compoſitionsgattungen, die in die Fuge und den Canon gehören, und ſchaden ſich und der guten Sache, wenn ſie die innigeren, phantaſtiſcheren und muſikaliſcheren Erzeugniſſe jener Zeit als unbedeutender hintenanſetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet dieſen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonſtücke, die in ihren naiven ſchmuckloſen Wendungen auch noch eine andere als die Verſtandesſeite in Anſpruch nehmen. Für das Intereſſanteſte halten wir die Sätze von Couperin († 1733), Konau († 1722) und G. Böhm (um 1680). Der von Couperin hat ſogar einen provençaliſchen Anflug und zarte Melodie, während es Einem bei dem ſteifen Konau'ſchen Adagio ordentlich ſchaurig wird; G. Böhm vollends ſetzt mit einer geſpenſtigen Caprice dem Ende die Krone auf. —

Sonaten für das Pianoforte.

Conſt. Decker, leichte Sonate. Werk 11. — J. Nisle, große Sonate zu 4 Händen. Werk 41. — A. L. C. Trutſchel, große Sonate zu 4 Händen. Werk 8. — L. Schuberth, Sonate (L'espérance). Werk 25. — F. Ries, große Sonate (52ſte). — H. Trieſt, Sonate. Werk 4. — W. Sterndale Bennett, Sonate. Werk 15. —

Man ſieht, an neuen Sonaten fehlt es keineswegs, obwohl in einem andern Sinne hinlänglich, — wie denn auch faſt ſämmtliche obengenannte, die zwei letzten ausgeſchloſſen, als Nachzügler einer ältern Zeit zu betrachten ſind. Die von Hrn. **Decker** iſt zwar augenſcheinlich für Kinderhände und Köpfe berechnet; indeß wünſchten wir ihr eben deshalb etwas von der großen Trockenheit weg, die wenig geeignet, das kleine Volk zum Fleiß aufzumuntern. — Auf der zweitgenannten Sonate findet man den Beiſatz: „componirt in Sicilien, am Fuße des Aetna“ und eine paſſende Vignette, weshalb man wohl mit Grund auf etwas Feuerſpeiendes ꝛc. aufſehen mag. Statt deſſen findet man in ihr das gewöhnlichſte Vanhal'ſche Treiben, den klarſten Viervierteltact, in dem ſich je ein C dur bewegt, kurz eine leidlich breite, wohlgeſetzte, Lafontaine'ſche Familiengeſchichte, wie ſie zu Hunderten ſchon geſchrieben, ohne daß man ſie gerade hart anlaſſen dürfte. Eine ziemlich ähnliche Natur ſpricht ſich im Componiſten der folgenden Sonate aus; doch greift er höher aus, möchte mehr intereſſiren und mehr geben, als ſeine Kräfte vermögen, daher oft Unordnung und Verlegenheit im Periodenbau, in der Harmonie ꝛc., und das ſo auffallend, daß es auch einem ungeübteren Blick nicht entgehen wird. Die Sonate iſt vielleicht ſein erſter Verſuch in dieſer ſtrengen Form; er nimmt, gewöhnlich zu reden, noch alle Tiſchecken mit, kann ſich noch nicht bethun. Dabei fehlt es vorzüglich an Geſang, an ausgebildetem, in dem er ſich durch muſterhafte Vorbilder vor Allem veredeln muß. Einen auf das Beſſere gerichteten Willen, Fleiß und Sorgſamkeit kann man ihm aber keineswegs abſprechen. — Die Sonate des Hrn. Schuberth iſt von freundlichem, hübſchem Ton, aber in möglichſter Haſt hintereinander geſchrieben. Vernachläſſigung des Details haben wir bisher allen Compoſitionen dieſes eben ſo talentvollen als leichtfertigen Componiſten vorwerfen müſſen. Er gehört zu den Muſikern, die zu jeder Tagesſtunde componiren können, gehend und ſtehend; Vieles geräth, dem Ganzen fehlt aber die edlere muſikaliſche Weihe.

Einzelne Stellen des erſten Satzes in der Sonate von Ries könnten an Beethoven erinnern, Manches auch, was ein Lob ſein ſoll, von ihm ſelbſt geſchrieben ſein; die ganze ließe aber, wenn man den Titel nicht wüßte, kaum auf das Werk eines ausgezeichneten Meiſters ſchließen. Es läuft überall zu viel Mittelmäßiges unter, und wo es manchmal in die ſchöne Höhe möchte, wo wir dieſen Künſtler früher oft angetroffen, ſinkt er kurz darauf wieder zurück, als hing' ihm Blei an den Flügeln. Ueberhaupt ſcheint mir die Sonate in einer unluſtigen Stimmung geſchrieben. Das Larghetto hat einige zarte Stellen, aber etwas Veraltetes in der Cantilene; dazu läßt der häufige Tactwechſel keinen rechten Genuß im Zuhörer aufkommen. Das Trio im Scherzo zeichnet ſich durch etwas Eigenthümlichkeit mehr aus; doch iſt auch in ihm keine rechte Freude, als hätte es dem Componiſten ſelbſt nicht gefallen, da er's ſchrieb. Im 4ten Tact des 2ten Theiles vermuthen wir Stichfehler; die Harmonie muß wohl As moll bleiben, wozu die rechte Hand Des Ges angibt (ſtatt, wie gedruckt iſt, Es Des). Das Finale hat nichts Hervorſtechendes; der Mittelſatz in D dur ſcheint uns ſogar unpaſſend und arm an Melodie. Die Sonate von Trieſt kannten wir bereits aus dem Manuſcript, das wir auch früher mit einigen Worten angezeigt. Irren wir nicht, ſo hat der beſcheidene Componiſt verſtanden, was wir namentlich am erſten Satze ausgeſetzt, und einige Aenderungen vorgenommen. Ob ſie glücklich ſind, können wir nicht mehr beurtheilen, da uns die älteren Lesarten entfallen ſind; doch zweifeln wir, da uns der erſte Satz in der neuen Geſtalt jetzt weniger zuſagt als damals, bis auf die zwei erſten

Seiten, die ſich klar und lebendig entfalten; das Folgende ſcheint uns zerſtückelt; es iſt keine Axe da, kein Mittelpunct, und ſo hinterläßt das Stück einen dunkeln nebelhaften Eindruck. Auch der letzte Satz, dem wir früher die innere und äußere Aehnlichkeit mit einem bekannten Beethoven'ſchen vorwarfen, ſcheint uns umgearbeitet. Im ziemlich leidenſchaftlichen Charakter ſchließt er ſich genau dem erſten an; doch fehlt auch ihm das ſchöne Verhältniß der Theile, und dies vergeſſen zu ſollen, reißt er nicht genug fort mit ſich. Die Meiſterhand erkennt man namentlich an der Einführung des zweiten Gedankens; er muß erwartet werden, und dennoch überraſchen; hier kömmt die Melodie in As zu abſichtlich und gezwungen, noch mehr der eingewebte Marſch in Des dur, deſſen Sinn man überhaupt nicht recht verſteht. Vom Componiſten raſch und feurig geſpielt muß die Sonate indeß von Wirkung ſein. Was den Clavierſatz insbeſondere anlangt, ſo rathen wir dem jungen Künſtler, ſich mit allem Neuen bekannt zu machen; mit leichter Mühe würde er dann Manches wohlklingender und reizender geſetzt haben.

Die vortreffliche Sonate von Bennett führen wir heute nur mit dem Namen auf, da ſie die Davidsbündler in ihr „Muſeum" aufgenommen, wo man bald das Nähere nachleſen kann.

Fragmente aus Leipzig.

I.

Trefflicher Leſer, es war nicht eher als heute möglich mich zum Niederſetzen zu bringen, um von all den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Muſik und Muſikmenſchen über uns ausgeſchüttet — eben der Herrlichkeiten halber, die ſehr vom Schreiben abhielten. Mendelsſohn, Lipinski, die Lachner'ſche Preisſymphonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnements-, eben ſo viel Extra-Concerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Eliſabeth Fürſt, polniſche, franzöſiſche und engliſche Künſtler (Nowakowsky, Brzowsky, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, Israeliten in Egypten, Symphonie von Reißiger, Theater, Bach'ſche Motetten — — kurz Blüth' auf Blüthe trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerſt alſo, wie Alle wiſſen, daß Mendelsſohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orcheſters die

Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen iſt und mit der Liebe, die ihm das allſeitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orcheſter, ohne Ausnahme eines Einzelnen, an ſeinen Dirigenten hängt und glaubt, ſo gebührt unſerm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von ſogenannten Cabalen und dem Aehnlichen hört man hier nichts und ſo iſt's recht und müſſen Kunſt und Künſtler gedeihen. —

Ihm zur Seite ſteht David, die Stütze des Orcheſters, ein Muſiker vom feinſten Korn. Auch die liebgewohnte Erſcheinung der erſten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergeſſen, von deren Marienſtimme die Zeit höchſtens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war. Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergeſſen, als da ſind die HH. Queiſſer, der Poſaunengott, C. G. Müller, Uhlrich, Grenſer, die erſt da recht zu arbeiten anfangen, wo Andere ſchon ermatten.

Von ſolchen Kräften unterſtützt und gehoben gab es bis jetzt acht Concerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetſten von dem, was ſie an neuen Compoſitionen und Virtuoſenleiſtungen Einheimiſcher und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geſchehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Compoſitionen ſei zuerſt der wenig bekannten erſten Ouverture zu Leonore von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwiſchen der gewöhnlichen in E dur und der großmächtigen in C dur, vielleicht das Ergreiſendſte, was die Muſik überhaupt aufzuweiſen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer erſten Aufführung (Beethoven ſoll darüber geweint haben). Daher die verſchiedenen Ouvertüren. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine.[1]

Sodann einer ganz neuen Ouverture zu (Shakespeare's?) „Was Ihr wollt" von Ferdinand Hiller. Es wäre ſchlimm, wollte man nach der Aufnahme von Seiten des Publicums einen Maßſtab für ihren Werth oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigſtens Stummheit, liegt allerdings zum Theil im Charakter der Ouverture ſelbſt, deren feiner verſteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen, als zur Begeiſterung auffordert. Das Publicum, wie der Einzelne, haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouverture nur noch einmal und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraſchte Auge eine Menge luſtiger und trauriger Geſtalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer dieſem höchſt beſonderen Grundton iſt es aber auch der natürliche Wuchs, ſo zu ſagen, und die künſtleriſche Gewandung, wodurch ſich das Werk als Hiller'ſches auszeichnet: an Geiſt überwiegt es ohne Weiteres alle die Gelegenheitsouverturen, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit ſo oft beſtraft.

---

1) Es iſt die ſeitdem als Nr. 2. bei Breitkopf und Härtel erſchienene.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preis-Symphonie von Lachner. Die Zeitſchrift hat über ſie ſchon Rechenſchaft gegeben.

Eben ſo blieben die Ouverture, einzelne Sätze und Finale aus der neuen komiſchen Oper „die Macht des Liedes“ von Lindpaintner unter der Erwartung. Jeder Kunſtnaturnachlaß ſchmerzt, doppelt, wo Ausländiſchem oft ſo unverdiente Ehre widerfährt. Auch zeigte ſich das Publicum bei dieſer Gelegenheit beinahe gebieteriſch, indem es einzelne zum Schluß Klatſchende im Augenblicke zur Ruhe verwies. Vielleicht, daß die Oper auf der Bühne anders wirkt.

Die jüngſte Neuigkeit war endlich eine Symphonie, die erſte, von Reißiger. Bei weitem aushaltender an innerer Kraft, als die Lachner'ſche, kürzer, anſpruchloſer, ſchlägt ſie vielleicht noch zu ſehr in's Gebiet der Ouverture hinüber. Da der ſtattliche Capellmeiſter ſelbſt dirigirte, ſo war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswertheſte, im Ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Compoſitionen. Von älteren meiſt Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. October, den ſich ſicher mancher Gewandhausmuſiker roth angeſtrichen im Gedächtniß. Was in andern Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orcheſterſätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie ſie eben in jeder Hinſicht das

Orcheſter durch hinreißenden Vortrag der großen Leonorenouverture an jenem Abend verdiente. Wie herrlich ſtand da die Kunſt über den äußeren und inneren Spaltungen, die an einem Orte, wo ſich ſo viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können — und rückte Alles verſöhnend aneinander.

Bilden ſo die größern Leiſtungen die Säulen des Muſiklebens, ſo ſchlingen ſich die der Virtuoſen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die ſchönſten wiederum: ein Violinconcert von David meiſterlich geſpielt, italiäniſche Bravourarien von Frl. Fürſt geſungen mit italiäniſcher Stimme und eigenthümlicher Manier, Clavierſätze von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken geſpielt und zum Wildwerden componirt, ein intereſſantes, vielleicht zu viel verſchlungenes Violoncellconcert von J. B. Groß, eben ſo ein leichteres Quartettſtück über eine Barcarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queiſſer wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das Gdur-Concert von Beethoven für Clavier mit ſeinem großgeheimnißvollen Adagio, von Mendelsſohn begeiſtert und begeiſternd geſpielt, ſodann Violinvariationen von Fr. Schubert (nicht unſerm) von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutſche Arien von Weber und Spohr, von Hrn. Söſſelmann aus Darmſtadt gut geſungen, endlich ein Flötenconcert von Lindpaintner, von Hrn. Grenſer mit der wohlthuenden Meiſterſchaft vorgetragen, die dieſen Künſtler ſo hoch ſtellt.

II.

Als ich heute die Zeddel der letzten zwölf Abonnementsconcerte durchflog, und mir die Buchſtaben Manches der gehörten Muſiken vollſtändig, Vieles halb zurückriefen, ſtrebte die Phantaſie Alles in ein Bild zuſammenzufaſſen und unverſehens ſtand eine Art blühender Muſenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der ältern Meiſter neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen ſah, zwiſchendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, luſtige Virtuoſen und liebliche Sängerinnen: Alles in ſo reicher Fülle und Abwechſelung durcheinander, daß ſich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von ſelbſt überſah.

Was in der Zeit von älteren Compoſitionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notirt. Manche Leute glauben ihr Möglichſtes zu thun, wenn ſie auf „einen Mozart," „einen Haydn" ꝛc. als auf große Meiſter aufmerkſam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeſchliffen haben müßte! Als ob es ſich nicht von ſelbſt verſtände, ob man ihre Muſik nicht in- und auswendig kennen müſſe! Nur die Dmoll-Symphonie macht ihnen noch zu ſchaffen und ſie fragen, ob ſie denn eigentlich nicht über die Grenzen des Rein-Menſchlichen hinausginge? — Freilich ſoll man Beethoven nach Zollen meſſen (nach König Lear'ſchen aber gewiß) und das Studium der Partitur thut das Uebrige.

Dankbar aber vor Allem muß man anerkennen, wie ſich die Direction, namentlich in dieſer Saiſon, angelegen ſein ließ, Manuſcripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieſer Hinſicht möchten ſich kaum die Weltſtädte mit dem kleinen Leipzig meſſen. Und wenn man ſich auch in Manchem getäuſcht fand, ſo wurden doch Urtheile angeregt, Meinungen feſtgeſtellt, hier und da auch freudige Ausſichten eröffnet. So gab es neue Symphonieen vom Stuttgarter Molique, vom Capellm. Strauß in Carlsruhe, von MD. Hetſch in Heidelberg. Das Publicum ſtimmte in ſeinem Urtheil über ſie faſt zuſammen, obgleich ohne Zweifel der erſteren der Vorrang gebührt. In allen geſchickte Arbeit, wohlklingende Inſtrumentation, treues Feſthalten an die alte Form, ſonſt aber nachweislich überall Anklänge an Dageweſenes, in der von Strauß, beſonders im erſten Satz, ſo auffallend, in Ton- und Tactart, Form und Idee, daß man den ganzen erſten Satz der heroiſchen Symphonie wie eine Geſtalt am Waſſer abgeſpiegelt ſehen kann, aber freilich umgeſtürzt und bläſſer.

Ganz beſondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxſen für groß Orcheſter inſtrumentirten ſogenannten Kreuzer'ſchen Sonate von Beethoven, von der ſchon Hr. Ritter von Seyfried in dieſen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Inſtrumentkenntniß, mit Liebe und Phantaſie im Beethoven'ſchen Geiſt geſchriebene Partitur verdient. Dagegen ſcheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunſtepoche entſtandenen B dur-Sonate zu erſetzen, in ſo hohem Grade unglücklich, ja auch die Inſtrumentation dieſes Satzes im Vergleich zu den andern ſo ungeſchickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüthend, als in die Heiterkeit des Leipziger Publicums einſtimmen müßte; der dithyrambiſche Aufſchwung im letzten Satz machte das verkehrte Einſchiebſel allerdings durchaus vergeſſen. Seien hiermit alle Concertdirectionen um Aufführung dieſer prachtvollen in's Große gemalten Copie eben ſo angegangen, wie um Hinweglaſſung des Scherzo's und machten ſie ſich den reproducirenden Componiſten zum Todfeind dadurch.

Wenn ſich die neugebrachten Symphonieen alſo in ziemlich gleichen Kreiſen bewegten, ſo waren die neuen Ouverturen ihrer innern und äußern Verſchiedenheit halber um ſo merkwürdiger. Floreſtan fragte neulich ſchelmiſch genug: „zu welchem Stück von Shakespeare denn die meiſten Ouverturen geſchrieben würden" ꝛc.: bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper „der Beſuch im Irrenhaus" von J. Roſenhain in Frankfurt verrieth freilich viel Sympathie zu unſern weſtlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechſelten darin ſo raſch, daß man nirgends Fuß faſſen konnte; indeß zeugte ſie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leiſten ſollte, nur mehr Wachſamkeit über einen angebornen Leichtſinn anzurathen wäre. In einem phantaſtiſchen Vorſpiel zu Raupach's „Tochter der Luft" von Spohr ſtellte ſich ſeine bekannte Eigenthümlichkeit mehr als je heraus, ſeine elegiſch klagenden Violinen, ſeine wie vom Hauch berührt anklingenden Clarinetten, der ganze edle leidende Spohr; im Ganzen bin ich jedoch nicht klar worden und die Partitur konnte ich mir nicht verſchaffen. Um ſo genauer kenn' ich die gegebene Ouverture von Ferdinand Hiller, Namens „Fernando," ſpaniſchen Charakters, ritterlich, durchweg intereſſant, überaus ſorgſam und fein gearbeitet, nach Beethoven'ſcher Bedeutſamkeit ſtrebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marſch in C dur) ſo genau gebaut, daß ſie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieſes Schubert'ſchen Marſches vorkam. Mit nicht minder Freude habe ich oft „die Najaden," Ouverture von William Sterndale Bennett durchleſen: ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn ſie ſich allerdings an das Mendelsſohn'ſche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelsſohn ſich an die Ouverture zu Leonore), ja wenn er Alles, was ſich von Anmuth und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelsſohn findet, wie zu einer Tonfluth vermiſcht und davon aus vollen Bechern reicht, ſo iſt es eben geiſtige Brüderſchaft, die die Vorzüge Anderer lebendig in ſich aufgenommen und ſich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poeſie aber überdies in dem Werk, wie innig im Geſang und zart im Bau, welch' ſchöne weiche Inſtrumente! Gegen den Vorwurf einer gewiſſen Monotonie kann man ſie indeß kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen ſich die zwei Hauptthema's zu viel.

Intereſſant waren die einzelnen Scenen aus Fauſt vom Fürſten Radzivil. Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten, will es mir ſcheinen, als hätte man dem Werk durch das allzu große Lob von Berlin aus eher geſchadet. Die wirklich äußerſt unbehülflich inſtrumentirte Ouverture ſchon müßte dem Muſiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozart'ſchen Fuge gleich vorneherein dem Beurtheiler. Wenn ſich der Componiſt der Aufgabe der Ouverture nicht gewachſen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Fauſtdrama mit einer Fuge, der tiefſinnigſten Form der Muſik zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, ſo gab es doch gewiß noch andere, mehr Fauſt'ſchen Charakters, als die von Mozart, die noch Niemand ein Meiſterſtück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und ſchauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man ſich wegwünſchte. Und dann meine ich, iſt doch mit einem einzigen gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis dur-Accord zu wenig muſikaliſche Kunſt entwickelt. Vielem Einzelnen der folgenden Nummern kann aber Niemand ihren eigenthümlichen Werth abſprechen, eine unbefleckte Phantaſie, eine ſo zu ſagen fürſtliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erſt hundert Jahr alt, war auch das Dmoll-Concert für Clavier von J. S. Bach, von Mendelsſohn geſpielt und vom verſtärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei dieſem erhabenen Werk, wie bei einigen Scenen aus einer der Gluck'ſchen Iphigenien an Gedanken beikam, möchte ich hier ſagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines ſoll aber je eher je beſſer die Welt erfahren. Sollte ſie es wohl glauben, daß in den Muſikſchränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter ſeine Bibliothek vermacht, noch wenigſtens ſieben ſolcher Concerte und außerdem unzählige andere Bach'ſche Compoſitionen im Manuſcript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur wenige wiſſen es; ſie liegen aber gewiß dort. Ueberhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn ſich einmal die deutſche Nation zu einer vollſtändigen Sammlung und Herausgabe ſämmtlicher Werke von Bach entſchlöſſe?[1] Man ſollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der ſich S. 76 dieſes Bandes d. n. Ztſchr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voranſetzen. Dort heißt es nämlich:

„Daß Sie Sebaſtian Bach's Werke herausgeben wol-
„len, iſt etwas, was meinem Herzen, das ganz für

---

[1] Der Gedanke hat ſich zur Freude aller Künſtler ſeitdem verwirklicht (1852).

„die hohe große Kunſt dieſes Urvaters der Harmonie „ſchlägt, recht wohl thut und ich bald im vollen Hauſe „zu ſehen wünſche ꝛc.“

Man ſchlage nur nach! —

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuoſen, die dieſe nie genug zu lobenden Concerte verſchönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh’ ich. So ſind es denn von erſteren, Frl. Grabau, wie immer fertig, feſt, künſtleriſch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, friſch an Stimme und Geſtalt, talentvoll. B. Molique’s meiſterliches Spiel ſeines Dmoll-Concertes (Jemand meinte, Bmoll läge hier näher) iſt ſchon in dieſen Blättern erwähnt worden, eben ſo W. Bennett’s innig muſikaliſches Leben im Vortrag. Als Kunſtgenüſſe erſter Art bleiben noch zu erwähnen das Emoll-Concert von Spohr, von David geſpielt, Poſaunenvariationen von C. G. Müller, von Queiſſer geblaſen, das Esdur-Concert von Beethoven und das in Gmoll von Mendelsſohn, von Mendelsſohn geſpielt, d. h. in Erz gegoſſen nach ſeiner Weiſe.

Den Beſchluß des diesjährigen Concertcyklus machte die neunte Symphonie von Beethoven. Das unerhört ſchnelle Tempo, in dem der erſte Satz geſpielt wurde, nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man ſonſt von dieſer überſchwenglichen Muſik zu erhalten gewohnt iſt. Dem dirigirenden Meiſter gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie ſo leicht Niemand wieder, mag dieſer Ausſpruch unbegreiflich ſcheinen, und endlich, wer könnte hier entſcheiden, als Beethoven ſelbſt, dem dies leidenſchaftliche Treiben des Tempo's unter Vorausſetzung eines makelloſen Vortrags vielleicht gerade Recht geweſen? So muß ich denn dieſe Erfahrung, wie ſo manche, zu meinen merkwürdigſten muſikaliſchen zählen, und mit einiger Trauer, wie ſchon allein über das äußere Erſcheinen des Höchſten ein Meinungszwieſpalt entſtehen kann. Wie ſich aber freilich im Adagio alle Himmel aufthaten, Beethoven wie einen aufſchwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergeſſen und eine Ahnung von Jenſeits die Nachblickenden durchſchauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her ſein, daß ſich in einem unſcheinbaren hieſigen Locale einige junge Muſiker verſammelten, theils gute alte Werke, theils ihre eigenen neuſten aufzuführen, oder auch ſich unter einander hören zu laſſen. Mitglieder auf Mitglieder meldeten ſich; nach und nach verlautete auch im Publicum davon; Theilnahme und Neugierde trieb Mehre hinein; die geheime Geſellſchaft bekam Muth, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab ſich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausſchuß und in einem anerkannt guten Muſiker, Hrn. C. G. Müller, einen

Director. Schon im Winter 1835 verlegte die Geſellſchaft ihr Uebungszimmer in einen anſtändigen, ſchönen Saal. Daß er immer gedrückt voll, bezeugte ihr die wachſende Gunſt des Publicums — und ſo gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 12ten November bis 14ten März zwölf ſolcher Concerte, und wenn man etwa Montags fragte: „ob es Abends nicht irgend was gäbe“ bekam man auf echt Leipzigeriſch meiſtens zur Antwort: „'s iſt Euterpe.“ Im Grunde mußte ſich aber die ehrenwerthe Geſellſchaft ihre Concertabende recht zuſammenborgen, da die meiſten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Concerten mitſpielen und es nur wenige Tage gibt, wo es nicht hier und da zu thun gäbe. Dieſes Nichtbeſtimmtſein eines eigentlichen Concertabends gibt aber dem Inſtitut ſogar einen leichten Anſtrich von poetiſcher Freiheit, und ſtehen die Euterpiſten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, ſo ſpielen ſie ſo friſch zu, daß ſie Einem ſogar lieber als irgend eine fürſtliche Capelle, wo Niemand zucken ſoll mit den Augen und ſelig ſein in der Muſik. Zur Sache! Die urſprüngliche Tendenz des Vereins alſo, Aufführung der beſten Werke der beſten Meiſter, dann von Compoſitionen Neuerer (Einheimiſcher wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Enſembleſtücken von Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß ſich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Geſang iſt durchaus ausgeſchloſſen, was Manches gegen ſich, aber auch das für ſich hat, daß ſo der Verein eine beſtimmte Farbe bekommen, ja daß er ſich zu ſeinem Vortheil nur im Inſtrumentalen befeſtigt.

Die Ausführung der Symphonieen und Ouverturen gibt der in den Gewandhausconcerten nicht viel nach, natürlich, da es meiſt Muſiker von daher ſind. Spielt man dort mit mehr Reſpect, ſo hier mit mehr Keckheit; ſteht dort der Director felſenfeſt im Tempo, ſo geht es hier in einem Beethoven'ſchen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Inſtitute ſind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verſchiedenen Stände der Zuhörer. Gewiſſe Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod beſtraft werden; ſo blies ein Euterpiſt in den erſten Tacten des Allegretto der 7ten Symphonie von Beethoven ein verdammtes Eis; doch wollen wir ſolche Fälle neckenden Coboldeu beimeſſen, die ſich zufällig wohl einmal in eine Oboeröhre verkrochen. Von den Symphonieen der Meiſter gab es nun die in C moll, D dur, die Paſtoral-, F dur, und eine gewiſſe in A dur von Beethoven, von Mozart die in C dur mit der Fuge (Jupiter), von Haydn die in Es dur, von Spohr die Weihe der Töne: — von Mitgliedern der Geſellſchaft eine ältere in D dur und die oft beſprochene in C moll von C. G. Müller, eine in F moll von F. L. Schubert: — von Fremden eine in G moll von Gährich. In den Ouverturen war ebenfalls ſchönſte Auswahl von ältern getroffen, unter denen namentlich die zu Samori vom pedantiſch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neuſten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den Vehmrichtern, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeſchrieen iſt, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt, klar gehaltene, im Einzelnen noch unreife Arbeit eines franzöſiſchen Muſikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze ſchleudert, wie Vorläufer des kommenden Gewitters, das in ſeinen Symphonieen ausdonnert. In den heimiſchen Euterpeſaal zurückkehrend, ſo ſticht freilich nach ſolchen Donnerwettern ein Concertino für Horn u. dgl. ſchwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der Soliſten getroſt übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht der Art, daß ſie eine ſtrenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queiſſer, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt ſind. Damit ſei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die erſten Verſuche junger Virtuoſen ausſchließen ſolle, im Gegentheil gebeten, dieſe vorbereitende praktiſche Schule für öffentliches Auftreten und Concertroutine fortbeſtehen und Allen, die aufzutreten wünſchen, offen ſtehen zu laſſen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Concerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, ſo konnte man ſich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Concertmeiſter David mit den Hrn. Uhlrich, Grenſer und Queiſſer veranſtaltet. Leider gab es nur vier, die nächſten Winter wenigſtens zu verdoppeln wären.

Die Herren ſind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel dieſen Concertmeiſter.

Wenn wir ſo mit einigem Stolz auf drei Inſtitute ſehen, wie ſie, mit Begeiſterung an den edelſten Werken unſeres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutſche Stadt aufzuweiſen hat, ſo wird ſich mancher Leſer gefragt haben, warum die Zeitſchrift mit einem Bericht über die einzelnen Leiſtungen oft ſo lange angeſtanden. Bekennt es Schreiber dieſer Zeilen offen, ſo iſt ſeine doppelte Stellung als Redigent und als Muſiker daran Schuld. Den Muſiker intereſſirt nur das Ganze, und von den Einzelnen nur die Bedeutendſten; als Redigent möchte er von Allem ſprechen. Als Muſiker müßte er Manches verſchweigen, was der Redigent der Vollſtändigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles Einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künſtler zu beſprechen! Denn mit Phraſen, wie: „hat ſich Beifall erworben, fand Theilnahme, wurde ſehr beklatſcht," wird nichts vom Fleck gebracht, Alles verwaſchen, Niemand geehrt, Meiſter und Schüler über einen Leiſten geſchlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Perſon im Auge, die Ereigniſſe in größern Zeiträumen zuſammenfaſſen, wo ſich das Kleinere von ſelbſt ausſcheidet und ein ſchärferer Abriß des Ganzen ſich herausſtellt, — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des ſchwungvollen Lebens, dem die Muſikgeſchichte unſerer Stadt kein ähnliches an die Seite zu ſtellen hat.

IV.

Iſt mir's doch heute wie einem jungen muthigen Krieger, der zum erſtenmal ſein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen ſchon zur Sprache gekommen, auch muſikaliſche ſchlichten ſollte, traf es ſich, daß hier, wahrſcheinlich zum erſtenmal in der Welt neben einander, die zwei wichtigſten Compoſitionen der Zeit zur Aufführung kamen — die Hugenotten von Meyerbeer und der Paulus von Mendelsſohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerſchaft, einer Bevorzugung des Einen vor dem Andern kann hier keine Rede ſein. Der Leſer weiß zu gut, welchem Streben ſich dieſe Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelsſohn die Rede iſt, keine von Meyerbeer ſein kann, ſo diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteriſtik Beider zu erhalten, man nur dem Einen beizulegen braucht, was der Andere nicht hat, — das Talent ausgenommen, was Beiden gemeinſchaftlich. Oft möchte man ſich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben Alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeers Erfolge im geſunden muſikaliſchen Deutſchland erwägt, und wie ſonſt ehrenwerthe Leute, Muſiker ſelbſt, die übrigens auch zu den ſtilleren Siegen Mendelsſohn's mit Freude zuſehen, von ſeiner Muſik ſagen, ſie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio, ging ich zum erſtenmal in die Hugenotten. Wer freut ſich nicht auf Neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geſchrieben, Manches in den Hugenotten ſei Beethoven'ſchem an die Seite zu ſtellen ꝛc.! Und was ſagten Andere, was ich? Geradezu ſtimmte ich Floreſtan bei, der, eine gegen die Oper geballte Fauſt, die Worte fallen ließ: „im Crociato hätte er Meyerbeer noch zu den Muſikern gezählt, bei Robert dem Teufel habe er geſchwankt, von den Hugenotten an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi's Leuten.“ Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht ſagen; man wurde ſchlaff und müde vom Aerger. Nach öfterem Anhören fand ſich wohl manches Günſtigere und zu Entſchuldigende heraus, das Endurtheil blieb aber daſſelbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von Weitem etwa dem Fidelio oder Aehnlichem an die Seite zu ſetzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß ſie nichts von der Sache verſtänden, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geiſtreicher Mann hat Muſik wie Handlung am beſten durch das Urtheil bezeichnet, daß ſie entweder im Freudenhauſe oder in der Kirche ſpielten. Ich bin kein Moraliſt; aber einen guten Proteſtanten empört's, ſein theuerſtes Lied auf den Bretern abgeſchrieen zu hören, empört es, das blutigſte Drama ſeiner Religionsgeſchichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu ſehen, Geld und Geſchrei damit zu erheben, empört die

Oper von der Ouverture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir eheſtens lebendig verbrannt werden ſollen.[1] Was bleibt nach den Hugenetten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausſtellt. Man überlege ſich nur Alles, ſehe wo Alles hinausläuft! Im erſten Act eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffinirt, nur eine Frau, aber verſchleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwiſchen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariſer, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Act vermiſcht ſich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts ſteht in den Hugenotten: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft chriſtliche Empfindung darin ſuchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und ſagt: „ſeht, da iſt es, mit Händen zu greifen.“ Es iſt Alles gemacht, Alles Schein und Heuchelei. Und nun dieſe Helden und Heldinnen, — zwei, Marcell und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar ſo elend

---

1) Man leſe nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie
Frappons, poursuivons l'hérétique !
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang!

zuſammenſinken. Ein vollkommner franzöſiſcher Wüſtling,[1] Nevers, der Valentine liebt, ſie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, — dieſe Valentine ſelbſt, die Raoul liebt, Nevers heirathet, ihm Liebe ſchwört[2] und ſich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieſer Raoul, der Valentine liebt, ſie ausſchlägt, ſich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — dieſe Königin endlich, die Königin all' dieſer Puppen! Und dies läßt man ſich Alles gefallen, weil es hübſch in die Augen fällt, und von Paris kömmt — und ihr deutſchen ſittſamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Componiſten reibt ſich die Hände vor Freuden! Von der Muſik an ſich zu reden, ſo reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Tact iſt überdacht, über jeden ließe ſich etwas ſagen. Verblüffen oder kitzeln iſt Meyerbeer's höchſter Wahlſpruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzoſen außer ſich ſind, ſo geſteh' ich, brächte mir ein Schüler einen ſolchen Contrapunct, ich würde ihn höchſtens bitten, er möcht' es nicht ſchlechter machen künftighin. Wie überlegt-ſchaal, wie beſonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobſchmiedmäßig dieſes ewige Hineinſchreien Marcell's „Eine feſte Burg" ꝛc. Viel macht man dann aus der

---

1) Worte wie „je ris du Dieu de l'univers" etc. ſind Kleinigkeiten im Texte.

2) D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc.

Schwerterweihe im vierten Act. Ich gebe zu, ſie hat viel dramatiſchen Zug, einige frappante geiſtreiche Wendungen und namentlich iſt der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Inſtrumentation greifen zuſammen, und da das Gräßliche Meyerbeer's Element iſt, ſo hat er hier auch mit Feuer und Liebe geſchrieben. Betrachtet man aber die Melodie muſikaliſch, was iſt's als eine aufgeſtutzte Marſeillaiſe? Und dann, iſt's denn eine Kunſt, mit ſolchen Mitteln an ſo einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man ſoll aber nicht über Herrlichkeit ſchreien, wenn ein Dutzend Poſaunen, Trompeten, Ophykleiden und hundert im Uniſono ſingende Menſchen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeer'ſches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publicum zu gut, als daß er nicht einſehen ſollte, daß zu viel Lärm zuletzt abſtumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen? Er ſetzt nach ſolchen Praſſelſtellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Inſtrumentes, als ob er ſagen wollte: „ſeht, was ich auch mit Wenigem anfangen kann, ſeht, Deutſche, ſeht!“ Einigen Esprit kann man ihm leider nicht abſprechen. — Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeer's äußerlichſte Tendenz, höchſte Nicht-Originalität und Stylloſigkeit ſind ſo bekannt, wie ſein Talent, geſchickt zu appretiren, glänzend zu machen, dramatiſch zu behandeln, zu inſtrumentiren, wie er auch einen großen

Reichthum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Roſſini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, ſogar Spohr, kurz die geſammte Muſik nachweiſen. Was ihm aber durchaus angehört, iſt jener berühmte, fatal mekkernde, unanſtändige Rhythmus, der faſt in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte ſchon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt (S. 6, 17, 59, 98, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüſſig. Manches Beſſere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie geſagt, nur der Haß wegläugnen; ſo iſt Marcell's Schlachtlied von Wirkung, ſo das Lied des Pagen lieblich; ſo intereſſirt das Meiſte des dritten Actes durch lebendig vorgeſtellte Volksſcenen, ſo der erſte Theil des Duetts zwiſchen Marcell und Valentine durch Charakteriſtik, ebenſo das Sextett, ſo das Spottchor durch komiſche Behandlung, ſo im vierten Act die Schwerterweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor Allem das darauf folgende Duett zwiſchen Raoul und Valentine durch muſikaliſche Arbeit und Fluß der Gedanken — — Was aber iſt das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unſittlichkeit, Un-Muſik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr ſei gelobt, wir ſtehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußerſten Angſtgeſchrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es beſſer werden muß.

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirſt du zum Glauben und zur Hoffnung geſtimmt und lernſt deine Menſchen wieder lieben; hier ruht es ſich wie unter Palmen, wenn du dich müde geſucht und nun eine blühende Landſchaft dir zu Füßen liegt. Es iſt der Paulus ein Werk der reinſten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdeſt dir ſchaden und dem Dichter wehe thun, wollteſt du es nur von Weitem mit Händel'ſchen oder Bach'ſchen vergleichen. Worin ſich alle Kirchenmuſik, worin ſich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichſehen, darin gleichen ſie ſich; aber freilich waren Bach und Händel, da ſie ſchrieben, ſchon Männer, und Mendelsſohn ſchrieb beinahe ganz Jüngling. Alſo das Werk eines jungen Meiſters, dem noch Grazien um die Sinne ſpielen, den noch Lebeluſt und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener ſtrengern Zeit, von einem jener göttlichen Meiſter, die ein langes heiliges Leben hinter ſich, mit den Häuptern ſchon in die Wolken ſahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir ſchon in den alten Oratorien finden, die Theilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Maſſen und Perſonen, die Charaktere dieſer Einzelnen ſelbſt, — über dies wie über anderes iſt ſchon vielfach in dieſen Blättern geſprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachtheil des Eindrucks des Ganzen ſchon in dem erſten Theile der Handlung liegen, daß die Nebenperſon Stephanus wenn nicht ein Uebergewicht über Paulus erhält, ſo doch das Intereſſe an dieſem ſchmälern, daß endlich Saulus mehr wirkt in der Muſik als Bekehrter, denn als Bekehrender, iſt ebenfalls richtig bemerkt worden, ſo wie daß das Oratorium überhaupt ſehr lang iſt, und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunſtgeſpräch iſt vor Allem Mendelsſohn's dichteriſche Auffaſſung der Erſcheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Componiſten nicht ärger beleidigen, als hier in einer ſeiner ſchönſten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr ſpricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja ſeinen Willen durch Engelchöre; ich meine, der Maler drücke die Nähe des Höchſten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorſchauende Cherubköpfe poetiſcher aus, als durch das Bild eines Greiſes, das Dreifaltigkeitszeichen rc. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen iſt. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im Paulus durch den ſeltenen Schmuck, mit dem ſie Mendelsſohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmuſik nicht eben ſo gut Zeichen für das freudige Gottvertrauen, wie für die flehende Bitte habe, als ob zwiſchen „Wachet auf" rc. und „Aus tiefer Noth" rc. kein Unterſchied möglich wäre, als ob das Kunſtwerk nicht andere Anſprüche befriedigen müſſe, als eine ſingende Gemeinde! Endlich hat man den Paulus ſogar nicht einmal als ein proteſtantiſches Oratorium, ſondern nur als Concertoratorium gelten laſſen wollen, wobei ein Geſcheuter den Mittelweg vorſchlug, es doch „proteſtantiſches Concertoratorium“ zu nennen. Man ſieht, Einwendungen, und auch begründete laſſen ſich machen, und der Fleiß der Kritik ſoll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium Niemand nehmen wird, — außer dem innern Kern, die tiefreligiöſe Geſinnung, die ſich überall ausſpricht, betrachte man all' das Muſikaliſch-Meiſterlich-Getroffene, dieſen höchſt edlen Geſang durchgängig, dieſe Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Muſik, daß wir Alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppirung der Perſonen, die Anmuth, die über das Ganze wie hingehaucht iſt, dieſe Friſche, dieſes unauslöſchliche Colorit in der Inſtrumentation, des vollkommen ausgebildeten Styles, des meiſterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunſt nicht zu gedenken — man ſollte damit zufrieden ſein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Muſik zum Paulus iſt im Durchſchnitt ſo klar und populär gehalten, prägt ſich ſo raſch und für lange Zeit ein, daß es ſcheint, der Componiſt habe während des Schreibens ganz beſonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So ſchön dieſes Streben iſt, ſo würde eine ſolche Abſicht künftigen Compoſitionen doch etwas von der Kraft und Begeiſterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die ſich ihrem großen Stoffe rückſichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen Chriſtus am Oelberg geſchrieben, und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelsſohn ein Oratorium ſchrieb, der Mann auch eines vollenden wird.[1] Bis dahin begnügen wir uns mit unſerm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurtheil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am ſchärfſten charakteriſiren, zu gelangen. Ich verachte dieſen Meyerbeer'ſchen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; ſeine Hugenotten ſind das Geſammtverzeichniß aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge ſeiner Zeit. Und dann — laßt uns dieſen Mendelsſohn-Paulus hochachten und lieben, er iſt der Prophet einer ſchönen Zukunft, wo das Werk den Künſtler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: ſein Weg führt zum Glück, jener zum Uebel.[2]

---

[1] Mendelsſohn hat die Prophezeiung erfüllt (Elias). —

[2] Der obige Artikel hat dem Verf. ſeiner Zeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariſer und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem ſehr würdigen Mann —, von Fr. Rochlitz. Es verhielt ſich ſo damit: eine muſikaliſche Freundin, dieſelbe, der die „Erinnerungen" im Jahrgang 1839 (Bd. XI. No. 26—30) gewidmet ſind, vermittelte zwiſchen ihm und dem jüngern Künſtleraufwuchs in der Art, daß ſie ihm meiſt auf dem Pianoforte Muſika-

liſches, wie von Mendelsſohn, Chopin, Floreſtan und Euſebius u. A. mittheilte, ausnahmweiſe wohl auch Kritiſches, wie obige Fragmente. Nach Leſung des letztern ertheilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlaſſen, ein Zeugniß von der entſchiedenen Geſinnung des edlen Kunſtrichters, der ſich damals ſchon dem Greiſenalter näherte, geben mag.

D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichſten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Muſik Nichts, ganz und gar Nichts geleſen, was mir — wie ich nun bin und ſeyn kann — ſo innerlichſt wohlgethan hätte. Helle, feſtgefaßte, feſtgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Anſichten; reine, würdige, edle Geſinnung — und Beides nicht blos, was jene Muſikwerke, ja nicht blos, was Muſik überhaupt betrifft; ein bedachtſam zuſammengefaßtes, haltungsvolles, und dabey doch friſchbelebtes, zwanglos ſich bewegendes Weſen in der Darſtellung: das finde ich in dieſem Aufſatze, und zwar von der erſten bis zur letzten Zeile. Dabey eine Unpartheilichkeit, die ſelbſt am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: ſo wie am Freunde, daß und wo er kein Engel iſt — ja, die an dieſem noch mehr Menſchlichkeiten zugiebt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meyne, alle Leſer, bei denen, wie geſagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfaſſer gelegen ſeyn kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfaſſer, hiermit ſicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geſchieht, da wird bald oder ſpäter auch geſchehen wie es dort, nach verwandten Vorausſetzungen, heißt: es wird euch das Andere Alles zufallen — von ſelbſt kommen. Und das iſt, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünſche.

Was ſollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Beſtätigung empfangen, es ſey mir mit meinem Dank für die Mittheilung Ernſt geweſen.

Rchz.

1838.

Traumbild. — Franz Schubert's letzte Compoſitionen. — Ouverturen für
Orcheſter. — 1ſter—6ter Quartettmorgen. —
Rondo's für das Pianoforte.

Traumbild am 9. September Abends.

Concert von C. W.

Von Oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel ſitzt und auf Lieder ſinnt,
Und wie es in die Taſten greift,
Im Zauberringe vorüber ſchweift
Geſtalt an Geſtalt
Und Bild nach Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtwonne.

Die Menſchen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
Zurück in ſeine Heimath eilt.

F. u. E.

Franz Schubert's letzte Compoſitionen.

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies iſt, ſo gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erſtaunen viel geſchrieben, von dem vielleicht erſt die Hälfte gedruckt iſt, ein Theil noch der Veröffentlichung entgegenſieht, ein bei weitem größerer aber wahrſcheinlich nie oder nach langer Zeit erſt in's Publicum kommen wird. Aus der erſten Rubrik haben ſich wohl ſeine Lieder am ſchnellſten und weiteſten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze deutſche Literatur in Muſik geſetzt, und wenn Telemann verlangt „ein ordentlicher Componiſt müſſe den Thorzeddel componiren können,“ ſo hätte er an Schubert ſeinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Muſik hervor: Aeſchylus, Klopſtock, ſo ſpröde zur Compoſition, gaben nach unter ſeinen Händen, wie er den leichteren Weiſen W. Müller's u. A. ihre tiefſten Seiten abgewonnen. Dann ſind es eine Menge Inſtrumentalſachen in allen Formen und Arten: Trio's, Quartetten, Sonaten, Rondo's, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichſten Dinge voll, wie der ſeltenſten Schönheiten; die Zeitſchrift hat ſie an verſchiedenen Orten genauer charakteriſirt. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegenſehen, werden uns Meſſen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. A. genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich ſeine größeren Compoſitionen, mehre Opern, große Kirchenſtücke, viele Symphonieen, Ouverturen u. A., die im Beſitz der Erben geblieben ſind. Die zuletzt erſchienenen Compoſitionen Schubert's haben die Titel:

Großes Duo für das Pianoforte zu 4 Händen

Werk 140. und

F. Schubert's Allerletzte Compoſition: Drei große Sonaten für Pianoforte.

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert ſprechen, nur Nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer ſchwärmt nicht einmal! Entzückt von dieſem neuen Geiſt, deſſen Reichthum mir maß- und gränzenlos dünkte, taub gegen Alles, was gegen ihn zeugen könnte, ſann ich Nichts, als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachſenden Anſprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es, wie an ihnen. Wo wäre der Meiſter, über den man ſein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bach's gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; ſelbſt Mozart's Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geſchätzt; zum Verſtändniß Beethoven's reichen bloß muſikaliſche Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewiſſen Jahren durch ein Werk mehr begeiſtert als durch das andere. So viel iſt gewiß, daß ſich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeiſterung auch am meiſten von der Jugend verſtanden wird, wie die Kraft des männlichen Meiſters vom Mann. Schubert wird ſo immer der Liebling der erſteren bleiben; er zeigt, was ſie will, ein überſtrömend Herz, kühne Gedanken, raſche That; erzählt ihr, was ſie am meiſten liebt, von romantiſchen Geſchichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor miſcht er bei, aber nicht ſo viel, daß dadurch die weichere Grundſtimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantaſie, wie außer Beethoven kein anderer Componiſt; das Leicht-Nachahmliche mancher ſeiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tauſend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; ſo iſt es, ſo wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren alſo würde ich dieſe zuletzt erſchienenen Werke ohne Weiteres den ſchönſten der Welt beigezählt haben, und zu den Leiſtungen der Gegenwart gehalten ſind ſie mir das auch jetzt. Als Compoſitionen von Schubert zähle ich ſie aber nicht in die Claſſe, wohin ich ſein Quartett in D moll für Streichinſtrumente, ſein Trio in Es dur,[1] viele ſeiner kleinen Geſangs- und

---

1) Die Symphonie in C war zur Zeit, als Obiges geſchrieben wurde, noch nicht bekannt.

Clavierſtücke rechne. Namentlich ſcheint mir das Duo noch unter Beethoven'ſchem Einfluß entſtanden, wie ich es denn auch für eine auf das Clavier übertragene Symphonie hielt, bis mich das Original-Manuſcript, in dem es von ſeiner eigenen Hand als „vierhändige Sonate" bezeichnet iſt, eines Anderen überweiſen wollte. „Wollte" ſag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer ſo viel ſchreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federleſens, und ſo überſchrieb er ſein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Symphonie in ſeinem Kopfe fertig ſtand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß ſich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden, als für eine Symphonie, in einer Zeit, wo ſein Name erſt bekannt zu werden anfing. Mit ſeinem Styl, der Art ſeiner Behandlung des Claviers vertraut, dieſes Werk mit ſeinen andern Sonaten vergleichend, in denen ſich der reinſte Claviercharakter ausſpricht, kann ich mir es nur als Orcheſterſtück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinſtrumente, Tutti's, einzelne Soli's, Paukenwirbel; die großbreite ſymphoniſche Form, ſelbſt die Anklänge an Beethoven'ſche Symphonieen, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A dur-Symphonie wie einige blaſſere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben ſcheinen, unterſtützen meine Anſicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf ſchützen, daß es als Clavierſtück nicht immer richtig gedacht ſei, daß dem Inſtrument etwas zugemuthet wird, was es nicht leiſten kann, während es als eine arrangirte Symphonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es ſo, und wir ſind um eine Symphonie reicher. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir ſchon; zehren wir doch alle von ſeinen Schätzen. Aber auch ohne dieſen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein Anderer worden; ſeine Eigenthümlichkeit würde vielleicht nur ſpäter durchgebrochen ſein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den erſten Seiten erkennen und unterſcheiden. Schubert iſt ein Mädchencharakter an Jenen gehalten, bei weitem geſchwätziger, weicher und breiter; gegen Jenen ein Kind, das ſorglos unter den Rieſen ſpielt. So verhalten ſich dieſe Symphonieenſätze zu denen Beethoven's und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders, als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er ſeine Kraftſtellen, bietet auch er Maſſen auf; doch verhält es ſich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen Andere iſt er noch Mann genug, ja der kühnſte und freigeiſtigſte der neueren Muſiker. In dieſem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu ſuchen; ſie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man ſie betrachtet; man muß es durchaus lieb gewinnen dieſes liebende Dichtergemüth. So ſehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, ſo wüßte ich auch kaum etwas, wo Schubert ſich mehr gezeigt als Er; ſo leibhaftig, daß einem wohl bei einzelnen Tacten ſein Name über die Lippen ſchlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinſtimmen, daß ſich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas was man freilich immer fordern müßte, die neuſte Zeit aber ſo ſelten leiſtet. Keinem Muſiker dürfte ein ſolches Werk fremd bleiben, und wenn ſie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles andere der Zukunft nicht verſtehen, weil ihnen die Einſicht der Uebergänge abgeht, ſo iſt es ihre Schuld. Die neue ſogenannte romantiſche Schule iſt keineswegs aus der Luft herabgewachſen; es hat Alles ſeinen guten Grund.

Die Sonaten ſind als das letzte Werk Schubert's bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urtheilen würde, wem die Zeit der Entſtehung fremd geblieben wäre, — wie ich ſelbſt vielleicht ſie in eine frühere Periode des Künſtlers geſetzt hätte, und mir immer das Trio in Es dur als Schubert's letzte Arbeit, als ſein Eigenthümlichſtes gegolten hat. Uebermenſchlich wäre es freilich, daß ſich immer ſteigern und übertreffen ſollte, wer wie Schubert ſo viel, und täglich ſo viel componirte, und ſo mögen auch dieſe Sonaten in der That die letzten Arbeiten ſeiner Hand ſein. Ob er ſie auf dem Krankenlager geſchrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Muſik ſelbſt ſcheint man auf das erſtere ſchließen zu dürfen; doch iſt auch möglich man ſteht mehr, wo die Phantaſie durch das traurige

„Allerletzte“ nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt iſt. Wie dem ſei, ſo ſcheinen mir dieſe Sonaten auffallend anders als ſeine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Reſigniren auf glänzende Neuheit, wo er ſich ſonſt ſo hohe Anſprüche ſtellt, durch Ausſpinnung von gewiſſen allgemeinen muſikaliſchen Gedanken, anſtatt er ſonſt Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer muſikaliſch und geſangreich rieſelt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die ſich aber ſchnell wieder beruhigen. Ob in dieſem Urtheile ſchon meine Phantaſie durch die Vorſtellung ſeiner Krankheit verführt ſcheint, muß ich Ruhigeren überlaſſen. So aber wirkten ſie auf mich. Wohlgemuth und leicht und freundlich ſchließt er dann auch, als könne er Tages darauf wieder von Neuem beginnen. Es war anders beſtimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf ſeinem Leichenſtein die Worte ſtehen, daß unter ihm „ein ſchöner Beſitz, aber noch ſchönere Hoffnungen“ begraben lägen, ſo wollen wir dankbar nur des erſteren gedenken. Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu nichts. Er hat genug gethan, und geprieſen ſei, wer wie er geſtrebt und vollendet.

Ouverturen.

Kalliwoda, J. W., 5te Ouverture. Werk 76. — Heſſe, A., Ouverture Nr. 2. Werk 28. — Weyſe, C. F. E., Ouverture zur Oper Kenilworth zu 4 Händen für Pianoforte eingerichtet. — Bennett, W. St., Die Najaden. Ouverture zu 4 Händen fürs Pianoforte. Werk 14.

An Kalliwoda haben wir das erfreuende Beiſpiel eines ſchnell zur Blüthe und Anerkennung gekommenen Talentes, und das traurige eines eben ſo raſchen Verblühens und Vergeſſenwerdens. Er hatte viele Hoffnungen erweckt, viele erfüllt. Seine Symphonieen, wenn auch natürlich keine Beethoven'ſchen Diademe, ſo doch weißen, durchſichtigen Perlen zu vergleichen, werden ſich unter ſeinen Werken der Zukunft am längſten erhalten. Was er aber außerdem und namentlich in der letzten Zeit zu Tage brachte, war kaum mehr als Flittergold, unechter Schmuck; wir ſind wohl Alle darüber einverſtanden. So auch dieſe fünfte Ouverture, ein hübſches Stück für Dilettantenorcheſter, nicht ſchwer, klingend inſtrumentirt, im Ganzen gewöhnlich und aus den bekannteſten Redensarten zuſammengeſetzt. Der Componiſt wird ihr wohl ſelbſt kein Gewicht beilegen.

Die Ouverture von A. Heſſe, ein früheres Werk dieſes Componiſten, mag ſich gut zur Eröffnung etwa eines Kotzebue'ſchen Stückes ſchicken; ſie hat ein allgemeines comfortables Geſicht, rundet ſich, wie alle Arbeiten von Heſſe, ſehr glücklich ab und iſt in guter Stunde gemacht. Der alten Richtſchnur entgegen, nach der das zweite Thema nach der Dominante mußte, weicht dieſes in der Ouverture in eine ziemlich entlegene Tonart, nämlich in die kleine Terz der Dominante aus. Es wäre dem, wo ſo geſchickt wie hier modulirt iſt, gar nichts anzuhaben; aber die Thema's ſind eigentlich gar nicht verſchieden und das, was wir das zweite nannten, nur eine geringe Veränderung des erſten, der Arrangeur müßte denn die Melodie, die zum zweiten Gedanken ſehr wohl gedacht werden kann, im Clavierauszug nicht haben anbringen können.

Der Componiſt der Ouverture zu Kenilworth iſt als ein kraft- und geiſtvoller Mann bekannt. Doch hätte ich nach der Handlung, der die Ouverture zur Einleitung beſtimmt iſt, ein phantaſtiſcheres, complicirteres Gemälde vermuthet. Es kömmt wieder auf den Streit hinaus, ob die Ouverture ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten ſoll. Zu beiderlei finden ſich bekanntlich Muſter. Hier ſcheint keins von beiden Principien beobachtet. In der Wiederholung des Adagios in der Mitte könnte man vielleicht Amy Robſartſche

Anſpielungen finden, im Ganzen aber hat die Muſik nur einen feſtlichen, gaſtlichen Charakter, als ob die Oper, die uns nämlich unbekannt, ihren Mittelpunct im Feſt auf Kenilworth hätte. Abgeſehen davon iſt ſie durchweg klar und gediegen, vielleicht etwas zu lang und jedenfalls, wie die vorige Ouverture, in den beiden Hauptthemen zu wenig contraſtirend.

Die Bennett'ſche Ouverture, die Najaden genannt, wurde ſchon früher einmal erwähnt und dort als ein „reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild“ bezeichnet; das iſt ſie, friſch, wie eben gebadet und, trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelsſohn'ſchen Meluſine, der eigenthümlichen Züge voll, die wir ſchon mehrfach an dieſem muſikaliſchſten aller Engländer hervorheben. Es gehört wenig Phantaſie dazu, und jede irgend lebhafte wird es von ſelbſt, während des Hörens der Ouverture ſich allerhand ſchön verſchlungene Gruppen ſpielender badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Oboen auf umſtehende Roſenbüſche und koſende Taubenpaare gedeutet werden können; proſaiſchen Köpfen kann man aber wenigſtens einen jenem ähnlichen Eindruck verſprechen, den Goethe mit ſeinem „Fiſcher“ bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das ſich in den Wellen abkühlen will, ſo wohlthuend und ſpiegelhell breitet ſich die Muſik vor uns aus. Eine gewiſſe Monotonie war ihr indeß ſchon früher vorgeworfen worden; es mag dies auch zum Theil in den vielen Parallelſtellen, Wiederholungen einzelner Perioden in der obern und untern Octave ꝛc. ihren Grund haben, eine ſehr leichte Art der Geſtaltung, die aber, wenn wir ſie bei andern Tonſetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müſſen, bei unſerm weniger eine Folge vom Nachlaß der Erfindung, als ein Feſthalten an gewiſſe Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen iſt.

Erſter Quartett-Morgen.

Quartette von J. Verhulſt, L. Spohr und C. Fuchs.

„Gab es Schuppanzigh'ſche, gibt es David'ſche Quartette, warum nicht auch —," dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zuſammen. „Es iſt noch nicht lange her," eröffnete ich dieſem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geſchrieben: ſollten ſolche Väter ſo wenig würdige Enkel hinterlaſſen, dieſe gar Nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteſte, die Inſtrumente ſtehen bereit und des Neuen gibt es Mancherlei, das geſpielt werden könnte in unſerer erſten Matinee." Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfeſten Muſikern ziemlich, ſaßen ſie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verfloſſen, wenn auch nicht im kritiſchen Lapidarſtyl, ſondern in leichter Weiſe den erſten Eindruck feſthaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung deſſen, den ſie auf die Quartettiſten ſelbſt gemacht, da ich einen einfachen Fluch eines Muſikers oft höher anſchlage, als ganze Aeſthetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulſt dürfte man eigentlich Nichts verrathen, da es eben noch warm aus der Werkſtatt, noch Manuſcript, und dazu das erſte, das der Componiſt geſchrieben. Indeß da die Zukunft ſich manches Erfreuliche von dieſem jungen Künſtler verſprechen darf, ſein Name über kurz und lang doch der Oeffentlichkeit verfallen wird, ſo ſei er vorläufig als ein Muſiker von Beruf eingeführt, dem ſeine Geburt als Holländer ein zweites Intereſſe verleiht. So ſehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerſchaften junge Talente hervorſteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennett hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Lißt als Ungar iſt bekannt; in Belgien wird von Hanſens, als von einem bedeutenden Talente geſprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns ſonſt nur Maler ſandte, obwohl auch van Bree u. A. ſich bekannt gemacht.

Das Quartett unſers Holländers zeigte Nichts vom Phlegma, das man ſeinen Landsleuten vorwirft, ſondern im Gegentheil lebhaftes muſikaliſches Naturell, das ſich freilich in einer ſo ſchwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hatte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem ſich das Daſein innerer Muſik am deutlichſten bekundet, das Adagio, der gelungenſte des Quartetts war. Auf ſolchem Wege fortgehend wird ſich der junge Künſtler Kraft und Leichtigkeit erringen; gegen ſtarken Irrthum ſchützt ihn ſogar ein großer Inſtinct des Richtigen und Geſetzmäßigen, und ſo wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geiſtes.

Das Quartett ſpielte ſich hierauf ein neues von Spohr[1] vor, in dem uns mit den erſten Tacten der bekannte Meiſter entgegentritt. Wir kamen ſchnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des erſten Spielers, als auf kunſtreiche Verwebung der Viere geſehen war. Man kann Nichts dagegen haben, wo es offenbar ſo und nicht anders ſein ſoll, und es begibt ſich dieſe Quartettweiſe von ſelbſt der höhern Anſprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodieenfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohr's, ſo daß es ſchien, die Quartettiſten unterhielten ſich vom Werk wie von einem bekannten Gegenſtand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meiſters Stärke, wie denn das Ganze einen beſchaulichen, wenn man ſo ſagen kann, didaktiſchen Charakter hat. Im Rondo feſſelt ein ſehr artiges Thema, dem man nur ein ſich mehr markirendes zweites entgegengeſtellt wünſchte. Eine Bemerkung drängt ſich mir hier noch auf und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettſpieler veranlaßt. Junge Künſt-

---

1) Werk 97.

ler, die immer Neues, womöglich Excentriſches wollen, ſchlagen jene flüchtige, ſo ſchnell empfangene wie vollendete Werke ausgebildeter Meiſter meiſtens zu gering an, und irren in ihrer Meinung, daß ſie es eben ſo machen können. Es bleibt immer noch der Unterſchied zwiſchen Meiſter und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Clavierſonaten Beethoven's, noch mehr Mozart's, beweiſen in ihrer himmliſchen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meiſterſchaft, als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meiſtertalent zeigt ſich eben darin, daß es die ſich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur loſe umſpielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anſpannt und ſo oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, ſo denke man ſich nur den Namen des Componiſten und ſeine berühmteren Leiſtungen weg und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meiſterhaftes, das ſich noch himmelweit von dem eines Vielſchreibers oder Schülers unterſcheidet. Und das iſt der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meiſterſchaft, daß ſie ſich bis in's hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtſinnigen Talent das Verſäumniß der Schule doch einmal durchbricht.

Von großem Intereſſe für uns Alle war ein vor ungefähr einem Jahr erſchienenes Quartett von L. Fuchs.[1]

---

[1] Werk 10.

Der Componiſt lebt in Petersburg, als Pfleger der edleren Kunſt im engeren Cirkel, allgemein geſchätzt als Lehrer des **Satzes**, als deſſen Beherrſcher er ſich nun auch praktiſch erweiſt. Das Quartett iſt nicht ſo verwickelt, daß man mit der Partitur in der Hand, die uns vergönnt war, es nicht nach Einmal-Anhören in ſeinen Höhen und Tiefen überſehen könnte, und auch ohnedies müßte die Eigenthümlichkeit in Form und Gehalt darin in die Augen ſpringen. Am eheſten möchte man an Onslow, als das Vorbild des Componiſten denken; doch blickt auch Studium der weiter zurückliegenden Kunſt, der Bach'ſchen, wie der neuſten Beethoven's hindurch. Es iſt im Gegenſatz zu dem beſchriebenen Spohr'ſchen, ein wahres Quartett, wo Jeder etwas zu ſagen hat, ein oft wirklich ſchön, oft ſonderbar und unklarer verwobenes Geſpräch von vier Menſchen, wo das Fortſpinnen der Fäden anzieht wie in den Muſterwerken der letzten Periode. Das Packende, Nachhaltende Beethoven'ſchen Gedankens findet man eben nicht oft, und darin ſteht auch das Quartett zurück; im Uebrigen aber intereſſirt es bis auf einzelne mattere Tacte durchweg durch ſeinen ſeltenen Ernſt und ſeine ausgebildete Kraft im Styl. In der Form erſcheint es uns ebenfalls gut, und namentlich in der Gigue und dem letzten Satze pikant. Die Gigue gehört freilich gar nicht in das Quartett, was ich ſogar betheuern kann, da das Manuſcript ein ganz anderes Scherzo enthält, was wohl auch mehr zu den andern Sätzen paßt, allerdings aber auch weniger intereſſant iſt als jene; doch entſtand durch dieſe Veränderung das andere Uebel, daß die Gigue in B dur ſpielt, während der folgende (letzte) Satz in C moll: eine Tonfolge, die ich in einer Form, deren Strenge eben ihre Schönheit, nicht billigen könnte. Im Andante iſt, nach Art eines bekannten Haydn'ſchen Quartetts, der neue ruſſiſche Volksgeſang (v. Lwoff) eingeflochten und variirt. Man weiß wie ſolch Fremdes nur ſelten in den eigenen Ideengang paſſen will, und ſo hätte ich auch lieber ein Werk geliefert, das ich *ganz* mein nennen könnte, als wo wenigſtens die höhere Kritik den patriotiſchen Bezug nicht anerkennen kann. Indeß mag der geſchätzte Mann, wie wir hören, noch manches ihm allein angehörige Quartetwerk in Vorrath haben, mit deſſen Veröffentlichung er die Freunde echter Quartettmuſik baldigſt erfreuen wolle.

Zweiter Quartett-Morgen.

Quartette von C. Decker, C. G. Reißiger und L. Cherubini.

Vergleich' ich die Geſichter manches die Gewandhaustreppen hinaufſteigenden und zitternden Muſikers, der etwa ein Solo vorzutragen, mit denen meiner Quartettſpieler, ſo ſchienen mir letztere um Vieles beneidenswerther, da unſer Quartett zugleich ſein eigenes Publicum iſt, folglich nicht die geringſte Angſt zeigte, obwohl einem vor dem Fenſter lauſchenden Kinde und einer hereinſchmetternden Nachtigall das Zuhören keineswegs geſtört wurde. Mit ordentlicher Begeiſterung ſtimmte man alſo ſchon, ſich hierauf in ein neues aus Berlin gekommenes Quartett von Hrn. C. Decker[1] zu ſtürzen, das in der That paſſend genug für ſolche Stimmung; durchaus abkühlender Natur nämlich. Was ſoll man über ein Werk ſagen, in dem ſich ſicherlich Vorliebe für edlere Muſter und Streben nach Tüchtigem ausſpricht und das dennoch ſo wenig wirkt, daß man einen Strauß um ſein Talent beneiden möchte, der's aus den Aermeln ſchüttelt und das Geld dafür in die Taſche. Soll man tadeln? den Componiſten kränken, der ſein Möglichſtes gethan? Soll man loben, wo man ſich geſtehen muß, keine rechte Freude gehabt zu haben? Soll man von weiterem Componiren abrathen? Der Componiſt käme dann nicht weiter. Soll man ihm zureden, mehr zu ſchreiben? Er iſt nicht reich genug und würde es handwerksmäßig treiben. So möchten wir denn Allen, die, ohne vom Genius beſeelt zu ſein, nun einmal componiren, ihren Eifer für die gute Sache der Kunſt bethätigen wollen, den Rath geben, fleißig fort zu ſchreiben, aber mit der Bitte, nicht Alles auch drucken zu laſſen. Noch eher gehörten die Irrthümer eines großen Talentes der Welt an, von denen man ſogar lernen und nützen kann: bloße Studien aber, erſte Verſuche behalte man in ſeinen vier glücklichen Wänden. Studien im Quartettſtyl möcht' ich denn auch das Quartett dieſes Componiſten nennen. Manches geräth ihm: er hat den Styl, den Charakter der vierſtimmigen Muſik richtig erkannt; aber das Ganze iſt trocken, ſkelettartig; es fehlt der Schwung, das Leben. Der Anfang des Quartetts iſt gut und ſcharf gezeichnet und macht Hoffnungen; dabei bleibt es aber auch; ſchon das zweite Thema ſticht ab und erſcheint uns arm. Die Verarbeitung im Mittelſatz mit Umkehrung des Themas mag nicht getadelt werden, obwohl man ihr noch Mühſamkeit anmerkt, dagegen der Rückgang in den Grundton leicht und glücklich gelingt, auch der Schluß des erſten Satzes nur zu loben iſt. Man muß eben alles Gute noch herausſuchen. Das Adagio hat dieſelbe Trockenheit; dahingegen wir im Scherzo mehr Lebenselemente, einzelne ſehr artige Zuſammenſtellungen und Widerſchläge antreffen, worauf ſich das Trio, namentlich bei der Wiederholung ſehr gut ausnimmt. Das Finale endlich hat dieſelben Vorzüge und Mängel, die wir an den erſten Sätzen bemerkten, ſcheinbar auch etwas mehr Leben, was die raſchere Bewegung mit ſich bringt, und ebenfalls gute Einzelnheiten, nichts aber, was uns inniger ſtimmte, was uns rührte, oder freudiger machte. Verſtand und guter Wille behalten die Oberhand; das Herz geht leer aus. Wie nun aber jeder junge Componiſt, der ſich in einer der ſchwierigſten Gattungen verſucht, mit Auszeichnung zu behandeln, ſo können wir ihm auch dieſe keineswegs verſagen, und ſo ſchreibe er muthig weiter und ergehe ſich vielleicht vorher einmal ein Jahr im ſchönen Italien oder ſonſt wo, damit der Phantaſie freudige Bilder zugeführt werden, damit, was jetzt nur Blätter und Zweige, ſpäter auch Blumen und Früchte trage.

---

[1] Werk 14.

Alsbald gelangten wir zu einer neuen Erſcheinung in der muſikaliſchen Literatur, zu einem Quartett vom Capellmeiſter Reißiger[1] und zwar dem erſten, das er edirt. Es erfreut und reizt ſchon, einen fertig geglaubten, in gewiſſe Formen eingeſchriebenen Componiſten etwas Anderes und Schwereres angreifen zu ſehen. Man ſchafft nie friſcher, als wo man eine Gattung zu cultiviren anfängt. Andererſeits hat freilich jeder neue Verſuch in einer vorher nicht geübten Form, und würde er auch von einem Meiſtertalent unternommen, ſeine Schwierigkeiten. So ſehen wir Cherubini an der Symphonie ſcheitern, ſo hat ſelbſt Beethoven, wie wir in den jüngſt angezeigten Mittheilungen von Dr. Wegeler leſen, mehrmals zu ſeinem erſten Quartett anſetzen müſſen, indem aus dem einen begonnenen ein Trio, aus dem andern ein Quintett entſtanden. Und ſo wird uns auch Vieles in dieſem erſten Quartett von Reißiger (die häufige Achtelbegleitung in der zweiten Violine und Bratſche, gewiſſe Orcheſterſynkopen ꝛc.) an den routinirten Geſangs- und Claviercomponiſten gemahnen; was wir aber ſonſt an ihm Liebenswürdiges kennen, gibt er auch hier aus vollen Händen: runde Formen, lebhafte Rhythmen, wohlklingende Melodieen, zwiſchendurch freilich viel Oftgehörtes, Vieles, was an Spohr (gleich der Anfang), an Onslow (das Trio im Scherzo), an Beethoven (der Zwiſchenſatz in Edur in der erſten Hälfte des erſten Satzes), an Mozart (der Cis moll-Satz im Adagio) und an Anderes erinnert. Einen großen Originalwerth mag ich demnach dem Quartett nicht beilegen, oder ihm ein langes Leben verſprechen; es iſt ein Quartett zur Unterhaltung guter Dilettanten, die noch vollauf zu thun haben, wo der Künſtler vom Fach mit einem Ueberblick ſchon die ganze Seite herunter geleſen; ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter ſchönen Frauen anzuhören, während wirkliche Beethovener die Thüre verſchließen und in jedem einzelnen Tact ſchwelgen und ſaugen. Die einzelnen Sätze anzuführen, ſo möchte ich dem Scherzo den Vorzug geben, namentlich dem 5ten bis 8ten Tact im Trio; ihm zunächſt dem erſten Satz, wenn er eine ſich's weniger bequem machende Form und einen weniger matten Schluß hätte. Das Adagio ſcheint mir zu flach zu ſeiner Breite. Das Rondo iſt aber durchaus gewöhnlich; ſo würde z. B. Auber auch Quartette machen.

---

[1] Werk 111.

Wir ſchloſſen mit dem erſten der ſchon ſeit geraumer Zeit erſchienenen Quartette von Cherubini,[1] über die ſich ſelbſt unter guten Muſikern Meinungszwieſpalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob dieſe Arbeiten von einem Meiſter der Kunſt herrühren, worüber kein Zweifel aufkommen kann, ſondern ob das der rechte Quartettſtyl, den wir lieben, den wir als muſtergültig anerkannt haben. Man hat ſich einmal an die Art der drei bekannten deutſchen Meiſter gewöhnt, und in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelsſohn, als die Spuren Jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini, ein in der höchſten Kunſtariſtokratie und in ſeinen eigenen Kunſtanſichten ergrauter Künſtler, er, der noch jetzt im

---

1) Nro. 1 (Es dur).

höchſten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenſte, der feine, gelehrte, intereſſante Italiäner, dem in ſeiner ſtrengen Abgeſchloſſenheit und Charakterſtärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Geſteh' ich, daß auch mich, als ich dieſes Quartett zum erſtenmal hörte, namentlich nach den zwei erſten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; Vieles ſchien mir opernmäßig, überladen, Anderes wieder kleinlich, leer und eigenſinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend ſein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greiſes nicht gleich zu deuten wußte; denn andererſeits ſpürte ich freilich den gebietenden Meiſter, und zwar bis in die Fußſpitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit ſeinem ſchwärmeriſchen ſpaniſchen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirſt, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geſchrieben und ob es ſeines Meiſters würdig. Gewiß wird es Vielen wie mir ergehen; man muß ſich mit dem beſondern Geiſte dieſes, ſeines Quartettſtyles erſt befreunden; es iſt nicht die trauliche Mutterſprache, in der wir angeredet werden, es iſt ein vornehmer Ausländer, der zu uns ſpricht: je mehr wir ihn verſtehen lernen, je höher wir ihn achten müſſen. Dieſe Andeutungen, die nur einen ſchwachen Begriff von der Eigenthümlichkeit dieſes Werkes geben, mögen deutſche Quartettzirkel aufmerkſam machen. Zum Vortrag gehört Viel, gehören Künſtler.

In einem Anfalle von Redacteur-Uebermuth wünſchte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptſächlich gedacht zu haben ſcheint) an die erſte, Lipinski an die zweite Violine, Mendelsſohn an die Bratſche (ſein Hauptinſtrument, Orgel und Clavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell. Indeß dankte ich's noch freundlich genug meinen Quartettiſten, die zum Schluß baldigſt wiederzukommen und ſich wie mich mit den andern Quartetten Cherubini's bekannt zu machen unter ſich beſchloſſen, wo dann der neue Leſer neue Mittheilungen zu erwarten hat. —

Dritter Quartett-Morgen.

W. H. Veit, 2tes Quartett für 2 Violinen, Bratſche und Violoncello (E dur, Werk 5).

J. F. E. Sobolewski, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (As dur, Manuſcript).

Leopold Fuchs, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Violoncello (Es dur, Werk 11).

Unſere dritte Zuſammenkunft erhielt durch Theilnahme eines Clavieriſten und Bratſchiſten, die zur Aufführung eines Claviertrios und eines Quintetts nöthig waren, einen ganz beſondern Glanz. Und nicht ohne meine Gründe drang ich auf ſolche Abwechſelung. Will doch auch der Genuß des Schönen ſein Maß, wie ich mich denn leichter entſchließen möchte, eine Strauß-Lanner'ſche Ballmuſik-Nacht zu durchleben, als eine, wo Nichts als Beethoven'ſche Symphonieen aufgeführt würden, wo uns die Töne zuletzt wundſaugen müßten. Auch zum Anhören allein dreier Quartette gehört Friſche, wenn nicht beſondere Theilnahme an der Compoſition. Componiſten pflegen ſchon nach dem erſten fortzugehen, Recenſenten nach dem zweiten; brave Dilettanten allein halten etwa das dritte aus, wie mir einmal Einer erzählte, daß er, einſtmals ein Vierteljahr von aller Muſik abgeſchnitten, im Heißhunger nach Muſik in der Stadt, die ihn befriedigen konnte, drei Tage vom Morgen bis Abend Quartetten geſpielt; „freilich,“ fügte er hinzu, „ſpiele er ſelbſt ein wenig, zweite Violine nämlich.“ — Und ſo beſtand ich darauf, daß wir auch dem Quartette Verwandtes mit in's Spiel ziehen möchten; ja man kann nicht wiſſen, ob nicht, umgekehrt wie in der bekannten Haydn'ſchen Symphonie, nach und nach Inſtrument nach Inſtrument hinzutritt, ob nicht aus dem kleinen Kleeblatt ein ganzes zur Symphonie gerüſtetes Orcheſter herauswächſt. Begnügen wir uns vor der Hand, zumal wir heute den Leſer mit einigen erfreulichen Neuigkeiten bekannt zu machen haben.

Einige deutſche Städte zeichnen ſich dadurch aus, daß ſie nur wenig von ihren einheimiſchen Talenten wiſſen wollen; andere loben blos, wenn es gegen andere Städte ſich zuſammenzurotten gilt; dritte endlich wiſſen von den Talenten ihrer Söhne und Töchter nicht genug zu reden. Zu den letzteren gehört vielleicht Prag; man leſe einen Bericht aus dieſer Stadt, welchen man wolle, ſo findet man der eingebornen Künſtler immer mit der größten Achtung, mit wahrhaft mütterlicher Begeiſterung gedacht. Gewiß wird man ſo auch dem oben zuerſt angeführten Namen begegnet ſein. Und wie ſchon das Feld, auf dem ſich der junge Componiſt bereits mehrmals gezeigt, einen Beweis ſeines ſeltneren Strebens im Voraus abgibt, ſo hörte ich, wie man überhaupt jedes ſollte, auch dieſes Muſikwerk mit günſtigſtem Vorurtheil. Die Partitur ließ mich das Geſpinnſt noch leichter durchblicken, um ſo mehr ſie äußerſt ſauber, von einer gebildeten Muſikerhand geſchrieben war.

Es weht nun durch das ganze Quartett ein heiterer zufriedener Ton; tiefe und trübe Erfahrungen ſcheinen dem jungen Künſtler fremd geblieben zu ſein; er ſteht noch im Aufgang des Lebens, die Muſik iſt ihm eine treue Freundin; ein leichter Glanz liegt über dem Werke. Im Bau zeichnet es ſich durch nichts Beſonderes aus, nicht durch Kühnheit oder Neuheit; es iſt aber regelrecht und anſcheinend mit ſchon vielgeübter Hand zu Ende gebracht. Die Harmonieführung des Ganzen, wie die einzelne der Stimmen muß man vorzüglich loben; correcter, klarer und reinlicher wird ſelten ein fünftes Opus geſchrieben. Aus der Art, wie der Componiſt die Saiteninſtrumente behandelt, ergibt ſich, daß er ſie genau kennt und ſelbſt viel geſpielt hat. Leſern, denen das Werk nicht zur Hand iſt, möchte ich es als der Onslow'ſchen Quartettweiſe am nächſten ſtehend charakteriſiren; einzelne Spohr'ſche Anklänge ſind Gemeingut worden; fremdartiger fallen einige Auber'ſche Gänge auf. Am meiſten wollte mir, neben dem Scherzo, der erſte Satz zuſagen, in welchem mir nur der Rückgang in der Mitte zu weitſchweifig, zu wenig intereſſant erſcheint, auch das noch zu erwähnen, daß in der vorhergehenden

Verarbeitung ſchon einmal die vollkommene Molltonart (Emoll) berührt wird, eine Harmoniefolge, die man in den Muſterwerken faſt durchgängig vermieden findet. Doch ſind das wenig oder gar nicht ſtörende Einzelnheiten, die bei der überwiegenden Güte des ganzen Satzes kaum in Anſchlag zu bringen ſind. Das Adagio wollte mir ſchon etwas eintönig werden, als gerade zur rechten Zeit der Componiſt den Hauptgeſang im veränderten, aufregenden Charakter brachte; dies entſchied für den Satz. Der erſte Theil des Scherzo's iſt excellent, kunſtvoll und mit Fleiß ausgearbeitet; das Trio etwas weichlicher. Der letzte Satz mochte mich am wenigſten befriedigen. Ich weiß, auch die beſten Meiſter ſchließen ähnlich, ich meine in luſtiger Rondoweiſe. Hätte ich aber ein Werk mit Kraft und Ernſt angefaßt, ſo wünſchte ich es auch im ähnlichen Sinn geſchloſſen, und nicht mit einem Rondo, deſſen Thema hier zumal ſtark an ein bekanntes von Auber erinnert. In der Mitte ſucht der Componiſt durch einige fugirte Stücke zu intereſſiren (wo ihn ſtrengſte Theoretiker auf die falſchen Eintritte des Comes aufmerkſam machen würden), aber auch dieſer Art der Arbeit, die ſich nicht bis über die erſten Quinteneintritte hinauswagt und höchſtens Dilettanten in ein gelehrtes Staunen verſetzen will, hab' ich niemals große Bedeutung abgewinnen können. Hübſch bleibt der Satz demungeachtet, ja öffentlich geſpielt wird gerade er gefallen. Und ſo ſtrebe der Componiſt fort und fort, ſuche ſich wohl auch neue Bahnen; er hat das

Seinige gelernt und wird auch auf größerem Kampfplatze mit Ehren beſtehen.

Das Nächſte, was wir ſpielten, war das obengenannte Trio von J. F. E. Sobolewski, und hier muß ſich der Leſer ganz auf uns verlaſſen, da es noch Manuſcript. Daher nur das Wenige: es ließe ſich Viel darüber ſagen. Der Componiſt lebt im Norden an der Meeresküſte und ſeine Muſik zeugt davon. Das Trio iſt anders, als alle andern, eigen in Form und Geiſt, voll tiefer Melodie; es will oft gehört ſein und gut geſpielt. Dennoch vermag es keine Totalwirkung hervorzubringen, wie mir das Ganze auch in einer Kriſis entſtanden ſcheint, in einem Kampf zwiſchen alter und neuer Muſikdenkweiſe. Auch iſt der Componiſt auf dem Clavier nicht auf ſeinem Inſtrumente und ſchreibt „undankbar" genug, wie mein Clavieriſt meinte. Ueber die ganze Talenthöhe des Componiſten nach dem einzigen Trio abzuurtheilen, wäre voreilig, zumal es auch ſchon vor längerer Zeit geſchrieben, ſeitdem er vieles Größere (ſo ein Oratorium „Lazarus," Cantaten u. A.) zu Tage gefördert.[1] Doppelte Achtung dem Kritiker, als welcher er uns bis jetzt am öfterſten begegnet, daß er auch ein Dichter iſt.

Mit Freuden gingen wir alsbald an das Quintett von L. Fuchs, von deſſen Compoſitionen wir ſchon am erſten Quartettmorgen kennen gelernt und bereits in der

---

[1] Seit dieſer Zeit hat er ſich namentlich als dramatiſcher Componiſt Namen gemacht. (Zuſatz v. 1852.)

Zeitſchrift berichtet. In das Detail vermag ich leider nicht einzugehen, da mir keine Partitur zur Hand, und ſeit jenem Morgen der Aufführung bis jetzt einige Zeit verfloſſen, ſo daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns verſetzte, geblieben iſt. Man ſollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratſche die Wirkung der Saiteninſtrumente, wie ſie ſich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer iſt, als der des Quartetts. Die Mitteltinten haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Maſſen zuſammen; hat man im Quartett vier einzelne Menſchen gehört, ſo glaubt man jetzt eine Verſammlung vor ſich zu haben. Hier kann ſich nun ein tüchtiger Harmoniker, als den wir den Componiſten kennen, nach Herzensluſt ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze ſind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erſte Satz. Vom Einzelnen wird man überraſcht, als ob man aus dem Munde eines ſchlichtgekleideten Bürgermannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte; man ſah es meinem fortbrauſenden Quintett an, wie ihm die Sache gefiel, mit der man ſich allerwärts bekannt machen wolle. —

Denk' ich nun freilich an die höchſte Art der Muſik, wie ſie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, ſprech' ich von ſeltenen Seelenzuſtänden, die mir der Künſtler offenbaren ſoll, verlang' ich, daß er mich mit jedem ſeiner Werke einen Schritt weiter führe im Geiſterreich der Kunſt, verlang' ich mit einem Worte poetiſche Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: ſo müßte ich lange ſuchen, und auch keines der erwähnten, der meiſten erſcheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartett-Morgen Mehres von der Muſik eines jungen Mannes, von der mir ſchien, ſie käme zuweilen aus lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieſer Ausſpruch vielfache Einſchränkung, wovon wie über die ganze Erſcheinung in einem der nächſten Blätter.

Vierter und fünfter Quartett-Morgen.

So viel ſich aus dieſen mehr geheimen Muſikſitzungen für die Oeffentlichkeit ſchickt, mag hier in Kürze folgen. Geheim nenn' ich ſie, weil darin nur Manuſcripte eines als Componiſt gänzlich unbekannten jungen Muſikers, Hermann Hirſchbach, geſpielt wurden. Als Schriftſteller hat derſelbe durch das Vordringende und Kecke ſeiner Anſichten, wie er ſie in einigen Aufſätzen der Zeitſchrift ausgeſprochen, gewiß ſchon die Aufmerkſamkeit des Leſers auf ſich gelenkt. Durch ſolche Ausſprüche gereizt mußte ich wohl das Außerordentlichſte von ihm als Componiſten fordern können, wenn ich mich auch gleich vornherein auf Verſtandescalculationen gefaßt machte. Nicht ohne tiefe Theilnahme gedenk' ich ſeiner Compoſitionen, und möchte mich in der Erinnerung ſtundenlang hineinvertiefen, dem Leſer davon vorzuſprechen. Vielleicht auch, daß das Doppelgängeriſche ſeiner Compoſitionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt ſie ſchwerlich,) gerade mich für ſeine Muſik empfänglich machten, ſie mir raſch enthüllten.

So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendſte Streben, das ich unter jüngeren Talenten ſeit lange angetroffen. Die Worte ſuchen's vergeblich, wie ſeine Muſik geſtaltet iſt, was Alles ſie ſchildert; ſeine Muſik iſt ſelbſt Sprache, wie etwa die Blumen zu uns ſprechen, wie ſich Augen die geheimnißvollſten Mährchen erzählen, wie verwandte Geiſter über Flächen Landes mit einander verkehren können; Seelenſprache, wahrſtes Muſikleben. Es waren drei große Quartetten und ein Quintett, die wir hörten, ſämmtlich mit Stellen aus Goethe's Fauſt überſchrieben, mehr zum Schmuck, als zur Erklärung, da die Muſik an ſich deutlich genug; ein ſehnſüchtiges Drängen war's, ein Rufen, wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortſtürzen, und dazwiſchen ſelige Geſtalten, goldene Matten und roſige Abendwolken; ich möchte nicht gern zu viel ſagen: aber der Componiſt ſchien mir in Augenblicken oft ſelbſt jener Schwarzkünſtler Fauſt, wie er uns ſein Leben in ſchwebenden Umriſſen der Phantaſie vorüberführt. Außerdem ſah ich von ihm eine Ouverture zu Hamlet, eine große Symphonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Athem hintereinander fortgehen ſoll, ſämmtlich gleich phantaſtiſch, lebenskräftig, in den Formen abweichend von allen bisher bekannten, wenn ich Berlioz ausnehme, mit einzelnen Orcheſterſtellen, wie man ſie nur von Beethoven zu hören gewohnt, wenn er gegen die ganze Welt zu Felde ziehen und vernichten möchte. Und jetzt kommt mein „Aber.“ Wie bei erſter Betrachtung uns oft Bilder junger genievoller Maler durch die Großheit der Compoſition (auch der äußerlichen), durch Reichthum und Wahrheit des Colorits ꝛc. völlig einnehmen, daß wir nur ſtaunen und das einzelne Falſche, Verzeichnete ꝛc. überſehen, ſo auch hier. Bei'm zweitenmal Anhören fingen mich ſchon einzelne Stellen zu quälen an, Stellen, in denen, ich will nicht ſagen, gegen die erſten Regeln der Schule, ſondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Geſetze der Harmoniefolgen geſündigt war. Dahin zähle ich nicht ſowohl Quinten ꝛc., als gewiſſe Ausgänge des Baſſes, Ausweichungen, wie wir ſie oft von Weniggeübten anhören müſſen. Solches wollte nun auch meinen Muſikern nicht in den Kopf. Es gibt nämlich ein gewiſſes Herkömmlich-Meiſterliches (bei Cadenzen ꝛc.), das von der Natur anbefohlen ſcheint, und gründet ſich darauf ein gewiſſer muſikaliſcher hausbackener Verſtand, der den Muſikern von Profeſſion faſt durchgängig eigen. Verſtößt der junge Componiſt gegen dieſen, und wäre er noch ſo geiſtreich, ſo ſoll er nur ſehen, wie ſich jene vor ihm zurückziehen, ihn gar nicht wie zu den Ihrigen gehörend betrachten. Woher nun dieſer Mangel an feinem Gehör, an richtiger Harmonieführung bei übrigens ſo großer Begabtheit, — ob der Componiſt vielleicht erſt ſpät auf ſein Talent aufmerkſam, zu früh der Schule entnommen worden, — ob er in ſeiner Gedankenfülle, im Beherrſchtwerden von einer meiſtens ſehr tiefen, ſinnigen Hauptmelodie der hohen Stimme die andern nicht gleichzeitig erfindet, oder ob das Gehörorgan wirklich fehlerhaft, — iſt eine eben ſo große Frage, als ob dem noch abzuhelfen ſei. Die Welt bekömmt vielleicht nichts von dieſen Arbeiten zu ſehen; wenigſtens würde ich, aufrichtig gefragt, ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Aenderung, der Ausſcheidung ganzer Sätze geſtatten. Dies ſei denn dem Componiſten anheim geſtellt. Hier galt es nur auf ein Talent aufmerkſam zu machen, dem ich keines der neuern mir bekannten an die Seite zu ſetzen wüßte, deſſen den tiefſten Seelenkräften entſprungene Muſik mich oft im Innerſten ergriffen.

Sechſter Quartett-Morgen.

Leon de St. Lubin, 1ſtes groſes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratſchen u. Vlcll. (Esdur, W. 38.)

L. Cherubini, Quartett für 2 Violinen, Bratſche und Violoncell. Nr. II. (Cdur.)

Den erſtgenannten Componiſten halte ich auch nach ſeiner Muſik für einen Emigrirten, für einen, der ſein Vaterland, ſei's nun freiwillig oder gezwungen, verlaſſen, ſich ein neues Vaterland geſucht und von deſſen Sitten und Sprache angenommen. Sein Quintett iſt ein Gemiſch von franzöſiſchem und deutſchem Geblüt, nicht unähnlich der Muſe Meyerbeer's, der freilich von allen europäiſchen Nationen borgt zu ſeinem Kunſtwerke, von dem man gar nicht wiſſen kann, was er alles mitbringt, wenn er, ähnlich wie Ritter Spontini Compoſitions-Kunſtreiſen nach England, dergleichen etwa zu den Buſchmännern unternimmt, ſich zu neuen Schöpfungen zu begeiſtern und Andere durch ſelbige. Ich aber lobe mir meine Mutterſprache, rein geſprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll, wenn ich deshalb auch den eingewanderten Ausländer, wie St. Lubin, nicht ſchelten mag, der ihrer noch nicht vollkommen mächtig, und im Gegentheil ſchon ſein Streben ehre. Von einem erhebenden Totaleindruck hinterließ ſomit das Quintett Nichts; man wurde hin- und hergezogen, konnte nirgends Fuß faſſen. Am meiſten auffallend zeigt ſich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen ſoll, ſcheint mir entlehnt oder läßt ſich wenigſtens auf Vorbilder zurückführen; und wo der Componiſt ſich ſelbſt gibt, wird er vag und allgemein. So iſt gleich der Anfang im Grund der der G moll-Symphonie von Mozart: ſo liegt dem erſten Thema des letzten Satzes ein Roſſini'ſcher Gedanke (aus Tell), ſo dem zweiten ein Beethoven'ſcher (aus der A dur-Symphonie) zum Grunde. Im Scherzo wüßte ich keine Quelle nachzuweiſen; es iſt aber auch nicht bedeutend. Im Adagio wurde mir aber am meiſten klar, woran es dem Componiſten gebricht; hier, wo der Meiſter den Vorrath und Reichthum innern Lebens am erſten aufdecken kann, ſah es traurig ſtill. Andererſeits bekundet das Quintett eine leichte ſchnelle Feder, Formenſinn und Harmonieenkenntniß. Immerhin war mir, nachdem ich es gehört, zu Muthe, als ſollt' ich ausrufen: „Muſik, Muſik, gebt mir Muſik.“

Das nächſte Muſikſtück traf uns ſomit in etwas erkälteter Stimmung; aber als von der Hand Cherubini's umſtrickte es uns, daß wir ſchnell des vorhergegangenen vergaßen. Es ſcheint mir dies zweite Quartett lange vor dem erſten derſelben Sammlung geſchrieben, und vielleicht gar die Symphonie, die, wenn ich nicht irre, bei ihrer erſten Aufführung in Wien ſo wenig gefiel, daß ſie Cherubini nicht veröffentlichte und ſie ſpäter in ein Quartett umgewandelt haben ſoll. So iſt denn vielleicht der umgekehrte Fehler entſtanden: klang die Muſik nämlich als Symphonie zu quartettartig, ſo klingt ſie als Quartett zu ſymphoniſtiſch, wie ich denn aller ſolcher Umſchmelzung abhold bin, was mir wie ein Vergehen gegen die göttliche erſte Eingebung vorkömmt. Den frühern Urſprung möcht' ich am Unverzierteren erkennen, das Cherubini's ältere Compoſitionen vor ſeinen neuern auszeichnet. Freilich bin ich geſchlagen, träte der Meiſter ſelbſt heran und ſagte: „Du irrſt, Freund: beide Quartette ſind zu nämlicher Zeit geſchrieben und urſprünglich nichts anders als Quartette.“ Und ſo kann, was ich bemerkt, nur Vermuthung bleiben und ſoll Andere zum Ueberdenken anreizen. Im Uebrigen erhebt ſich auch dieſe Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserſcheinungen, über Alles, was uns von Paris aus zugeſchickt wird; und Einer, der nicht lange Jahre hintereinander geſchrieben, gelernt und gedacht, wird ſo etwas auch nie zu Stande bringen können. Einzelne trocknere Tactreihen, Stellen, wo nur der Verſtand gearbeitet, finden ſich wie in den meiſten Werken Cherubini's, ſo auch hier, ſelbſt aber auch dann noch etwas Intereſſantes, ſei's im Satz, eine contrapunctiſche Feinheit, eine Nachahmung; etwas was zu denken gibt. Meiſten Schwung und meiſterliches Leben tragen wohl das Scherzo und der letzte Satz in ſich. Das Adagio hat einen höchſt eigenthümlichen Amoll-Charakter, etwas Romanzenartiges, Provenzaliſches; bei öfterem Anhören erſchließt es ſich mehr und mehr in ſeinen Reizen: der Schluß davon iſt der Art, daß man wieder wie von neuem aufzuhorchen anfängt und doch das Ende nahe weiß. Im erſten Satz treffen wir Anklänge an Beethovens Bdur-Symphonie, eine Nachahmung zwiſchen Bratſche und Violine, wie in jener Symphonie eine zwiſchen Fagott und Clarinette, und bei dem Haupt-Rückgang in der Mitte dieſelbe Figur, wie an demſelben Ort in dem nämlichen Satz der Symphonie von Beethoven. Im Charakter ſind die Sätze aber ſo verſchieden, daß die Aehnlichkeit nur Wenigen auffallen wird.

Zum Schluß dieſes Muſik-Morgens machten wir uns an ein im Manuſcript zugeſchicktes Quartett. Die erſt ernſthaften Geſichter nahmen nach und nach einen Ausdruck von Ironie an, bis endlich Alles in ein fortwährendes Kichern gerieth, und ſämmtliche Muſiker mit ſpringenden Bogen zu ſpielen ſchienen. Ein Goliath von einem Philiſter ſtarrte uns an aus dem Quartett. Wir wüßten dem Componiſten, der übrigens ſein Werk nach Kräften ausſtaffirt, Nichts zu rathen, und danken ſchließlich für den guten Humor, in den er die Geſellſchaft verſetzt.

Rondo's für Pianoforte.

Antoinette Peſadori, Einleitung und Rondo. — Conſt. Decker, Rondo. Werk 11. — C. Krebs, Einleitung und Rondo. Werk 40. — F. A. Reißiger, 3 Rondino's. Werk 22. — A. Heſſe, 2tes Rondo. Werk 43. — C. Haslinger, die Luftſchiffer, Rondo. Werk 11. — F. W. Grund, Einleitung und Rondo. Werk 25.

Aus vielen Gründen componirt man, — der Unſterblichkeit halber, — oder weil gerade der Flügel offen ſteht, — um ein Millionär zu werden, — auch weil Freunde loben, — oder weil Einen ein ſchönes Auge angeſehen, — oder auch aus gar keinem. Seh' ich recht, ſo entſtand das erſte der obigen Rondo's aus dem vierten Grunde, es iſt eine vollkommene Damenarbeit, ein Ruhekiſſen, eine Brieftaſche: von Muſik iſt nur nebenbei die Rede. Was Hrn. Decker zur Compoſition und Herausgabe ſeines Rondo's veranlaßt, ſcheint ebenfalls zu errathen; ſeine Schüler ſind's. Baten wir ihn ſchon in der letzten Sonatenſchau, nicht gar zu trocken zu dociren, ſo wiederholen wir dies heute; man kann ſchon einmal einen Septimenaccord anbringen und etwas Phantaſie; wir leben nicht mehr vor 30 Jahren. Durch gewiſſe Componiſten ſeh' ich aber wie durch Fenſterglas. Das folgende Rondo hat ſich mit allen Schönheitsmitteln einer Coquette angethan, und doch, blickt man ihr in's herzloſe Auge, wiſcht man die Schminke weg, ſpricht man vollends mit ihr und merkt, wie die eine Hälfte der Unterhaltung affectirt, die andere fad, und das Ganze aus Clauren oder Kotzebue entlehnt iſt, ſo verdrießt Einen all' die Zärtlichkeit, mit der ſie beſtricken will, der nutzlos verſchwendete Putz, das Vornehmthun bei angeborner Gewöhnlichkeit. Nimmt man es aber mit Rondo's nicht ſo genau, überſieht man dies und jenes, iſt man ein Feind von Melodie und vergißt, daß Hummel auch eins in A geſchrieben, ſo wüßte ich nicht, warum das Rondo des Hrn. Krebs nicht dem Beſten anzureihen wäre, was Czerny und Kalkbrenner in ihrer letzten Blüthenzeit geſchrieben, und warum es nicht zu empfehlen. — Der Componiſt der folgenden Rondo's iſt nicht der Dresdener Capellmeiſter, hat aber manches Charakterverwandte und namentlich Leichtigkeit in Erfindung hübſcher Melodieen mit dieſem gemein. Auf den erſten Seiten geht es daher immer flink vom Zeug; im Verlauf des Stückes verſitzt er ſich aber meiſtens in den Tonarten, und ſo iſt keins der Rondo's fertig, ein Ganzes worden. Z. B. im erſten kömmt das D moll zu früh, das E dur, wo man F dur erwartete, das F dur (S. 3), wo man in C dur bleiben wollte, das A dur ebenfalls wenig vorbereitet, von B dur gar nicht zu reden, das beſſer ein ganz neues Rondo angefangen hätte. Es ſcheint, der Componiſt will zu viel anbringen, einen brillanten Paſſagenſatz, eine Cantilene, einen Mittelſatz mit Arbeit ꝛc., und ſo erdrückt eins das andere in ſo kleinem Raum. Gerade, was Symmetrie der Form und Klarheit des harmoniſchen Baus betrifft, kann er noch von ſeinem Namensbruder lernen.

Das Rondo des Hrn. Heſſe ſchwankt zwiſchen Capriccio-, Mazurken- und Rondocharakter und wirkt daher auch nicht entſchieden. Offenbar ſoll es ein Geſellſchaftsſtück ſein; doch hab' ich dem Componiſten nie große Erfolge im Salon prophezeiht; er ſchreibt dazu zu gut und andererſeits zu ſchwerfällig. Im Uebrigen verſteht es ſich, daß das Stück harmoniſch intereſſant, gut abgerundet und durchdachter iſt, als zwanzig der neueſten Pariſer Modearbeiten.

Im Rondo von Hrn. Haslinger findet man viel artige Einfälle, leichtes, luſtiges Weſen, kurz, was es ſein ſoll, eine Luftfahrt, wo Niemand den Finger bricht, geſchweige Anderes. Ordentliche muſikaliſche Schriftſteller werden das Stück zu ſchildern ſuchen und wie (B dur, $^4/_4$ Tact, Andante) das Publicum geſpannt ſei und der Ballon gefüllt werde, bis er endlich (im Allegro con moto) über die nachſehenden Köpfe auffliege, während ich lieber auf den hübſchen gelenken Bau, leichten Fluß und die guten Rhythmen aufmerkſam mache und manchen doppelten Contrapunct dafür hingebe.

Einen tüchtigen Künſtler, wie Hr. Grund, erkennt man überall, und wär's an einzelnen Tacten, wie ſie in ſeinem Rondo auf S. 2, Syſt. 3, im Anfang von S. 4 oder S. 5, Syſt. 3 von Tact 2 an vorkommen. Aber das ganze Rondo zeigt die feſte Hand, Gedanken und ſolide Bildung, wie man ſo ſelten findet. Der Cantilene in der Mitte hätte ich vielleicht eine beſtimmtere Melodie gewünſcht; im übrigen muß man es ſchön und gut heißen. Warum ſchreibt der geſchätzte Componiſt ſo wenig?

Kürzeres und Rhapſodiſches für Pianoforte.[1]

E. Wenzel, les adieux de St. Petersbourg. — A. Thomas, 6 caprices en forme de valses charactéristiques. Oe. 4. — K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder). — M. Hauptmann, 12 pièces detachées. Oe. 12. — C. E. Hartknoch, la tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes charactéristiques. Oe. 6. — Clara Wieck, caprices en forme de valses. Oe. 2. — J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20. — F. Hiller, la danse des fantômes. — J. C. Kessler, Impromtus. Oe. 24. — J. Pohl, caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme. — Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15. — Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20. — Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5. — Mendelssohn, 7 Characterstücke. Oe. 7. — Franz Schubert, Moments musicals. Oe. 94. — L. Schunke, 2 pièces charactéristiques à 4 mains. Oe. 13.

Wie politiſche Umwälzungen dringen muſikaliſche bis in das kleinſte Dach und Fach. In der Muſik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo ſie am ſinnlichſten mit dem Leben vermählt iſt, im Tanze. Mit dem allmähligen Verſchwinden der contrapunctiſchen Allein-

---

1) Dieſer Aufſatz gehört zum Jahrgange 1835.

herrſchaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten ꝛc., Reifrock und Schönpfläſterchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauſchten die Menuetten Mozart's und Haydn's mit langen Schleppkleidern daher, wo man ſich ſchweigend und bürgerlich ſittſam gegenüberſtand, ſich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da ſah man wohl noch eine gravitätiſche Perrücke, aber die vorher ſteif zuſammengeſchnürten Leiber bewegten ſich ſchon um vieles elaſtiſcher und graziöſer. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, athemlos, verlegen und verſtört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Bruſt und Stirne frei wie Hamlet, und man verwunderte ſich ſehr über den Sonderling; aber im Ballſaal war es ihm zu eng und langweilig und er ſtürzte lieber in's Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und ſchnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um ſie nicht zu zertreten — und die, denen ſolch Weſen gefiel, nannten es Capricen oder wie man ſonſt will. Eine neue Generation wächſt indeß heran; aus ſpielenden Kindern ſind Jünglinge und Jungfrauen geworden, ſo ſchwärmeriſch und ſcheu, daß ſie ſich kaum anzuſehen wagen. Hier ſitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondſtrahlen liegen breit darauf und küſſen die Töne: ein anderer ſchläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererſtandenen Vaterland: an Mittheilung, Geſelligkeit, Zuſammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und ſinnt und wirkt für ſich: auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im luſtigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern ſcheinen nur eine Minute lang übertäubt — wie wird alles enden und wo gerath' ich hin?

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg“ und ich war wieder auf der Erde. Die ſüßeſte Herzensſtutzerei (ein Floreſtanſches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit daneben liegendem Schnupftuch und Kölniſchem Waſſer, ſo hohl-ſentimental, wie es ſeit dem bekannten Es dur-Walzer von Carl Mayer und dem „dernière pensée de Weber,“ die ſich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affectation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen iſt. Ächt Gemeines ſchätz' ich um vieles höher, als ſo roſenfarbene Armuth, viel höher ein einfaches „Adieu,“ als ein parfümirtes „und ſo ſcheid' ich von dir mit zerriſſenem Herzen“ u. ſ. w. Und doch was will ich? das Lebewohl iſt ganz hübſch, klingt hübſch und ſpielt ſich hübſch. Daß es aus As geht, verſteht ſich von ſelbſt.

Die Capricen von Thomas bewegen ſich ſchon in höhern Cirkeln, ſind aber trotz des ſichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzirte Wenzeliaden, lederne deutſche Empfindungen in's franzöſiſche überſetzt, ſo freundlich, daß man auf ſeiner Huth ſein muß und wieder ſo aufgeſpreizt, daß man ſich ärgern könnte. Manchmal wagt er ſich ſogar in myſtiſche Harmonieen, erſchrickt aber gleich von ſelbſt über ſeine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — die Capricen ſind hübſch, klingen hübſch u. ſ. w.[1]

Beim dritten angeführten Stück von Hering war es weniger auf Raphaeliſche Madonnenaugen, als auf Teniersſche nußbraune Holländerköpfe abgeſehen. Die Ueberſchrift heißt „Erinnerung an die akademiſche Jugendzeit" und die Muſik hält, was die Vignette verſpricht, auf der eine Punſchterrine ſehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, ſo bombaſtiſch-ſtudentiſch, als ſtände auf einem Commers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher und man „ſtürzt ſich," um ſich es den Tag darauf wieder abzubitten. Clavier-ſpielende Prediger und Actuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn ſie keine Schulden haben.

Die folgenden Componiſten, Hauptmann und Hartknoch, ſcheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eigenen Fleißes; bei dem letzteren kömmt es mir vor, als hätte er im ſpätern Alter nachholen müſſen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man verſäumt, den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erſte Hauptmanniſche Rhapſodie gefiel mir der vollen feſten Tonmaſſe halber, die ſich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Claviere fortzieht, ſo ausnehmend, daß ich die folgenden gemüthloſen contrapunctiſchen, übrigens ſchwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunſtſtücke mit einer wahrhaften Verſtimmung durchſpielte. Die eingeſtreuten Walzer ſind todte Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrſamkeit des Uebrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte ſich der Componiſt, deſſen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt, von ſelbſt- und andere-tödtender Speculation gleichweit entfernt halten, wie vom ſpielenden Genre des Tanzes, dem ſeine ſolidſchwere Bildung durchaus entgegenſteht, ſo wäre bei ſo gediegener Kenntniß und entſchiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Componiſt iſt in vorigem Jahre ziemlich jung geſtorben. Ich zweifle, ob er ſich je zu einer Selbſtſtändigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieſer frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeſchnitten, welches in Ausbildung der zwiſchen Hummel und Field liegenden Compoſitionsgattung, in der Carl Mayer in Petersburg einzelnes ſehr glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde ſagen mir die Nocturnes nicht zu: aber wir ſind noch nicht alle durch Field-Chopin'ſchen Caviar verwöhnt, und ein

---

[1] Doch muß bemerkt werden, daß der Componiſt Bedeutenderes geſchrieben, worüber gelegentlich mehr und daß das Geſagte (wie überhaupt immer) nur den Menſchen abſchildern ſoll, wie er ſich in der gerade angeführten Compoſition zeigt.

Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, ſieht auch nicht übel. „La plainte“ erinnert ſtark an C. Mayer's vorzügliches Clavier-Rondo in H moll.

Mitten unter ſo vielen ernſthaften herumſtehenden Männergeſichtern könnte es einer Mignon wohl Angſt werden und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren ſollte, weil es dem Schmetterlinge ſchadet; indeß wird meine Hand nicht gerade ungeſchickt eindrücken.... Als ich eben weiter ſchreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch das Fenſter, der mich ordentlich anzuſehen und zu ſagen ſcheint: „Grau, Freund, iſt“ u. ſ. w. — und ich denke lieber an die künftige Pſyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozart's über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen“), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict ſehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es iſt die Geſchichte vom Columbusei. Im Anfange wiegen ſich die Glockenſchlägel an Notredame aus, man kann es nicht beſſer ablauſchen; im Verlaufe entſpinnen ſich amuſante Scenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmiſche Muſikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmelthier und Guckkaſten u. ſ. w. Und fehlt dem Stücke zum Kunſtwerk zarteres Colorit und poetiſche Auffaſſung, — ja es iſt auch in der Form nur ein Conglomerat, — ſo erſetzt die Phantaſie vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns ſo alte

Jahrhunderte anreden. — Die Octaven auf S. 3, Syſt. 5, von Tact 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgeſehen, weshalb ich ſie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches ſo viel vergeſſen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländiſchen Weber'ſchen Anklänge gänzlich fortzuweben.

Der Geiſtertanz von Hiller iſt monoton und eine matte Copie ſeiner beſſern Sachen in dieſer Art. Er ſchreibt zu viele Hexengeſchichten und ſollte nicht vergeſſen, daß auch Grazien tanzen können. —

Ueber Keßler und ſeine Impromtu's enthielten dieſe Blätter ſchon früher einen ausführlichen Artikel vom Meiſter Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß, als das Bedauern, daß dieſer Componiſt ſeit einiger Zeit gänzlich zu feiern ſcheint, und den Wunſch, daß er ſein Stillſchweigen um ſo erfreulicher und überraſchender löſen möge.

Die Capricen von Pohl finde ich in zweifacher Art ſchön und vollendet, als einzeln neben einander und als Ganzes hinter einander. So vielem Gebildeten, Geſunden, Neuen, Vornehmen, ja Strahlenden wird man ſelten auf ſo wenig Blättern begegnen. Der Componiſt ſoll in jungen Jahren geſtorben und dieſe Capricen ſchon vor langer Zeit erſchienen ſein. Scheint es doch, als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunſt ein ſo anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde, wie in der Muſik und es liegt das vielleicht, wenn einentheils in der raſch auf einander folgenden

Selbſtvernichtung der Epochen, auch am flüſſigen unendlichen Element der Muſik ſelbſt, während ein großer Gedanke in wenigen Worten hingeſtellt ſeinen Urheber der Unſterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leiſewitz und ſeinem Julius von Tarent ſagte: „der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe," ſo wollen wir uns im Andenken an früh geſtorbene Tonkünſtler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal ſingen und an ihren Tönen ſterben läßt.

Ueber Chopin, Mendelsſohn und Schubert haben uns die Davidsbündler ſeit geraumer Zeit größere Mittheilungen verſprochen und nach öfterem Anfragen ſtets geantwortet, daß ſie in den Sachen, die ſie am beſten verſtänden, am gewiſſenhafteſten wären und am langſamſten urtheilten. Da ſie uns aber dennoch Hoffnung geben, ſo führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen ſcheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieſer als Componiſt nicht erſt über einen Virtuoſen wegzuſetzen hatte, jenem freilich andrerſeits ſeine Virtuoſität jetzt zu Statten kömmt, — daß Floreſtan einmal etwas paradox geäußert: „in der Leonoren-Ouverture von Beethoven läge mehr Zukunft als in ſeinen Symphonieen," welches ſich richtiger auf das letzte Chopin'ſche Notturno in G moll anwenden ließ und daß ich in ihr die furchtbarſte Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit leſe — ſodann, daß man allerdings fragen müſſe, wie ſich der Ernſt kleiden ſolle, wenn ſchon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht, — ſodann, daß ich das Mendelsſohn'ſche Capriccio in Fis moll für ein Muſterwerk, die Charakterſtücke nur als intereſſanten Beitrag zur Entwickelungsgeſchichte dieſes Meiſterjünglings halte, der, damals faſt noch Kind, in Bach'ſchen und Gluck'ſchen Ketten ſpielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraum ſehe, — und endlich, daß Schubert unſer Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Compoſition betrat unſer verklärter Freund Schunke von neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewieſen war und als Virtuos, durch äußere Verhältniſſe genöthigt, auf eine kurze Zeit verlaſſen hatte. Was er noch geleiſtet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und ſchmerzlicher auslöſchen als dieſe. Hört nur ſeine Weiſen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künſtler ein noch höherer Menſch von der Erde geſchieden, die er ſo unſäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieſer Kleinbilder irdiſcher Schmerzen und Wonnen ſchließen! Wenn Heinſe im Ardinghello ſagt: „ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und iſt ein Schlupfwinkel, wohinein ſich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverſtändigen groß thut," ſo bezieht er das auf die Künſte des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plaſtik, und Kunſtrichter mögen entſcheiden, in wie weit dieſer Ausſpruch gültig iſt. Denk' ich aber an Muſik und Poeſie, die Künſte der Zeit und Bewegung, und iſt es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie ſelbſt den glücklichſten Talenten im Kleinen vieles mißlingt und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geiſtes, der ſich im Augenblick entwickeln, faſſen und zünden muß, ſo glaube ich einen Grund zu haben, warum ich dieſe Nummer lieber mit dem griechiſchen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne iſt ſchwer, das Kurze am ſchwerſten."

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Geſammelte Schriften

über

Muſik und Muſiker

von

Robert Schumann.

Dritter Band.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1854.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

1838.

Etuden für das Pianoforte. — Compoſitionen von Leopold Schefer. — Fantaſieen für das Pianoforte (1ſte—3te Reihe). — Rückblicke auf das Leipziger Muſikleben 1837—38.

Etuden für Pianoforte.

Carl Czerny, die Schule des Fugenſpiels und des Vortrags mehrſtimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny iſt ein Ereigniß. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium ſchreibt, dachte ich bei mir, mit einiger Haſt nach dem Hefte fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zu viel will, zu viel zur Verbreitung claſſiſchen Sinnes beigetragen. Ich wenigſtens würde meinen Schülern, die, nachdem ſie zwei oder drei dieſer Fugen gründlich ſtudirt, nach mehr verlangten, ſie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa weil die andern ſchlechter, ſondern weil ſie eben wie die erſten, über dieſelbe Form gemacht ſind, und weil es neben Czerny'ſchen auch noch andere gibt, Beethoven'ſche, Händel'ſche, der Bach'ſchen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von ſeinen Fugen zu erwarten hat, ſo muß man ſagen, es ſind fließende, brillant und angenehm klingende, leicht und geſchickt geformte Klangſtücke, bei denen er ſich mehr als gewöhnlich zuſammen genommen, wenn auch auf ſie nicht immer die Forderung jenes alten Meiſters paßt, nach dem „der erſte Theil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch beſſer, der letzte aber vortrefflich ſein müſſe." Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der ſich an die Spitze ſtellt. Da ſucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft geradezu Paſſagen, Tonleitern ꝛc. zu Thema's. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und ſogenannte Roſalien in Menge mit unter, indeß klingt und klappt es zuſammen bis zum Schluß, wo ſich unter einem Orgelpunct die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künſte, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er ſonſt nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio, was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteriſtiſch bemerkt werden, daß er den Stimmen nur ſelten Ruhe läßt und daß ſie meiſtens alle vier auf einmal arbeiten. Bei weitem werthvoller ſind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß Niemand auf Czerny als Componiſt rathen würde, ſo die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meiſten ſecundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die beſſere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zuſammengenommen, Czerny's Fugenwerk bleibt als Beitrag zur

Geſchichte des Verfaſſers immerhin bemerkenswerth; im ganzen Kreis der Erſcheinungen iſt es als eine unechte, halbwahre und gemachte Muſik nicht anzuſchlagen.

Es iſt hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny beſorgten neuen Ausgabe des Bach'ſchen wohltemperirten Claviers zu erwähnen.

Czerny's Verdienſt beſteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingerſatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl, und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Erſteres iſt etwas kurz ausgefallen und flüchtig niedergeſchrieben. An dies Werk aller Werke ließen ſich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applicatur anlangt, ſo iſt das Czerny's Fach, auf das er ſich gut verſteht; jeden einzelnen Finger haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im Ganzen zu Anfang, und Schattirung im Verlauf des Stückes ſtimmen wir ziemlich zuſammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinſicht bei, da nichts langweiliger und Bach'ſchem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und ſeine ganze Vortragskunſt auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beſchränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meiſten der Bach'ſchen Fugen ſind aber Charakterſtücke höchſter Art, zum Theil wahrhaft poetiſche Gebilde, deren jedes ſeinen eigenen Ausdruck, ſeine beſonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiſtröſes Merkenlaſſen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bach's ſchmückt den Titel; er ſieht wie ein Schulmeiſter, der eine Welt zu commandiren hat.

Adolph Henſelt, zwölf Etuden.

Werk 2.

Man kömmt mit Beſprechung dieſer Etuden recht eigentlich als fünftes Rad am Siegeswagen und hinterher; denn einmal waren ſie ſchon vor ihrer Veröffentlichung in ſo Vieler Beſitz, daß ſie ſich, wäre die Notenſchrift noch nicht erfunden, wie die Homeriſchen Gedichte, von Mund zu Mund, oder Hand in Hand fortvererbt hätten; jetzt aber, nachdem ihr Erſcheinen bekannt, gibt es kaum einen guten Clavierſpieler, der doch Jeder ſein will, der ſie ſich nicht augenblicklich verſchrieben und ſelbſt ſtudirt und geprüft. Neue Gedanken aufzubringen, wird ſomit freilich ſchwer ſein, wie andererſeits nichts leichter, als das Werk geradehin ſchön zu finden; denn es handelt ſich bei ihm nur immer das Schönere herauszuleſen — von Mittelgut kann keine Rede ſein.

So ſind wir denn um ein treffliches Werk reicher und ſelten werden wohl die Meinungen über den Werth einer Erſcheinung ſich ſo ungetheilt ausſprechen. Man müßte aber auch vergehen vor Unmuth, wenn im gemeinen Treiben und Rennen des Tages nicht plötzlich einmal wieder ein junger Held hervorträte, ein echter

Vertreter künſtleriſcher Intereſſen, friſch und muthig ſeine Bahn dahinwandelnd. Auch darf er ſich nicht über Gleichgültigkeit der Welt beſchweren, ſo ſehr greift das wahre Talent der Zeit gleich an Kopf und Fuß, und es ſind ihm Ehren geſchehen, deren ſich kein Mozart zu ſchämen brauchte.

Der Grund nun dieſes raſchen Durchdringens liegt — in der anziehungskräftigſten Seite ſittlichen und künſtleriſchen Charakters, — in der Liebenswürdigkeit unſers Helden. Seine Glieder bewegen ſich frei und gefällig; ſein Schwert blitzt und duftet zugleich, wie man es von den Damascenerklingen ſagt; von ſeinem Haupte weht ein glänzender Helmbuſch. So iſt er mir, ſah ich ihn *am Clavier, auch oft wie ein Troubadour erſchienen,* der die Gemüther beſänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, ſie an die Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Thaten ruft, und da ſtutzen wohl Mädchen und Jünglinge, wie er von Lied zu Lied weiter ſingt und kaum zu endigen weiß. Dabei vermag er aber auch den leidenſchaftlicheren Naturen zu gefallen: ſeine Geſänge ſind der innigſten Liebe und Hingebung voll, auch das Schickſal mag ſeine Hände nicht aus dem Spiel laſſen und zwang ihn gleichſam zum Romantiker, ſein ganzes Weſen iſt in Liebe aufgegangen.

Wir erhalten ſo in ſeinem zweiten Werke zwölf Liebesgeſänge, und mit goldener zierlicher Inſchrift ſetzt er über jeden einzelnen den Inhalt ſeiner Schmerzen und

Wonnen. Daß er dazu franzöſiſche Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache ſo reich an Worten und Sprüchen der Liebe, als die deutſche, keine ſo Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweiſen hat. Indeſſen mag auch dies als charakteriſtiſch gelten, da das Galante, Chevalereske, ſogar Männlich-Kokette, was unſerm Sänger bei aller Herzlichkeit eigen, ſich wohl nirgends beſſer ausnimmt als von franzöſiſchen Lippen. Hier einige zur Probe:

Pensez un peu à moi,
Qui pense toujours à vous!

*

Si oiseau j'étais,
A toi je volerais.

*

C'est la Jeunesse qui a des ailes dorées.

*

In ſolchen und ähnlichen Empfindungen bewegen ſich denn auch die andern Stücke, und es mag derlei wohl ſchon geiſtvoller, verſteckter, tiefſinniger ausgeſprochen werden ſein, ſo zum Herzen ſprechend, unverſtellt und anmuthig aber gewiß nicht. Wir kommen ſo dem Charakter unſeres Helden näher, und wie einem ſolchen gerade eine Kunſt zuſagen müſſe, die Kunſt der Herzensſprache vor allen andern, unſere geliebte Muſik. Habe man nur ein rechtes Herz, Einiges gelernt und ſinge dann luſtig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Muſik, die wahrſte herauskommen. Was hilft da alles Abſichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt,

fehlt auch die Muſik und die Glocke muß in der Freie ſchweben, ſoll ſie erklingen. Alſo die Liebe iſt unſers Sängers Thema und er macht gar kein Hehl daraus und ſingt's bis in die tiefe Nacht. Darum hören wir auch nur ihn immer, nur das, was gerade ihn bewegt;[1] er will ſonſt nichts außer ſich, nichts Außerordentliches vorſtellen; er ſingt von ſich und wir müſſen's hören.

Alſo herrſcht denn auch die Melodie der einzelnen Stimme beinahe in ſämmtlichen ſeiner Liebesſtudien über die andern, nicht gerade zufälligen, aber auch nicht nothwendigen vor; ja es ließen ſich viele vom Anfang bis Ende einſtimmig aufzeichnen und man würde den Schmuck der Harmonie von ſelbſt dazu finden. Dieſer Einzel-Geſang erſcheint aber ſo aus dem Kern in's Ganze gewachſen, hat eine ſolche Fülle im einzelnen Ton, wie in der Maſſe eine Rundung und Wucht, daß man, ohne zu brechen, kaum daran zu biegen wagen darf. Finden ſich doch ſelbſt in den Melodieengängen guter Meiſter kleine Riſſe, Sprünge, manches Widerhaarige, das ſich zum Vortheil ändern ließe; in den ganzen Etuden aber wüßte ich, höchſtens zwei bis drei kleine Stellen ausgenommen, keine Note anders zu richten, als ſie daſteht.

Und hierin hat ſeine Cantilene in der That Aehnlichkeit mit der Gluck's, wie denn auch die Widerſprüche der Zeiten einige Aehnlichkeiten aufzeigen könnten, und, wenn man dem einfach grandioſen Styl Gluck's den kühn labyrinthiſchen Sebaſtian Bach's entgegen ſtellte, man im engen Bezirk der Claviermuſik die klare Weiſe Henſelt's der verſchleierten Chopin's gegenüberſetzen müßte. Damit ſei nun aber nicht ausgeſprochen, Gluck habe die Muſik höher gebracht, oder Henſelt ließe Chopin hinter ſich zurück. Da müßte Henſelt die Bruſt verläugnen, an der er ſelbſt getrunken, da müßte man Chopin nicht kennen in ſeiner um ſo viel zärteren Schwärmerei, ſeiner götterleichten Beweglichkeit, ſeiner ganzen unendlich feineren Organiſation. Ja, viele der Henſelt'ſchen Etuden würden ohne den Vorgang Chopin's gar nicht da ſein. Dies beiläufig, um einer Undankbarkeit zu begegnen.

---

[1] Sollte dieſe Anſicht dem eben Ausgeſprochenen, wo wir H. einen Troubadour nannten, zu widerſprechen ſcheinen, ſo bemerken wir, daß ſich jenes Bild mehr auf die Art ſeines Vortrags bezieht.

Henſelt's reizende Melodieen werden's aber nun vollends durch das heimliche Figurenwerk, in das er jene verſteckt; reiche Früchte aus grüner Zweig- und Blätterfülle herausquellend. Und hier müſſen wir uns namentlich ſeines ſorgſamen Fleißes erfreuen, mit dem er (aber nicht in melodiſchem Betracht, ſondern im ausfüllenden harmoniſchen) die Bäſſe und Mittelſtimmen behandelt, die Gewiſſenhaftigkeit, mit der er Alles anordnet, daß ſich das Ganze vortheilhaft ausnehme und dabei das Einzelne ſich fein und gehörig unterſcheide. Namentlich iſt ihm eine Figur eigen, deren erſte Wurzel ich in der in dieſem Hefte leider nicht enthaltenen Etude in Hdur zu erkennen glaube, und die er zu wiederholten Malen anwendet und immer äußerſt wohlklingend.

Höre man dies nun Alles von ihm ſelbſt, wenn er ſich zu guter Stunde manchmal an's Clavier ſetzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendſte Spieler), ordentlich hineinwachſend in ſein Inſtrument und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergeſſend, unbekümmert ob Künſtler oder Fürſten neben ihm ſtehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufſingt, unverwüſtlich und ſich ſteigernd bis zum Schlußaccord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeſeelten Sänger nennen müſſen. Da fühlt man den Finger des Genius.

Mannichfache Betrachtungen ließen ſich noch an die Erſcheinung dieſes gelobten Künſtlers knüpfen: — die freudigſten, da er, um zu ſchaffen, nur die Hand auf die Taſten zu legen braucht, — auch einige bedenkliche, da andererſeits das Aufenthaltloſe, Zerſtreuende des Virtuoſenlebens dem höhern Forſchen und Schaffen Eintrag thut, zu dem Glück und tiefſte Einſamkeit gehört. Doch ſteht er noch im erſten Glanz der Jugend und ſo hoffen wir ihm bald wieder zu begegnen, wo wir uns über manches heute Zurückgehaltene noch des Beſſern auszuſprechen gedenken.

C. V. Alkan, 3 große Etuden.

Werk 15.

Der Geſchmack dieſes Neufranken iſt nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und ſchmeckt ſehr nach Eugene Sue und G. Sand. Man erſchrickt vor ſolcher Unkunſt und Unnatur. Liſzt carikirt wenigſtens mit Geiſt; Berlioz zeigt trotz allen Verirrungen hier und da ein menſchliches Herz, iſt ein Wüſtling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir faſt Nichts, als Schwäche und phantaſieloſe Gemeinheit. Die Etuden haben Ueberſchriften: „Aime moi, le Vent,“ und „Morte,“ und zeichnen ſich auf ihren ſämmtlichen 50 Seiten dadurch aus, daß ſie nur Noten ohne alle Vortragsbemerkung enthalten; die Caprice möchte nicht getadelt werden, zumal man ohnedies weiß, wie ſolche Muſik am beſten vorzutragen; aber die innere Leerheit prunkt und auch noch mit äußerer und was bleibt übrig? Im „Aime moi“ eine wäſſerige franzöſiſche Melodie mit einem Mittelſatz, der gar nicht zur Ueberſchrift paßt, im „Vent“ ein chromatiſches Geheule über einen Gedanken aus der Adur-Symphonie von Beethoven, und im letzten Stück eine widerwärtige Oede, wo Nichts als Holz und Stecken und Sünderſtrick, das letztere noch dazu aus Berlioz entlehnt. Wir beſchützen das verirrte Talent, iſt nur überhaupt welches da, bleibt nur etwas Muſik übrig; wo aber jenes eben noch zweifelhaft und von dieſer nichts zu erblicken als Schwarz hinter Schwarz, müſſen wir uns unmuthig abwenden. —

Eduard Franck, zwölf Studien. Zwei Hefte.

Das erſte gedruckte Werk eines noch ſehr jungen Muſikers, der ſich auf dem Titel als einen Schüler Mendelsſohn's einführt; das letztere ließe ſich ſogar errathen und ſich an vielen der Etuden die Quelle bezeichnen, an welcher der Schüler vielleicht ohne ſein Wiſſen und Wollen geſchöpft hat, wie es im Umgang mit ſolch umſtrickendem Meiſter ſogar natürlich erſcheint. Es ſind ſomit mehr Studien für den Autor ſelbſt, wie der Maler ſeine Entwürfe ja auch Studien nennt, als ſie es für Andere ſein können, die ſich lieber gleich an das Original halten. Die meiſte Bildungskraft und Eigenthümlichkeit ſcheint mir in der erſten Nummer des 2ten Heftes und der letzten des 1ſten zu liegen; jene muß man geradezu trefflich und gelungen heißen: im letzten Drittel des Satzes geht es ſogar, Floreſtan'iſch zu reden, „über die Dächer" d. h. in's höhere, feinere Element; die andere erhebt ſich ebenfalls freier und ſelbſtſtändiger und hat Kraft und Saft. In den meiſten andern aber vermiſſe ich die Spitze, oder, will man, da der Künſtler überhaupt mehr in die Tiefe als in die Höhe ſtrebt, den Schwerpunct, der einen nachzöge; man iſt fertig ehe man ſich's verſieht, es iſt zu nichts Entſcheidendem gekommen, man verlangt mehr nach der erſten Anlage, die einen größeren Inhalt erwarten ließ. Im Ganzen muß aber der Ernſt der Anſicht, der ſich in dieſen Skizzen durchgängig offenbart, die Kunſtmäßigkeit des Satzes, die Leichtigkeit der Combination, wie man ſie bei jungen Künſtlern in ſolchem Grad nur ſelten antreffen wird, mit den freudigſten Hoffnungen für die Zukunft des Componiſten erfüllen, wie ſie gewiß ein ſicheres Zeugniß des Fleißes geben, mit dem er in die Geheimniſſe der tieferen deutſchen Kunſt eingedrungen. Mit dem letzteren meinen wir nicht ſowohl die Fuge, die wir ſogar unterdrückt wünſchten, als die kleinen Wendungen oft (bei Rückgängen in den Anfang ꝛc.), an denen das Studium der Muſter zu erkennen iſt, zu deren Höhe ſich der junge Künſtler mit der Zeit ſelbſt aufarbeiten möge.

C. E. F. Weyſe, vier Etuden.

Werk 60.

Von einem frühern Etudenwerk deſſelben norddeutſchen Componiſten war ſchon in einem ältern Bande der Zeitſchrift die Rede und dort des Lobes genug geſagt. Geſtehe ich, daß mir das neue zurückzuſtehen ſcheint gegen jenes. Wer bis zur Eigenthümlichkeit durchgebrochen, wird ſie nie wieder verläugnen können, wenn er nicht geradezu Jahre lang feiert; und ſo auch hier. Aber über das eine Werk waltet mehr Segen, als über das andere, und dieſe Ruhe und Zufriedenheit, die uns nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunſtwerkes erfüllt, iſt mir bei dieſen neuen Tonſtücken nicht zu Theil worden. Merkwürdig an ihnen erſcheint das Auflehnen gegen die enge Form, daher ſie ſich oft in das Gebiet der phantaſtiſcheren Caprice verlieren und nur mißmuthig wieder in das Gleis einlenken. Etwas Aehnliches bemerkten wir ſchon bei dem früheren Hefte; doch geſchah es dort nicht mit Aufopferung der ſchönen Form, die wir einmal von der Etude fordern müſſen, und auch nicht mit Hintanſetzung eines klar ausgeprägten mechaniſchen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieſer Compoſitionsgattung verlangen dürfen. Wie dem ſei, ſo haben dieſe Muſikſtücke doch ſo viele eigene und kühne Züge aufzuweiſen, und unterſcheiden ſich ſcharf genug von allen andern Etuden, daß ſie ſich Spieler, denen es an Kenntniß des ganzen Reichthums der Gattung wie an Vielſeitigkeit der Bildung liegt, allerdings anſehen müſſen. Beſondere Auszeichnung verdient die letzte; ein düſteres Bild, wie das eines Meiſters, der ſeine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll.

Charakteriſtiſche Studien für das Pianoforte
von J. Moſcheles.
Werk 95.

Die ſpäteren Etudenwerke der bekannteren Etudenſchreiber haben, wie uns die Erfahrung ſagt, ſich nicht die Gunſt und den Einfluß erringen können, als ihre früheren. Von denen von Cramer kennen nur Wenige, was er außer ſeinen zwei erſten Heften geliefert; eben ſo von denen von L. Berger, Weyſe, Chopin, A. Schmitt u. A. Die Gründe ſind wohl aufzufinden. Einestheils ſind jene ſpäteren Sammlungen in Wirklichkeit unbedeutender, denn der Componiſt erſchöpft ſich endlich in ſolcher kleinen Form, oder er bringt Aelteres wieder zum Vorſchein; dann verlangt das Publicum auch Steigerung, wo keine mehr zu erreichen; endlich durchkreuzen ſich gerade in dieſer Gattung die Erſcheinungen ſo raſch und vielgeſtaltig, daß ſich nur das Ausgezeichnetſte über dem Strome zu halten vermag. Kurz, wir ſehen auf den Clavieren die beiden erſten Hefte der Cramer'ſchen, Chopin'ſchen ꝛc. Etuden weit öfter, als die ſpäteren. Auch dieſe neue Sammlung von Moſcheles wird die alte berühmte nicht vergeſſen machen, und ſoll es auch nicht. Der verehrte Componiſt ſpricht ſich in einem beinah zu kurzen Vorwort über den Zweck ſeiner neuen Etuden, über das, was ſie von den ältern unterſcheidet, ſelbſt aus. Mechaniſche Ausbildung der Hand, die vielſeitigſte, wird natürlich ſchon vorausgeſetzt; ebenſo wünſcht er Kenntniß ſeiner älteren Etuden.

„Der Spieler iſt beſonders darauf angewieſen, durch ſeinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenſchaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verfaſſer beim Schreiben dieſer Tonſtücke vorgeſchwebt und die er durch die charakteriſtiſchen Namensbezeichnungen, die einem jeden der Stücke vorgeſetzt ſind, ſo wie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunſtwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leiſe andeuten konnte“ ꝛc.

Man hat dieſe Ueberſchriften über Muſikſtücke, die ſich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt, und geſagt „eine gute Muſik bedürfe ſolcher Fingerzeige nicht.“ Gewiß nicht: aber ſie büßt dadurch eben ſo wenig etwas von ihrem Werth ein, und der Componiſt beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am ſicherſten vor. Thun es die Dichter, ſuchen ſie den Sinn des ganzen Gedichtes in eine Ueberſchrift zu verhüllen, warum ſollen's nicht auch die Muſiker? Nur geſchehe ſolche Andeutung durch Worte ſinnig und fein; die Bildung eines Muſikers wird gerade daran zu erkennen ſein.

So erhalten wir denn in den vorliegenden Etuden zwölf charakteriſtiſche Bilder, deren Bedeutung durch die Ueberſchriften eher gewinnt. Wir können ſie nach ihrem Inhalt in vier Abtheilungen bringen. In der einen werden uns bekannte, und zwar mythologiſche Charaktere geſchildert; dahin gehören die mit „Juno“ und „Terpſichore“ bezeichneten Nummern; in der andern Scenen aus dem Leben und nach der Natur: das „Bacchanal,“ die „Volksfeſtſcenen“ und „Mondnacht am Seegeſtade;“ in der dritten pſychiſche Zuſtände: „Zorn,“ „Widerſpruch,“ „Zärtlichkeit,“ „Angſt,“ „Verſöhnung;“ in der letzten Claſſe ſtellen ſich als verwandt dar: „Kindermährchen“ und „Traum.“ Im Hefte ſelbſt ſtehen die Stücke in bunter Miſchung, hier und da um ſie hintereinander ſpielen zu können, vom Componiſten durch kurze, die Tonarten überleitende Zwiſchenſpiele verbunden, die wir manchmal vielleicht ausgeführter wünſchten.

Auf die Nummern der erſten Abtheilung möchte ich umgekehrt die Göthe'ſchen Worte anwenden „je mehr du fühlſt ein Menſch zu ſein, je ähnlicher biſt du den Göttern." Gerade in dieſen Bildern, die den Namen zweier Himmliſchen tragen, erſcheint die Phantaſie des Künſtlers gefeſſelt; gerade in dieſen vermiſſ' ich Leben und Wärme der Muſik. Die Formen ſind ſchön und richtig, die Charaktere mit denen der Mythologie in Uebereinſtimmung zu bringen; im Ganzen aber blicken die Stücke kalt wie Statuen und wirken unter allen am wenigſten, wie ich wiederholt an mir wie an Andern erfahren. Dagegen hat die Muſik Macht und Mittel, der Phantaſie Bilder zuzuführen, wie ſie uns durch die Ueberſchriften der andern Abtheilung näher bezeichnet werden. Das „Bacchanal" iſt ein griechiſches claſſiſches und hat einen ſehr charakteriſtiſchen Grundton. In den „Volksfeſtſcenen" rollt der Componiſt ein lebendiges Gemälde auf, in das ich vielleicht auch einen Mandolinenſpieler hineinwünſchte, ich meine als Gegenſatz zu dem vielſtimmigen Durcheinander eine leiſer gehaltene Cantilene. Das Stück iſt der intereſſanteſten Züge voll. Was man von der „Mondnacht am Seegeſtade" zu erwarten hat, ſagt die Muſik am beſten. Die Tonart iſt Asdur, und das Stück ſieht ſich ſchon romantiſch an. Bennett hat in ſeinen Skizzen, in der mit „the Lake" überſchriebenen, etwas ſehr Aehnliches gegeben.

Unter den Nummern, die uns pſychiſche Zuſtände malen, möcht' ich dem „Widerſpruch" den Preis zuerkennen. Die leichte, ſichere Zeichnung, der Ausdruck des feinen Spottes, der dieſe Muſik charakteriſirt, und in muſikaliſchem Betracht die geiſtreiche harmoniſche Verwebung machen ſie zu einer der ausgezeichnetſten und wirkungsvollſten der Sammlung. Eben ſo iſt die mit „Zorn" überſchriebene ein vortreffliches Muſikſtück, obgleich ich in ſeinem Charakter eine edlere Regung, mehr kühnen Stolz, energiſches Auflehnen legen möchte und es in dieſem Sinn vorgetragen wünſchte. Die Nummern „Zärtlichkeit" und „Verſöhnung" ſind mehr geiſtreich gedacht, als gemüthlich; in letzterer herrſcht jedoch ein beſonders ſchöner Wohllaut. Das mit „Angſt" überſchriebene Stück, das letzte des Heftes, erfüllt Alles, was die Ueberſchrift ſagt.

Es bleiben noch das „Kindermährchen" und der „Traum" übrig, die mir als die zarteſten und poetiſchſten der Sammlung gelten. Hier, wo ſie in's Ueberſinnliche, in das Geiſterreich hinüberſpielt, übt die Muſik ihre volle Gewalt. Namentlich iſt das Kindermährchen ein höchſt ergötzliches Bild, in glücklichſter Stunde erfunden, äußerſt ſauber und nett ausgeführt; keine Note darf hier anders ſtehen; auch die Ueberſchrift trifft den Charakter der Muſik auf's Genauſte. Im „Traum" fließt es Anfangs dunkel auf und nieder: man weiß wie die Muſik träumen, wie man in ihr träumen kann; erſt in der Mitte ringt ſich ein entſchloſſenerer Gedanke los; dann verſchwindet Alles wieder in das erſte leiſe Dunkel.

Von den frühern Etuden unterſcheiden ſich dieſe neuen allerdings; funfzehn Jahre, die während des Niederſchreibens jener verfloſſen, machen wohl einen Unterſchied. Der Styl iſt womöglich gedrungener, die Harmonie combinirter, gewählter, überall herrſcht mehr der Gedanke vor, während die älteren wie natürlich den Vorzug größerer Jugend, lebhafterer Empfindung voraus haben. Inzwiſchen hat der Componiſt auch manche Mittel der neuſten Schule nicht unverſucht gelaſſen, wie denn auch von ihrer romantiſchen Färbung in ſeinen Gedanken hier und da durchſchimmert. Ein vortrefflicher Künſtler zeigt er ſich hier wie dort.

Compoſitionen von Leopold Schefer.

Der Dichter des „Laienbrevier," ſo vieler phantaſtiſchen Novellengebilde erſcheint heute zum erſtenmal in dieſen Blättern, und nicht wie ein bittender Dilettant etwa mit einem Hefte Lieder, ſondern wie der Beſten Einer, gleich mit Werken der ſtrengſten Kunſtgattung. Es ſind dies eine große Sonate für Pianoforte zu 4 Händen,[1] und ein Vaterunſer,[2] als Doppelkanon für 4 Chöre bearbeitet. Der Dichter nennt ſich ſelbſt in einem vertrauten Schreiben einen Schüler Salieri's, („von dem er wiſſe, was er wiſſe",) und weiterhinauf einen Gluck's. Daß letzterer ſein Liebling, würde ich aus der Sonate errathen haben, und hätte jener für das Clavier geſchrieben, ſo und nicht anders müßte das klingen und wirken. Es iſt eine Kraft und ein Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man ſie irgend an den beſten Meiſtern des vorigen Jahrhunderts kennt: dagegen wir freilich von der Zeit und ihrem mächtigen Genius Beethoven fortgehoben,

---

1) Werk 30. — 2) Werk 27.

jetzt größere Anſprüche an die Sonate machen; ja es ſcheint als wäre Beethoven dem Dichter, als er die Sonate ſchrieb, noch verhüllt geweſen; nur im letzten Satze bricht plötzlich und zum Verwundern ein romantiſcher Streif in die freundliche Gemüthlichkeit etwa wie ein Wolkenſchatten in ein ruhendes, vom Monde beleuchtetes Dorf. Man wird die Stelle im Augenblick herausfinden. Der Satz iſt übrigens der kraft- und ſchwungreichſte. Im Adagio trifft man mehr Mozart'ſchen Geiſt; Charakter, Melodie und Begleitungsformen, Alles weiſt darauf hin; einige ſeltenere Tacte heben ſich auch hier hervor. Eben ſo tüchtig und als Kunſtaufgabe von Bedeutung iſt das „Vaterunſer.“ Man könnte es, glaub' ich, auch einem guten Muſikkopf für ein Kirchenſtück aus der blühendſten Zeit der alten Italiäner ausgeben, es müßte jenen denn das Wohllautendere und Anmuthigere des Satzes ſtutzig machen. Die beiden Kanons durchſpinnen ſich darin ſo leicht, natürlich und ſchön, daß man die Kunſt kaum heraushört, und dann iſt es das Wahre. Auch in der Idee mag das Stück ausgezeichnet werden; es ſcheint mir nicht undichteriſch, die Maſſen ſich in ſolcher Weiſe dem Höchſten zuwenden zu hören; auch iſt unſer Gebet wohl auf dieſe Weiſe noch nirgends aufgefaßt. Das Ganze mag leiſe gehalten, dabei aber das wohlbedachte „Con anima“ zu Anfang des Chors nicht außer Acht gelaſſen werden. Die Stimmen ſind meiſterlich ſtrenge geführt, wenn ich anders genau ſah, ſogar bis auf den

Unterſchied der großen und kleinen Stufen. Es wäre nicht allein im Intereſſe für einen ſo ſeltenen Gaſt und aus Pietät gegen ein bekränztes Dichterhaupt, als auch zur wahren Erbauung, daß das Vaterunſer bei einem deutſchen großen Muſikfeſte zur Aufführung käme, da es ohnehin ſeiner Leichtigkeit, Sangbarkeit und Kürze halber ohne große Proben vollkommen hinzuſtellen iſt. Auf S. 5, Syſt. 2, Tact 1 ſteht im Baß f ſtatt as; es iſt wohl Nichts leichter, als in einem Kanon einen Druckfehler zu finden.

Nun ſtaune man noch, zu vernehmen, daß derſelbe geehrte Mann auch zwölf große Symphonieen für Orcheſter geſchrieben hat und der Oeffentlichkeit zu übergeben beabſichtigt. Der erſte großartige Satz einer von ihnen liegt im Clavierauszug vor mir. Gerade hier im Orcheſter ſcheint er in ſeinem Element. Geſunde Harmonik, deutſche Männlichkeit und Tüchtigkeit in Ausdruck und Geſinnung herrſchen auch hier vor.

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erſte Reihe.

C. Czerny, die vier Jahreszeiten; 4 brillante Phantaſieen. Werk 434. — W. Klingenberg, Divertiſſement. Werk 3. — H. Bertini, große dramatiſche Phantaſie. Werk 118. — Fr. Kalkbrenner, dramatiſche Scene (le Fou). Werk 136. — L. Böhner, Phantaſie. Werk 48. — A. Kahlert, 4 Nocturnes. Werk 6.

Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Recenſenten, in dieſer oder jener neuen Phantaſie ſelbige am meiſten zu vermiſſen. Und diesmal hätten ſie einigermaßen Recht; denn einen größeren Bankrott an Phantaſie, als Hr. Czerny in ſeinem neueſten Groß-Werke entwickelt, kann es ſchwerlich geben. Verſetze man doch den geſchätzten Componiſten in Ruheſtand und gebe ihm eine Penſion, wahrhaftig er verdient ſie und würde nicht mehr ſchreiben. Es iſt wahr, er hat einiges Verdienſt um die Finger der Jugend und man hat ihn deshalb auch oft genug belobt. Aber die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überſchütten, macht noch lange keinen Pädagogen und Maler, geſchweige Componiſten, und die Welt und Hr. Czerny ſollten das wiſſen. Freilich hat auch das Gold ſeinen guten Klang, und wollen auch die Verleger leben. Möchten ſich indeß letztere in Hinſicht der neueſten Productionen Czerny's nicht verrechnen; eine große Zukunſt lag ohnehin nie in ihnen, — ſeit lange fängt es ihnen aber auch an melodiſcher Eleganz u. dgl. zu fehlen an. Mit einem Wort, er wird alt; man wird ſeiner Sachen überdrüßig; man gebe ihm eine Penſion! —

Sonſt pflegten meiſthin die Schüler ihren Lehrern Werke zu dediciren; jetzt findet man's häufig umgekehrt, wie aus dem Titel des Divertiſſements oben zu ſehen, und wir ſind auch weit entfernt, das Talent des Componiſten bei ſeiner Schülerin zu verdächtigen; wird ſie es ja ohne unſern Wink errathen haben, daß das Werk nicht von Beethoven. Wie dem ſei, es gehört allein auf das Clavierpult der Angeſungenen und kaum in eine Zeitſchrift, geſchweige die ſtrengſte; es iſt ein Potpourri und gut gemeint.

Bertini's Phantaſie wird Manchem gefallen; er hat einige. Geſteh' ich es auch, daß ich mich nie für einen großen Verehrer ſeiner ſüßlichen, verliebten, kraft- und ſaftloſen Schreib- und Gefühlsweiſe ausgegeben, ſo klingt's doch hübſch genug, ja um nicht ungerecht zu ſein, hat er ſich diesmal offenbar angeſtrengt, etwas Werthvolleres zu ſchaffen, ſeinen Gegenſtand ordentlich durchzuarbeiten, und in einzelnen Partieen (ſo S. 8) gelang es ihm auch. Späteren Kunſtforſchern wird beiläufig die Aehnlichkeit ſeines Weſens mit Thalberg nicht entgehen.

Irgendwo iſt einmal (nicht unpaſſend) **Kalkbrenner** mit Voltaire verglichen worden, und in der That könnte man bei obigem „Fou" an dieſen Erzſchalk aller Zeiten erinnert werden. Mit einem Wort, die dramatiſche Scene iſt eine Perſiflage auf die jetzigen jungen Pariſer Clavierſpieler, deren einige vielleicht eigenen Fingerſatz und Compoſitionen den ſeinigen vorgezogen, und amuſant genug. Irr' ich nicht ſehr, ſo erblicke ich ſo auf den erſten Seiten Chopin, dann Lißt, vielleicht auch Bertini, ganz gewiß aber zuletzt Thalberg; am beſten ſcheint mir Bertini im jämmerlichen Adagio (S. 10) abgeſchildert und wahrhaft luſtig; auch Thalberg und Lißt paſſiren; was aber erſteren anlangt, ſo dürfte es dieſem allerdings ſchwerer werden, Kalkbrennern zu perſifliren, als umgekehrt. Wie dem ſei, das Stück wird Allen, die es ſpielen, Vergnügen machen, am meiſten vielleicht den Perſiflirten ſelbſt, auf deren Rache man indeß geſpannt ſein kann.

Von L. **Böhner** taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in ſeiner Phantaſie, Werk 48, ſelbſt, die man in ihrer Zerriſſenheit, Dunkelheit und Oede nicht uneben einem Sturm und Schiffbruch vergleichen kann. Man ſehe ſie ſich ſelbſt an, die groteske Geſchmackloſigkeit darin, das An- und Aufdämmen von widerſpenſtigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geiſteskraft, wie man ſelten zuſammen finden wird; endlich der fürchterlichen Druckfehler zu gedenken, die die Verwirrung noch mehr verwirren. Bei einzelnen Stellen der Phantaſie könnte man aber, wie geſagt, an Mozart als deren Schöpfer denken.

In den vier Notturno's von **Kahlert** findet man ſpeciellere Gefühlszuſtände, als in den gewöhnlichen Notturno's. Der klare und gewandte Schriftſteller und Denker über Muſik zeigt ſich aber als Componiſt als ein ganz anderer, wie denn häufig, wenn die allgemeine Bildung die beſondere muſikaliſche überwiegt, ein Bruch entſteht. Jede Kunſt verlangt ein Leben und alles Ueberſpringen der Schulſtufen zeigt ſich ſpäter einmal; daher in den meiſten Dilettantenarbeiten Unklarheit der Form und Unreinheit in der Harmonie ꝛc. bei aller ſchönen Intention, wo dem gelernten Muſiker ein vollkommenes Muſikſtück gelungen wäre. Vieles ſcheint mir in den Notturno's auch gekünſtelt oder im Ausdruck geſucht und deshalb verfehlt. Troß dem findet ſich viel Intereſſantes; am meiſten muſikaliſches Element ſcheint mir das letzte Stück zu enthalten, das bei noch reizender Faſſung ein ausgezeichnetes hätte werden müſſen.

Zweite Reihe.

Julie Baroni-Cavalcabó, 2te Caprice. Werk 12. — J. P. C. Hartmann, 4 Capricen. Werk 18. 2tes Heft. — W. Sterndale Bennett, 3 Skizzen. Werk 10. — W. Sterndale Bennett, 3 Impromtus. Werk 12. — W. Sterndale Bennett, 3 Romanzen. Werk 14.

Der jungen Componiſtin, die wir oben zuerſt genannt, einer Schülerin von Mozart's Sohn, ſind wir von jeher mit beſonderem Intereſſe gefolgt; ſie hat neben Clara Wieck und Delphine Hill Handley die reichſte muſikaliſche Ader unter denen ihrer Zeitgenoſſinnen, die ſich in die Oeffentlichkeit gewagt, dabei Sinn für Form, Verhältniſſe und Steigerung, und, was ſich in ihren Compoſitionen für Geſang noch mehr zeigt, viel Empfindung und melodiſchen Ausdruck. Aus der obigen Caprice wünſchte ich, ſie unbedingt gelten zu laſſen, nur den langſamen Satz weg, der zu wenig beſtimmten Geſang hat und ſich in allgemeinen Czerny'ſchen Paſſagen verflacht, die ein für allemal beſſer ungedruckt blieben. Dagegen findet man im andern durchgängig Leben und Bewegung, friſche Rhythmen und in einzelnen Stellen feinere Arbeit, während andere noch ſo ſehr geſchätzte Spielerinnen ſich am liebſten in großen Dreiklängen und umſchreibenden Läufen über die Claviatur weg ergehen. Schwer iſt die Caprice übrigens auch, ſpielt ſich aber überaus gut. Man zeichne ſich den Namen der Componiſtin in's Gedächtniß.

Ueber das erſte Heft der Capricen von Hrn. Hartmann war bereits früher die Rede; dies zweite kann jenes theils anerkennende, theils ausſetzende Urtheil nur beſtätigen. Ein ernſter und warmer Wille bei vielen Kenntniſſen zeigt ſich auch in ihm, eben ſo wie daß man noch überall zu viel das Gerippe ſieht, daß noch nicht Alles zu einer poetiſchen Blüthe gekommen ſcheint. Die Melodieen haben etwas Kleines, die Rhythmen nichts Gebietendes, man möchte überall noch mehr. Dies Alles ſagen wir jedoch nur in Berückſichtigung eines höheren Talentes, das ſich ſelber auch höhere Ziele geſetzt zu haben ſcheint; einem Schwachgeiſt müßte man die Capricen als etwas Großes anrechnen. Auch möchte ich die Stücke nicht „Capricen“ nennen: ſie ſind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeſchloſſen; doch wird es ſchwer ſein, einen für alle vier paſſenden Namen zu finden.

Ueber Bennett's Compoſitionen, ſein bedeutendes Talent haben dieſe Blätter bereits an vielen Orten ſich ausgeſprochen; namentlich gedachte ſchon Euſebius in einem größeren Aufſatz dieſer äußerſt feinen Skizzen, in welches Lob Alle, die ſie vom Componiſten ſelbſt gehört, ohne Weiteres einſtimmen müßten. Es iſt wahr, die Perſon beſtrickt: doch ſcheinen mir die Vorzüge und Schönheiten dieſer Bilder ſo hervorſpringend, daß ich denen, die, auch ohne vom Vortrag des Componiſten beſtochen zu ſein, ihnen das nicht einräumten, keinen großen Grad von Bildung zuſprechen könnte. Ueber gewiſſe

Dinge ſollte man kein Wort verlieren dürfen. Andererſeits haben wir Bennett auch nie für ein Naturwunder ausgeben und ihm nur die Ehren geſichert wollen, die einem ſolchen Verein von Künſtlertugenden gebühren. Die Skizzen haben alſo die Ueberſchriften: the Sea, the Millstream und the Fountain, oder „See," „Mühlſtrom" und „Springbrunnen." Und verdankte ihm die Kunſt nichts als dieſe, ſie müßten ihr ſeinen Namen erhalten. An Zartheit und Naivität der Darſtellung ſcheinen ſie mir Alles zu übertreffen, was ich von muſikaliſcher Genremalerei kenne, wie er denn, als echter Dichter, der Natur gerade einige ihrer muſikaliſchſten Scenen abgelauſcht hat. Oder hättet ihr nie Muſik gehört, die euch des Abends nach dem jenſeitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken ſprühen? Auf welche Weiſe die Skizzen übrigens entſtanden ſeien, ob von Innen nach Außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag Niemand zu entſcheiden. Die Componiſten wiſſen das meiſt ſelbſt nicht; Eins wird ſo, das Andere ſo; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Muſik und ſelbſtſtändige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße. Noch vergaß ich des „Springbrunnens;" wir hörten es am liebſten von ihm, ſeine ganze Dichterſeele ging hier auf; man hörte Alles neben ſich, dies hundertſtimmige Plaudern und Plätſchern: Schiller kann es nicht deutlicher vor uns ſtellen, wenn er einmal ſagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauſchen,
Die Blume neigt ſich zu des Weſtes Kuß
Und alle Weſen ſeh' ich Wonne tauſchen.

Dieſe Zeilen wären die beſte Recenſion darüber. —

Die Impromtu's ſind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigenthümlich und an Mendelsſohn's „Lieder ohne Worte" manchmal erinnernd; auch ihre Formen und Rhythmen ſind die anmuthigſten, oft faſt zu ruhig und behaglich. Ein großer Fortſchritt zeigt ſich aber erſt in den drei Romanzen, namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmoniſchen Combinationen und Freiheiten, ihren weiteren kühnen Bau betrifft. Sie ſind erſt vor Kurzem geſchrieben und können als Höhepunct ſeines Strebens angeſehen werden. An reichem ausſtrömendem Geſang gleichen ſie ſeinen andern Werken; namentlich herrſcht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was ſie aber auszeichnet, iſt ihre größere Leidenſchaftlichkeit; die erſte Romanze iſt ſogar heftig: die andere ſcheint nur ruhiger; in der letzten wallt es aber wieder über voll ſehnſüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen ſie ſo wenig, wie ein ſchönes Gedicht; die Rechten werden ſie verſtehen. Als auf eine eigenthümliche Schönheit der zweiten Romanze mache ich nur noch auf den immer neu harmoniſirten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bäſſe aufmerkſam, wie man denn überhaupt an den Bäſſen ſeine Leute erkennt.

Dritte Reihe.

Joh. Friedrich Kittl, ſechs Idyllen.

Werk 2.

Idylle iſt hier im weiteren Sinne als Kleinbild zu nehmen; das Paſtorale tritt nur in den letzteren einigermaßen hervor. Am meiſten hat ſich der Componiſt ſelbſt geſchadet, durch ſeine Ueberſchriften nämlich, die auf poetiſche Zuſtände vorbereiten (Troſt im Scheiden, An der Gränze der Heimath ꝛc.); aber das Talent iſt hier offenbar hinter der Abſicht zurückgeblieben. Etwas Proſaiſcheres kann es nicht leicht geben, wenn deshalb auch das Streben nach Charakteriſtik nicht verkannt werden ſoll. Vielleicht daß der Componiſt auf dem Clavier nicht auf ſeinem rechten Felde, daß er mehr in der Kirche, auf der Orgel zu Hauſe iſt, zu welchem Ausſpruch mich auch die faſt ängſtliche Correctheit und Einfachheit veranlaßt, wogegen mir Czerny ein Lord Byron an Kühnheit erſcheinen könnte. Quinten und Octaven ſucht man alſo in den Idyllen vergeblich, aber freilich auch nicht, was jene Fehlerloſigkeit vergeſſen macht: Schwung, Leben, Geſangleben.

33

Wielhorſky, Joſeph Graf von, drei Notturno's.

Werk 2.

Den Chopin'ſchen wie aus den Augen geſchnitten, aber wohlthuend zart und voll anmuthiger, oft ſehr edler Melodie. Ich wüßte keinen Edelmann, der beſſere, aber manchen Mann von Fach, der keine ähnliche ſchreiben könnte. Das Talent ſcheint offenbar, wenn auch kein hocheigenthümliches, das ſich in ſo ſtreng gezogener Form freilich auch gar nicht zeigen konnte; aber der Componiſt verſuche ſich zur Probe auch in einer weniger ſentimentalen Gattung, wo die Phantaſie mehr ausgreifen kann, und es wird ihm glücken, da ihm die vorzügliche Kenntniß ſeines Inſtrumentes ohnehin zu Statten kommt. Im erſten und letzten der Notturno's ſind, nach Vorgang mancher Chopin'ſchen, bewegtere Mittelſätze eingeflochten, die, oft ſchon bei Chopin ſchwächer, als ſeine erſten Erfindungen, auch hier mehr aufhalten, als fortheben; es iſt als würden die ſchönen ruhigen Waſſerkringel, denen wir mit Vergnügen nachgeſehen, plötzlich unterbrochen, daß ſie der Blick nicht mehr feſthalten kann; daher auch das zweite Notturno, das in gleicher Bewegung bis zum Schluß fortgeht, die meiſte Wirkung machen wird, wenigſtens auf mich gemacht hat. Im erſten fällt die große Aehnlichkeit der Melodie mit einem Weber'ſchen Motiv (in der Jubelouverture) auf. Das letzte hat einige ſehr zarte Wendungen, und einen äußerſt graziöſen Schluß, wie ihn irgend Chopin hinzuhauchen verſteht. Deſſen ſonſtige Kräuſeleien und Säuſeleien übrigens nicht nachzumachen, thut der Componiſt wohl; Chopin bezaubert damit, an Andern ſind ſie nicht auszuſtehen.

Julie Baroni-Cavalcabo.

3te Caprice. Werk 18. — Phantaſie. Werk 19.

Einige Vorliebe für Thalberg'ſche Form und Bellini'ſche Melodieenweiſe abgerechnet, zeichnen ſich auch dieſe Stücke, wie Alles aus der Feder der Componiſtin, durch viele gut muſikaliſche Züge aus. Der weibliche Charakter verläugnet ſich dabei nirgends. Eine gewiſſe, aber nicht ermüdende Geſprächigkeit, ein offenes Darlegen aller ihrer Gedanken, ein Nicht-fertig-werden-können mit Allem, was ſie auf dem Herzen hat, ſind Zeugen davon. Am erfreulichſten fällt auf, daß die Componiſtin, wo ſie ſich in gefährlichere Harmoniegänge verliert, nicht zurückweicht und Angſt vor dem Ausgang bekömmt, ſondern ſicher fortſchreitet und vollendet. Eine helfende Hand ſpür' ich in keinem der Stücke; es ſcheint Alles Arbeit und Eigenthum der Componiſtin, bis auf die kleinen Mängel der Orthographie. Die Verfaſſerin, früher in Lemberg und Schülerin von Mozart's Sohn, lebt jetzt in Wien. —

Fr. Chopin.

Impromtu. Werk 29. — Vier Mazurek's. Werk 30. — Scherzo. Werk 31.

Chopin kann ſchon gar nichts mehr ſchreiben, wo man nicht im 7ten, 8ten Tacte ausrufen müßte: „das iſt von ihm!“ Man hat das Manier genannt und geſagt, er ſchreite nicht vorwärts. Aber man ſollte dankbarer ſein. Iſt es denn nicht dieſelbe originelle Kraft, die euch ſchon aus ſeinen erſten Werken ſo wunderbar entgegenleuchtet, im erſten Augenblick euch verwirrt gemacht, ſpäter euch entzückt hat? und wenn er euch eine Reihe der ſeltenſten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter verſteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieſelben Früchte wiederbringt. Es ſind aber bei ihm nicht einmal dieſelben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geſchmack und Wuchs die verſchiedenartigſten. So wüßte ich obigem Impromtu, ſo wenig es im ganzen Umkreis ſeiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere Chopin'ſche Compoſition zu vergleichen; es iſt wiederum ſo fein in der Form, eine Cantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeſchloſſen, ſo ein eigentliches Impromtu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts anderes ſeiner Compoſition an die Seite zu ſtellen. Das Scherzo erinnert in ſeinem leidenſchaftlichen Charakter ſchon mehr an ſeinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchſt feſſelndes Stück, nicht uneben einem Lord Byron'ſchen Gedicht zu vergleichen, ſo zart, ſo keck, ſo liebe- wie verachtungvoll. Für Alle paßt das freilich nicht. Die Mazurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunſtform emporgehoben; ſo viele er geſchrieben, ſo gleichen ſich nur wenige. Irgend einen poetiſchen Zug, etwas neues in der Form oder im Ausdruck hat faſt jede. So iſt es in der zweiten der obengenannten das Streben der Hmoll-Tonart nach Fismoll, wie ſie denn auch (man merkt es kaum) in Fis ſchließt; in der zweiten das Schwanken der Tonarten zwiſchen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; ſo in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutſchen Cantoren die Hände über die Köpfe zuſammenſchlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verſchiedenen Zeitalter hören auch verſchieden. In den beſten Kirchenwerken der alten Italiäner findet man Quintenfortſchreitungen, ſie müſſen ihnen alſo nicht ſchlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weiſe, und überhaupt ſelten; die große Kunſt der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozart'ſchen Periode verſchwinden ſie gänzlich. Nun trabten die großen Theoretiker hinterher und verboten bei Todesſtrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die ſchönſten Quinten einfließen ließ, namentlich in chromatiſcher Folge. Nun ſoll natürlich ein ſo chromatiſcher Quintengang, wird er etwa zwanzig Tacte lang fortgeſetzt, nicht als etwas Treffliches, ſondern als etwas äußerſt Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls ſoll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, ſondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zuſammenhang hören.

Franz Schubert, 4 Impromtu's für Pianoforte.

Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchſten begeiſtern müſſen. Nun er ſchon lange ruht, wollen wir ſorgſam ſammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlaſſen; es iſt nichts darunter, was nicht von ſeinem Geiſt zeugte, nur wenigen Werken iſt das Siegel ihres Verfaſſers ſo klar aufgedrückt, als den ſeinigen. So flüſtert es denn in den zwei erſten Impromtu's auf allen Seiten „Franz Schubert“ wie wir ihn kennen in ſeiner unerſchöpflichen Laune, wie er uns reizt, und täuſcht und wieder feſſelt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert dieſe Sätze wirklich „Impromtu's“ überſchrieben; der erſte iſt ſo offenbar der erſte Satz einer Sonate, ſo vollkommen ausgeführt und abgeſchloſſen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromtu halte ich für den zweiten Satz derſelben Sonate; in Tonart und Charakter ſchließt es ſich dem erſten knapp an. Wo die Schlußſätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet, oder nicht, müßten ſeine Freunde wiſſen; man könnte vielleicht das vierte Impromtu als das Finale betrachten, doch ſpricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es ſind dies alſo Vermuthungen, die nur eine Einſicht in die Originalmanuſcripte aufklären könnte. Für gering halte ich ſie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Ueberſchriften an; andererſeits iſt aber eine Sonatenarbeit eine ſo ſchöne Zier im Werkkranz eines Componiſten, daß ich Sch'n. gern zu ſeinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromtu anlangt, ſo hätte ich es kaum für eine Schubert'ſche Arbeit, höchſtens für eine aus ſeiner Knabenzeit gehalten; es ſind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantaſie fehlen ihnen gänzlich, worin ſich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten ſo ſchöpferiſch gezeigt. So ſpiele man denn die zwei erſten Impromtu's hinter einander, ſchließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollſtändige Sonate, ſo eine ſchöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man ſeine Weiſe ſchon, ſo bedarf es faſt nur einmaligen Durchſpielens, ſie vollkommen inne zu haben. Im erſten Satz iſt es der leichte phantaſtiſche Zierrath zwiſchen den melodiſchen Ruheſtellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze iſt in einer leidenden Stunde geſchaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beſchaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert gibt; anders der dritte (das vierte Impromtu), ſchmollend, aber leiſe und gut: man kann es kaum vergreifen; Beethoven's „Wuth über den verlornen Groſchen," ein ſehr lächerliches, wenig bekanntes Stück fiel mir manchmal dabei ein.

Es iſt hier auch paſſende Gelegenheit, der von Franz Lißt für Clavier bearbeiteten Franz Schubert'ſchen Lieder zu erwähnen, die viele Theilnahme im Publicum gefunden. Von Lißt vorgetragen, ſollen ſie von großer Wirkung ſein, andere als Meiſterhände werden ſich vergeblich mit ihnen bemühen; ſie ſind vielleicht das Schwerſte, was für Clavier exiſtirt, und ein Witziger meinte „man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derſelben veranſtalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das ächte Schubert'ſche Lied?" Manchmal nicht: Lißt hat verändert und zugethan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art ſeines Spiels, ſeiner Auffaſſung: Andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob ſich der darſtellende Künſtler über den ſchaffenden ſtellen, ob er deſſen Werke nach Willkür für ſich umgeſtalten dürfe. Die Antwort iſt leicht: einen Läppiſchen lachen wir aus, wenn er es ſchlecht macht, einem Geiſtreichen geſtatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerſtört. In der Schule des Clavierſpiels bezeichnet dieſe Art der Bearbeitung ein beſonderes Capitel.

Rückblick auf das Leipziger Muſikleben im Winter 1837—1838.

Sinn und Geſchmack, die in unſern Abonnementconcerten vorherrſchend, zu beurtheilen, brauchen wir nur auf die Wahl der aufgeführten Stücke, auf die darin bevorzugten Meiſter zu merken. Und, wie in der Ordnung, treffen wir hier am öfterſten auf Mozart (17mal), dann auf Beethoven (15mal); ihnen zunächſt ſtehen Weber mit 7, Haydn mit 5 Nummern; zwiſchen 3 und 5 wurden von Cherubini, Spohr, Mendelsſohn und Roſſini geſpielt; 2mal kamen Händel, Bach, Vogler, Cimaroſa, Mehul, Onslow, Moſcheles vor; 1mal Naumann, Salieri, Righini, Fesca, Hummel, Spontini, Marſchner u. A. m. Die bekannteren Meiſter waren mithin ſämmtlich vertreten und die erſten am häufigſten. Außerdem begegnen wir einigen Nummern neuſter Componiſten und zwar drei neuen Symphonieen, von **Täglichsbeck**, **Robert Burgmüller** und **Gährich**, von denen ſich die letzte den rauſchendſten Beifall erwarb, obgleich ihr die Symphonie von Täglichsbeck nichts nachgab, die von Burgmüller aber beide hinter ſich ließ; ja ſie ſcheint mir beinahe das bedeutendſte, nobelſte Werk im Symphonieenfach, das die jüngere Zeit hervorgebracht, ihrer muſikaliſchen Natur, ihres ungewöhnlich ſchön und kräftig ausgeprägten Inſtrumentalcharakters halber, trotz dem daß ſie an Spohr erinnert, aber nicht wie eine Nachahmung aus Empfindungsſchwäche, ſondern daſſelbe edle Streben des Lehrers dankbar verfolgend.[1] Das Trio des Scherzo's mag wohl meiſterwürdig genannt werden, wie der Schluß der ganzen Symphonie eine Vorahnung des Todes, der dieſen Jüngling zu früh von uns genommen. In den Symphonieen der beiden andern Herren fanden ſich viel Beethoven'ſche Nachklänge bei ſonſt geſchickter Arbeit und Inſtrumentirung. Ein Hauptvorzug der von Gährich beſtand in der Kürze der einzelnen Sätze, das Adagio ausgenommen, das nun einmal Keinem mehr gerathen will.

Von größter Bedeutung war ein neuer Pſalm von Mendelsſohn, mit den Anfangsworten „Wie der Hirſch ſchreit nach friſchem Waſſer," deſſen Unterſchied von einer frühern geiſtlichen Muſik deſſelben Meiſters man im Concert für die Armen wahrnehmen konnte, in

---

1) Von R. Burgmüller war neulich auch ein Heft bei Hofmeiſter erſchienener Lieder höchſt lobend angekündigt; nachdem wir ſie jetzt genauer kennen gelernt, müſſen auch wir ſie den trefflichſten der neueren beizählen. Und ſo Einer mußte ſterben!

dem ein älterer Pſalm von Mendelsſohn dieſem neuern vorgegeben wurde. Wie uns nun Mendelsſohn ſeit lange ſchon als die gebildetſte Kunſtnatur unſerer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenſtyl wie im Concertſtyl, im Chor wie im Lied gleich eigenthümlich und meiſterhaft wirkend, ſo glauben wir ihn namentlich in dieſem 41ſten Pſalm auf der höchſten Stufe, die er als Kirchencomponiſt, die die neuere Kirchenmuſik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunſt der Arbeit, die ſolcher Styl erheiſcht, ſich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes Einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Maſſen, vor Allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geiſt darin, — man ſieht's mit Freude, was ihm die Kunſt iſt, was ſie uns durch ihn.

Und freilich bekommen in dieſem Betracht junge Künſtler, die ihre Werke hier aufführen laſſen, einen gefährlichen Stand, ſo ſehr auch immer die Direction zur beſtmöglichſten Ausführung beiträgt, daß ſie ſich es kaum beſſer wünſchen können. Wir haben alſo von einer neuen Ouverture von Dr. L. Kleinwächter, der einzigen, die uns dieſer Winter von neuen brachte,[1] noch zu ſagen, daß ſie ihres freundlichen Charakters, ihrer leichten Beweglichkeit halber vom Publicum ziemlich gut aufgenommen wurde, ohne ihr einen größeren Kunſtwerth beilegen zu dürfen.

---

[1] Rechnen wir das Concert für die Armen mit, ſo müßte man auch die zum Duc de Guise von Onslow erwähnen, die uns indeß nur wenig oder gar nicht zugeſagt.

Dies über die hier zum erſtenmal aufgeführten Compoſitionen junger Künſtler. Außerdem brachte uns eines der frühern Concerte zum erſtenmal **Beethoven's** „glorreichen Augenblick," deſſen Entſtehung bekannt iſt. Es mag wohl zu den unvergeßlichen Erlebniſſen zu rechnen ſein, dies Werk unter Beethoven's eigener Leitung, in einem denkwürdigen Geſchichtsaugenblick, in Umgebung der höchſten Potentaten, Geſandtſchaften ꝛc. gehört zu haben, und auch dies weggenommen, wie bei unſerer Aufführung, bleibt noch manche Stelle der Muſik, die noch leidlich wirken wird nach Jahrhunderten. Unrecht aber thut man, ſolche Gelegenheitswerke großer Künſtler mit ihren andern Geniuseingebungen vergleichen zu wollen; hier iſt eben der Schimmer des Flüchtigen und Zufälligen das Geniale, wie denn jene kleinen Goethe'ſchen Gedichte von Meiſtern, die die Sache verſtehen, wie von ihm ſelbſt gar hoch angeſchlagen wurden. Ein ſolches Weſen waltet denn auch in dieſer Compoſition, dabei eine faſt ironiſche Breite und Pracht, bis dann auf einmal in einzelnen Momenten der ganze Meiſter lächelnd und in Lebensgröße vor uns ſteht. Dazu nun ein Gedicht, ſo widerhaarig zum Componiren, wie eine Pindar'ſche Hymne, und man hat ein ſchwaches Bild, in welcher Bedrängniß der Componiſt ſein Werk zu Ende gebracht, das ihm übrigens als einem ſtarken Patrioten ſicherlich auch am Herzen gelegen.

Wo uns endlich aber wahrhaft Neues, Unerhörtes geboten wurde, lauter Altes nämlich, war in einigen der letzten Concerte, in denen uns Meiſter von Bach bis auf Weber in chronologiſcher Folge vorgeführt wurden. Ein Glück iſt es, daß unſere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte hiſtoriſche Concerte veranſtalten konnten; die Hand auf's Herz — wir würden ſchlecht beſtehen. So glücklich es nun machte, was man zu hören bekam, ſo wahrhaft mißmuthig, was man hier und da *darüber* hören mußte. Als ob wir Bach ehrten dadurch, als ob wir mehr wüßten als die alte Zeit, thaten Manche und fanden es curios und intereſſant zugleich! Und die Kenner ſind die Schlimmſten dabei und lächeln, als ob Bach für ſie geſchrieben, — Er, der uns ziemlich ſammt und ſonders auf dem kleinen Finger wiegt, — Händel, feſtſtehend wie der Himmel über uns, — Gluck nicht minder. Und man hört es, lobt es und denkt nicht weiter der Sache. Wahrhaftig, ich ſchätze die neue Zeit, und verſtehe, verehre Meyerbeer; wer mir aber in hundert, was ſag' ich, in funfzig Jahren hiſtoriſche Concerte verbürgt, in dem eine Note von Meyerbeer geſpielt wird, dem will ich ſagen: „Beer iſt ein Gott und ich habe mich geirrt.“

— Ueber die Bach'ſche Muſik, die gegeben, läßt ſich wenig ſagen; man muß ſie haben in den Händen, ſtudiren möglichſt und er bleibt unergründlich wie vorher. Händel ſcheint mir ſchon menſchlich-erhabener; an Gluck verwirft man, wie geſagt, die Arien und läßt die Chöre paſſiren, d. h. man nimmt der Statue eines Gottes das etwaige Lockengekräuſel um die Stirn und lobt nichts als ſeine Sehnen, ſeinen Corpus.

Wünſchenswerth aber wäre es immerhin, man gäbe alle Jahre ſolche Concerte und mehre zwar; die Einfältigen lernten dabei, die Klugen lächelten: kurz der Rückſchritt wäre vielleicht ein Vorſchritt.

Zu erwähnen gibt es noch, daß dieſen drei Männern[1] als die bedeutendſten nachfolgten, im 2ten Concert: Haydn, Naumann, Cimaroſa, Righini, im 3ten: Mozart, Salieri, Mehul, A. Romberg, im 4ten: Abt Vogler, Beethoven und C. M. v. Weber; aus deren vorgeführten Werken wir außer der Abſchiedsſymphonie[2] von Haydn, einem noch ungedruckten, höchſt Mozart'ſchen Quartett aus deſſen Zaide, einer Ouverture von Abt Vogler, den ſeine Zeitgenoſſen unſerer Meinung nach bei Weitem nicht hoch genug geſchätzt, als das Intereſſanteſte eine Symphonie von Mehul auszeichnen, ſo unterſchieden von deutſcher Symphonieenweiſe erſcheint ſie uns, dabei gründlich und geiſtreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir ſie auswärtigen Orcheſtern nicht genug empfehlen können. Merkwürdig dabei war auch die Aehnlichkeit des letzten Satzes mit dem erſten der C moll-Symphonie von Beethoven, und der Scherzo's derſelben beiden Symphonieen, und zwar ſo auffallend, daß hier eine Reminiscenz von der einen oder der andern Seite im Spiel geweſen ſein muß; auf welcher vermag ich nicht zu entſcheiden, da mir das Geburtsjahr der Mehul'ſchen nicht bekannt geworden. — Dies waren denn unſere vier hiſtoriſchen Concerte, um die uns Mancher beneiden wolle. Zwar ließen ſich mit leichter Mühe Ausſtellungen gegen die Reihenfolge, die Wahl der Stücke ꝛc. aufbringen, ließe ſich bedeutende hiſtoriſche Gelehrſamkeit entwickeln; nehmen wir dankbar an, was uns geboten wurde, jedenfalls aber mit dem Wunſch, beim Anfang nicht ſtehen bleiben zu wollen.

---

[1] Auch war ein Concert von Viotti der Bach-Händel'ſchen Periode einverleibt; **Hr.** Concertmeiſter David ſpielte es in glücklichſter Stunde, mit größtem Beifall.

[2] Die Muſiker (auch unſere) löſchten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen ſachte davon; auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war.

Das erfreuende Bild zu vollenden, ſchließen wir mit Hervorhebung der einzelnen Künſtler und Künſtlerinnen, mit deren Vorträgen die größeren Orcheſteraufführungen durchwirkt waren.

Als intereſſanteſte Erſcheinung ſteht Miß Clara Novello oben an. Sie kam von London aus dem Kreiſe ihr befreundeter Künſtlerinnen erſten Ranges; man läßt ſich das wohl auch in Leipzig gefallen. Seit Jahren hat mir nichts ſo wohlgethan, als dieſe Stimme, die ſich überall kennt und beherrſcht, des zarteſten Wohllautes voll, jeder Ton ſcharf begränzt wie auf einer Taſtatur, dieſer edelſte Vortrag, ihre ganze einfache beſcheidene Kunſt, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen läßt. Worin ſie nun in ihrem Element, in dem ſie geboren und groß geworden iſt, das war Händel, ſo daß ſich die Leute verwundert fragten: „Iſt das Händel? Kann Händel ſo ſchreiben? Iſt das möglich?“ Von ſolcher Kunſt des Vortrags kann ſelbſt der Componiſt lernen; da bekommt man wieder Achtung vor den darſtellenden Künſtlern, die uns ſo oft Caricaturen geben, weil ſie zu früh aus der Schule gelaufen; vor ſolcher Kunſt bricht all das Stelzenwerk zuſammen, worauf uns gewöhnliche Virtuoſität über die Schultern zu ſehen glaubt; kurz Miß Clara Novello iſt keine Malibran, keine Sontag, ſondern ſie iſt es höchſt ſelbſt, was ſie iſt, und kann's ihr Niemand nehmen.

Vor und nach ihr wechſelten Frl. Schlegel, Mad. Bünau-Grabau und Mad. Johanna Schmidt als Soloſängerinnen, und ganz zuletzt traten noch Frl. Auguſte Werner und Frl. Botgorſchek aus Dresden auf. Erſtere als eine ſchöne Geſtalt, war wohl gelitten; die andern Damen hatten freilich einen großen Liebling des Publicums, der uns in Clara Novello fortgegangen, zu erſetzen, wo wir uns dann loben müſſen, da wir thaten, als wäre nichts geſchehen, und beide bekannte immer gern gehörte Sängerinnen mit dem alten Beifall aufnahmen. Frl. Werner war uns aus Dresden zurückgekehrt, wo ſie noch ein Jahr zugelernt hat. Frl. Botgorſchek endlich hat einen wahren Helden-Alt, glänzende italiäniſche Methode und etwas Herausforderndes, wie man es wohl bei Opernſängerinnen findet; es wurde ihr der erſte Grad des Beifalls, der ſich leicht am Schall erkennen läßt; eine Arie mußte ſie wiederholen.

Von auswärtigen Sängern beſuchte uns nur Hr. Genaſt aus Weimar und ſang eine Ballade „Schwerting“ mit reicher Orcheſterbegleitung, über die ſich nur eine männliche Stimme aufrecht halten kann, wie der Componiſt ſein Werk auch mit Feuer und Leidenſchaft darſtellte.

Von fremden Inſtrumentalvirtuoſen hatte man auf Lipinski und Lißt gerechnet, die jedoch ausgeblieben; Henſelt ſpielte nur einmal in ſeinem eigenen Concert. So hörten wir denn des Guten und Schönen mancherlei von den HH. Kotte aus Dresden, Blagrove aus London, Concertm. Hubert Ries und C. Schunke aus Berlin, Th. Sack aus Hamburg, den jungen Nicolai Schäfer, MD. Alſcher (Contrabaß), Schapler aus Magdeburg, Louis Anger aus Clausthal, und in bunter Reihe zwiſchendurch Vorträge der Orcheſtermitglieder, unter denen die der HH. Queiſſer, Uhlrich, Grenſer, Heinze und Haake als die bedeutendſten auszuzeichnen ſind, mit einigem Stolze zuletzt noch der öfteren Meiſterleiſtungen der HH. Mendelsſohn und David, ſo wie der feinſten der kühnſten aller Künſtlerinnen, Clara Wieck, zu gedenken.

Ehe wir von den Gewandhausconcerten auf ein Halbjahr Abſchied nehmen, möchten wir noch erſt ihren 40 bis 50 Vertretern im Orcheſter einen Ehrenkranz aufſetzen. Wir haben keine Soliſten, wie Brod in Paris oder Harper in London; doch möchten ſich ſelbſt kaum dieſe Städte eines ſolchen Zuſammenſpiels in der Symphonie rühmen können. Und dies liegt in der Natur der Verhältniſſe. Die Muſiker bilden hier eine Familie, die ſich täglich ſehen, täglich üben; es ſind immer dieſelben, ſo daß ſie wohl die Beethoven'ſchen Symphonieen ohne Notenblatt ſpielen könnten. Dazu nun einen Concertmeiſter, der ebenfalls z. B. die Partituren des Letzteren auswendig, einen Director, der ſie gleichfalls aus- und inwendig weiß — und der Ehrenkranz iſt fertig. Ein beſonderes Blatt wünſchte ich noch dem Paukenſchläger des Orcheſters (Hrn. Pfund) zugetheilt, der immer wie Blitz und Donner da und fertig iſt; trefflich ſpielt er ſie.

Ziemlich daſſelbe Orcheſter, ſeine jüngeren Mitglieder wenigſtens, findet man, wie bekannt, in den Concerten der Geſellſchaft **Euterpe** wieder. Die Zahl ihrer Concerte war zwölf, wie herkömmlich, das Local im Saal des Hotel de Pologne, der Muſik übrigens wenig günſtig. Referent muß ſich aber bei Aufführung ihrer Leiſtungen hier und da auf Referate Dritter beziehen, da er nicht allen Aufführungen beigewohnt. Eine Vergleichung der Concertzeddel läßt Beethoven als hier bevorzugten Meiſter erkennen; es wurden ſechs Symphonieen von ihm geſpielt. Haydn fehlt gänzlich, was wohl ein Zufall iſt; Mozart findet ſich zweimal, Spohr einmal. Neue Symphonieen gab man zwei, vom Dirigenten der Concerte **C. G. Müller** die eine, die andere von **W. Sörgel**. Letztere ſoll nichts Außerordentliches, ſonſt aber einen geſchickten im Orcheſter aufgewachſenen Muſiker verrathen haben. Die erſtere erwähnten wir ſchon mit einigen Worten in einer früheren Nummer; ſie iſt die vierte des Componiſten und man merkt das an der raſcheren Feder, die nicht mehr wie früher an Einzelnheiten, an kleinen Figuren ꝛc. hängen bleibt. Wir nannten ſie auch heiter; doch kommt die Stimmung vielleicht nicht von Innen und fordert etwa mehr zum Nachdenken über die Heiterkeit auf. Auch als wäre der Componiſt ſelbſt mißtrauiſch gegen ſein Talent der Luſtigkeit, unterbricht er ſich oft in den einzelnen Sätzen durch langſamere Zwiſchenperioden, in der Art wie man es in vielen der ſpäteren Arbeiten Beethoven's findet, deren Eindruck auf unſern Componiſten überhaupt oft ziemlich fühlbar hervortritt. Eigenthümlich iſt das Intermezzo im Vier-Vierteltact an des Scherzos Stelle. Im letzten Satz geht es wunderlich und kopfüber; doch vermiſſ' ich in ihm den feineren Duft, die Poeſie, die den Humor erſt liebenswürdig macht. — Von Ouverturen werden an den Euterpe-Abenden meiſtens zwei gegeben; hier treffen wir auf Weber, Cherubini u. A. Von Beethoven war es namentlich die in C dur in ihrer wahrhaft vernichtenden Genialität, deren Aufführung dankenswerth; ſie iſt die nämliche, glaub' ich, auf deren Titel ſich Beethoven des Ausdrucks: „gedichtet von“ ſtatt des „componirt von“ bediente. Außerdem eine neue zur Oper Oleandro von C. G. **Müller**, und die zum Oratorium „Gutenberg“ von

Löwe, letztere ſo oberflächlich, wie erſtere fleißig gearbeitet. Unter den neuen der Geſellſchaft zur Aufführung überlaſſenen Ouverturen im Manuſcript bemerken wir außer welchen von F. Rohr (in Meiningen), C. Conrad (in Leipzig), und J. Mühling (aus Magdeburg) als intereſſant die zu Schiller's „Räubern" von Ernſt Weber aus Stargard, die wild und barbariſch inſtrumentirt, einzelne merkwürdige Inſtrumentalſchönheiten entfaltet, der Art, daß ſich der Componiſt vielleicht ſelbſt verwundern muß, wenn er ſie hört; denn es ſcheint mir noch nicht Alles aus künſtleriſchem Bewußtſein gefloſſen. Von Wirkung iſt namentlich das zerſtückelt angebrachte Räuberlied: „Ein freies Leben," und von eigenthümlicher Bedeutung der Schluß des Ganzen auf der Dominante. Von Paris gekommen, würde die Ouverture vielleicht von aufmerkſamern Ohren gehört werden ſein, wie die nun bekannte zu den Francs-Juges von Berlioz, mit welcher das erſte Concert eröffnet wurde.

Unter den Solovorträgen erhielt man manches Mittelgut, da bekanntlich Jeder, der auftreten will, zugelaſſen wird. Einige Auswahl wäre demohngeachtet zu wünſchen. Der erſte Preis gebührt Hrn. Uhlrich mit einem Lipinski'ſchen Concert, irre ich nicht, in D dur, deſſen ſarmatiſche Wildheit unſer Virtuos ſo zu ſagen mehr vermenſchlichte, ſogar zarter als der Componiſt ſelbſt ſpielte, der freilich wieder ſeine andern Göttlichkeiten hat. Während man in Concertcompoſitionen Anderer häufig durch Gemeinheiten beleidigt wird, bricht in Lipinski'ſchen oft etwas höchſt Nobles hindurch; es iſt dieſer Unterſchied bemerkenswerth: dort fällt das Gemeine auf, hier das Edle, wiewohl ſie im Ganzen auf ziemlich gleicher Kunſtlinie ſtehen können. —

Einen Schatz von Kunſt boten auch dieſen Winter die Quartetten im kleinen Saale des Gewandhauſes, von den HH. David, Uhlrich, Queiſſer und Grenſer — an acht Abenden vier und zwanzig Nummern nämlich, darunter als Koſtbarkeiten erſter Größe die in Es dur (Werk 127) und Cis moll von Beethoven, für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie ſcheinen mir, nebſt einigen Chören und Orgelſachen von Seb. Bach, die äußerſten Gränzen, die menſchliche Kunſt und Phantaſie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte ſcheitern hier wie geſagt. Dagegen ergingen ſich zwei ganz neue Quartette von Mendelsſohn in ſo ſchön menſchlicher Sphäre, wie man es von ihm als Künſtler wie als Menſchen erwarten kann. Auch hier gebührt ihm die Palme unter den Zeitgenoſſen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert — nicht ſtreitig gemacht, — denn alles Eigenthümliche beſteht nebeneinander — aber unter Allen der Würdigſte überreichen müſſen. Nur die Vorzüglichkeit eines Werkes, wie des in D moll von Schubert, wie ſo vieler anderer kann über den frühen und ſchmerzlichſten Tod dieſes Erſtgebornen Beethoven's in etwas tröſten; er hat in kurzer Zeit geleiſtet und vollendet, als Niemand vor ihm. Endlich treffen wir auch in dem heurigen Cyklus auf eine neue Compoſition von C. G. Müller, gründlich, klar, intereſſant, voll echten Quartettgeſchmacks und der Veröffentlichung durchaus werth.

So ziehen wir denn den Vorhang über die reich belebte Scene. Streben überall, Kräfte die Fülle, die Ziele die würdigſten; — es wolle ſich Alles in höherer Verwandlung wiederholen! —

1839.

Zum neuen Jahr. — Concerte für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — 1ſte Aufführung des Paulus von Mendelsſohn in Wien. — Sonaten für Clavier. — Die Teufelsromantiker. — Aeltere Claviermuſik. — Fantaſieen für Pianoforte. — Concertouverturen für Orcheſter. — Neue Symphonieen für Orcheſter. — Norbert Burgmüller. — Etuden für das Pianoforte. — Camilla Pleyel. I. II. — Erinnerungen an eine Freundin. — Sonaten für Pianoforte.

Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menſchlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitſchrift ihre Schwankungen, wie jener ſich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, ſich nach Innen und Außen zu befeſtigen. Meiſt jüngere Muſiker waren es, die ſich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Antheil. Man blättere in dem erſten Bande der Zeitſchrift nach; das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Antheil erwecken: auch Verſehen kamen vor, wie ſie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder ſteuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff ſchien damals endlos; man war ſich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgeriſſen; neue Götterbilder ſollten aufgeſtellt, ausländiſche Götzen niedergeriſſen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künſtlerbrüderſchaft zur Verherrlichung deutſcher tiefſinniger Kunſt, das wohl Jedem als das herrlichſte Ziel ſeines Strebens vorleuchten möchte. Und wie denn die Zeitſchrift überhaupt zu günſtiger Stunde unter günſtigen Umſtänden unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten muſikaliſchen Kritik überdrüſſig war und weil wirklich neue Erſcheinungen am Kunſthimmel aufſtiegen, dann weil die Zeitſchrift im Schooß von Deutſchland, in einer von jeher berühmten Muſikſtadt entſprang, und der Zufall gerade mehre junge gleichgeſinnte Künſtler vereinigt hielt, ſo griff das Blatt auch raſch um ſich und verbreitete ſich nach allen Gegenden hin. Aber wie ſo oft, wo die Menſchen noch ſo feſt zuſammenhalten und unzertrennlich ſcheinen, trennt ſie auf einmal das plötzlich hervortretende Schickſal. Selbſt der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke ſtarb uns einer der theuerſten und feurigſten Genoſſen. Andere Umſtände machten die erſten Bande noch lockerer. Das ſchöne Gebäude ſchwankte. Die Redaction kam damals in die Hände eines einzigen, er geſteht es, gegen ſeinen Lebensplan, der zunächſt auf Ausbildung eigener Kunſtanlage ausging. Aber die Verhältniſſe drängten, die Exiſtenz der Zeitſchrift ſtand auf dem Spiele. Acht Bände haben ſich ſeitdem gefolgt; wir hoffen, es iſt eine Tendenz in ihnen ſichtbar worden. Mögen ſich im Vordergrunde verſchiedene Anſichten herumtummeln, die Erhebung deutſchen Sinnes durch deutſche Kunſt, geſchah ſie nun durch Hinweiſung auf ältere große Muſter, oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, —

jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unſerer Beſtrebungen angeſehen werden. Den rothen Faden, der dieſen Gedanken fortſpinnt, könnte man allenfalls in der Geſchichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantaſtiſch auftretenden Bundes, deſſen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Aehnlichkeit ſich erkennen laſſen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die That, werden ſie auch künftighin trachten. Geſchah dies früher oft auf ungeſtümere Art, ſo wolle man dagegen die warme Begeiſterung in die Schaale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künſtleriſche an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir ſchreiben ja nicht, die Kaufleute reich zu machen, wir ſchreiben den Künſtler zu ehren. Wie dem ſei, die in den letzten Jahren noch immer wachſende Verbreitung der Zeitſchrift iſt nur ein Beweis, daß ſie in ihrer Strenge gegen ausländiſches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höher ſtrebenden der jüngern Künſtler, wie in ihrem Enthuſiasmus für Alles, was uns die Vorzeit an Meiſterlichem überliefert, die Geſinnung Vieler ausſpricht und daß ſie ſich ein Publicum gebildet hat. Dieſen alten Grundſätzen getreu treten wir am heutigen Feſttage, wenn nicht in das zehnte Jahr, ſo doch in den zehnten Band oder in das ſechſte Jahr unſerer Exiſtenz, für das herkömmlich kurz zugemeſſene Alter einer Zeitſchrift ſchon immer einer ſilbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man ſich des Ueberſtandenen gemüthlich erinnert, dem Bevorſtehenden muthig entgegenſieht. Mit einigem Schmerz füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu dieſem Feſt zum erſtenmal aus weiter Ferne einſenden muß, aus Oeſterreichs prächtiger Hauptſtadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu feſſeln vermöchten. Sorgſamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitſchrift indeß ihren ungeſtörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutſchen Meiſter umſchweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwerth einer Ausſprache hier vor Allem aufkeimen. Eine Zeit herauf zu beſchwören, die jener vergangenen an Thatkräftigkeit gleichkäme, vermögen bloße Worte nicht, und die Zeiten ſind auch andere geworden und verlangen Anderes. Den Künſtler aber manchmal beſcheiden an jene Meiſter zu erinnern, mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, ſo wollen wir ihnen wenigſtens nicht im Streben nachſtehen. Und ſomit ſei Allen ein glückliches neues Jahr zugerufen!

Concerte für Pianoforte.

Clavierconcert von J. Moſcheles.

Werk 93.

Clavierconcert von F. Mendelsſohn-Bartholdy.

Werk 40.

Die Claviermuſik bildet in der neueren Geſchichte der Muſik einen wichtigen Abſchnitt; in ihr zeigte ſich am erſten das Aufdämmern eines neuen Muſikgenius. Die bedeutendſten Talente der Gegenwart ſind Clavierſpieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Clavier aufgewachſen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erſt im Kleinen, in weicherer Maſſe modelliren, mögen ſich jene öfters auf dem Clavier ſkizzirt haben, was ſie dann im Größeren, mit Orcheſter-Maſſe ausarbeiteten. Das Inſtrument ſelbſt hat ſich ſeitdem in hohem Grade vervollkommt. Mit der immer fortſchreitenden Mechanik des Clavierſpiels, mit dem kühneren Aufſchwung, den die Compoſition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Inſtrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin, (wie ich glaube,) daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, ſo entſtehen dem Componiſten neue Ausſichten und ſich immermehr vom unterſtützenden Orcheſter losmachend, wird er ſich dann noch reicher, vollſtimmiger und ſelbſtſtändiger zu bewegen wiſſen. Dieſe Trennung von dem Orcheſter ſehen wir ſchon ſeit länger vorbereitet: Der Symphonie zum Trotz will das neuere Clavierſpiel nur durch ſeine eigenen Mittel herrſchen und hierin mag der Grund zu ſuchen ſein, warum die letzte Zeit ſo wenig Clavierconcerte, überhaupt wenig Originalcompoſitionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitſchrift hat ſeit ihrem Entſtehen ziemlich von allen Clavierconcerten berichtet; es mögen auf die vergangenen ſechs Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So ſehr verändern ſich die Zeiten, und was ſonſt als eine Bereicherung der Inſtrumentalformen, als eine wichtige Erfindung angeſehen wurde, gibt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verluſt heißen, käme das Clavierconcert mit Orcheſter ganz außer Brauch; andererſeits können wir den Clavierſpielern kaum widerſprechen, wenn ſie ſagen „wir haben Anderer Beihülfe nicht nöthig; unſer Inſtrument wirkt allein am vollſtändigſten.“ Und ſo müſſen wir getroſt den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weiſe zeigt, wie das Orcheſter mit dem Clavier zu verbinden ſei, daß der am Clavier Herrſchende den Reichthum ſeines Inſtruments und ſeiner Kunſt entfalten könne, während daß das Orcheſter dabei mehr als das bloße Zuſehen habe und mit ſeinen mannichfaltigen Charakteren die Scene kunſtvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Componiſten verlangen: daß ſie uns als Erſatz für jene ernſte und würdige Concertform, ernſte und würdige Soloſtücke gäben, keine Capricen, keine Variationen, ſondern ſchön abgeſchloſſene charaktervolle Allegroſätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Concertes ſpielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Compoſitionen greifen müſſen, die ein Concert in kunſtwürdigſter Weiſe zu eröffnen, des Künſtlers Gediegenheit am ſicherſten zu erproben geeignet ſind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder, will man einmal im ausgewählteren Kreiſe eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebaſtian Bach, oder will man endlich Neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethoven'ſche, mit Glück und Geſchick weiter verfolgt iſt. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einſchränkung zwei unlängſt erſchienene Concerte von J. Moſcheles und F. Mendelsſohn-Bartholdy. Von beiden Künſtlern war in der Zeitſchrift bereits ſo oft die Rede, daß wir uns kurz faſſen können.

In Moſcheles haben wir das ſeltnere Beiſpiel eines

Muſikers, der, obſchon in älteren Jahren und noch jetzt unabläſſig mit dem Studium alter Meiſter beſchäftigt, auch den Gang der neueren Erſcheinungen beobachtet und von ihren Fortſchritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüſſe mit der ihm angebornen Eigenthümlichkeit beherrſcht, ſo entſteht aus ſolcher Miſchung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neuſte Concert iſt, klar und ſcharf in den Formen, im Charakter dem Romantiſchen ſich nähernd, und wiederum originell, wie man den Componiſten kennt. Daß wir nicht zu fein ſpalten, — das Concert verräth überall ſeinen Meiſter; aber Alles hat ſeine Blüthe, und der einſt das G moll-Concert ſchrieb, der iſt er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künſtler, der keine Mühe ſcheut, ſein Werk den beſten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich vorn herein; das Concert heißt pathetiſch und iſt es; was kümmern ſich unter 100 Virtuoſen 99 darum! Das Abweichende in der Form mit andern und Moſcheles' eigenen früheren Concerten wird Jedem im Augenblick auffallen. Der erſte Satz ſchreitet raſch vorwärts, die Tutti ſind kürzer als gewöhnlich, das Orcheſter greift überall mit ein; der zweite mit ſeinen langſameren Zwiſchenſpielen ſcheint mir mühſamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetiſchen Charakter des erſteren in leidenſchaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechaniſch ſchwierig möchten wir das Concert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen: das Figurenwerk iſt ſorgfältig ausgewählt, aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zuſammen mit dem Orcheſter erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerkſamkeit, genaue Kenntniß der Partitur, und ſo vorgetragen wird es in ſeiner kunſtvollen Gedankenverwebung in hohem Grade intereſſiren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moſcheles es in Leipzig ſpielte.

Einen beſondern Dank votiren wir neueren Concertſchreibern, daß ſie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Octavſpringern langweilen. Die alte Cadenz, in die die alten Virtuoſen an Bravour einpackten was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Symphonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Concert anzubringen ſein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orcheſters geben, die Form des ganzen Concerts aber eine kleine Aenderung erleiden. Mendelsſohn dürfte es vor Allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Concert zu berichten. Wahrhaftig, noch immer iſt er der nämliche, noch immer wandelt er ſeinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat Niemand ſchöner als er. Virtuoſen werden beim Concerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können: er gibt ihnen beinahe nichts zu thun, was ſie nicht ſchon hundertmal gemacht und geſpielt. Oft haben wir von ihnen dieſe

Klage gehört. Sie haben etwas Recht; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Paſſagen ſoll vom Concerte nicht ausgeſchloſſen bleiben. Muſik aber ſteht über Alles, und der uns dieſe immer und am reichſten gibt, dem gebührt auch immer unſer höchſtes Lob. Muſik aber iſt der Ausfluß eines ſchönen Gemüthes; unbekümmert ob es im Angeſicht von Hunderten, ob es für ſich im Stillen fluthet; immer aber ſei es das ſchöne Gemüth, das ſich ausſpreche. Daher wirken auch Mendelsſohn's Compoſitionen ſo unwiderſtehlich, wenn er ſie ſelbſt ſpielt; die Finger ſind nur Träger, die eben ſo gut verdeckt ſein könnten; das Ohr ſoll allein aufnehmen und das Herz dann entſcheiden. Ich denke mir oft, Mozart müßte ſo geſpielt haben. Gebührt Mendelsſohn ſo das Lob, daß er uns immer ſolche Muſik zu hören gibt, ſo wollen wir deshalb gar nicht läugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher thut. So gehört auch dies Concert zu ſeinen flüchtigſten Erzeugniſſen. Ich müßte mich ſehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geſchrieben. Es iſt als wenn man an einem Baum ſchüttelt, die reife, ſüße Frucht fällt ohne Weiteres herab. Man wird fragen, wie es ſich zu ſeinem erſten Concert verhalte. Es iſt daſſelbe, und nicht daſſelbe; daſſelbe iſt es, weil es von einem ausgelernten Meiſter, nicht daſſelbe, weil es zehn Jahre ſpäter geſchrieben iſt. Sebaſtian Bach ſieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Inſtrumentation im Uebrigen ſind Mendelsſohn's Eigenthum. So freue man ſich der flüchtigen heiteren Gabe; ſie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meiſtern kennen, wenn ſie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unſer jüngerer wird ſicherlich nicht vergeſſen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D moll-Concert von Mozart, das in G dur von Beethoven iſt uns ein Beweis davon.

Etuden für das Pianoforte.

Ad. Henſelt, Etuden (Etudes de Salon). Werk 5. — W. Taubert, 12 Etuden. Werk 40. — S. Thalberg, 12 Etuden. Werk 26. 2tes Heft. —

Unſere letzte Etudenſchau ging bis Juni vorigen Jahres. Es ſcheint, die Etude hat einen neuen Kreis durchlaufen, und es wolle nun eine längere Ruhezeit eintreten. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen. Zwar glaubt jede Zeit von ſich, ſie ſtände auf dem Gipfel (wie es umgekehrt zu allen Zeiten Leute gegeben, die über Verfall der Kunſt geklagt); von der Clavieretude kann man indeß mit einigem Grund mehr, als unſere Vorfahren annehmen, ſie habe die höchſte Höhe erreicht. Die Tonleitern ſind nach allen Richtungen hin zerlegt, zu allen erdenklichen Figuren verknüpft, die Finger und Hände in alle mögliche Lagen gebracht ꝛc.; gehe man nun nicht weiter, wo es nur auf Spitzfindigkeiten hinauslaufen muß, und wende ſich wieder zu größeren, weniger zum Mechaniſchen verleitenden und die Bravour zur Schau tragenden Kunſtformen. Vor lauter

Studien verſäumte man am Ende die Meiſterſchaft. Wie unendlich groß iſt das Reich der Formen; was gibt es noch da auszubeuten und zu thun auf Jahrhunderte lang! Vor Allem möchten wir das dem muſikreichen **Henſelt** zurufen. Seinen erſten Etuden, die die Welt durchflogen, raſch wie eine Siegesnachricht, hat er zwei neuere Hefte nachgeſchickt: Etudes de Salon, zwölf an der Zahl. Man muß Henſelt gehört haben, um es nie wieder zu vergeſſen; wie ein Blumenflor duften mich dieſe Stücke noch aus der Erinnerung an; ja ſeine Virtuoſennatur umſtrickt uns ſo mit ihren Reizen, daß wir auch was er von Andern dazu geliehen, als ſein eigen betrachten, und nichts denken und vor Augen haben, als ihn. So könnte man, wie ſchon in den erſten Heften, ſo in dieſen eine Menge Chopin'ſches nachweiſen; Henſelt ſelbſt wird es zugeben; aber es verſchmelzt ſich dieſe fremde Beimiſchung ſo wohl in der ganzen Perſönlichkeit, daß es kleinlicher wäre, ſie zu tadeln, als ſie zu begehen. Auch bezieht ſich dieſe Aehnlichkeit mit Chopin's Weiſe mehr auf Aeußerliches, auf Figur; in der Hauptſache, der Melodie, iſt er ſo ſelbſtſtändig als irgend einer, und hätte eher Grund von ſeinen Schätzen zu verſchenken, als zu entlehnen. Schöne Melodie, in ſchöne Formen gefaßt, zeichnet denn auch die Stücke dieſer zweiten Sammlung aus. Ich wüßte mich darüber noch jetzt nicht anders auszuſprechen, als in einem früheren Aufſatz über Henſelt, deſſen man ſich vielleicht auch entſinnen wird; er iſt und bleibt Henſelt. In etwas nur unterſcheiden ſich dieſe zuletzt erſchienenen Jedem im Augenblick auffällig: in den Ueberſchriften, die auf objectivere muſikaliſche Zuſtände ſchließen laſſen; wir finden hier einen „Elfenreigen,“ ein „Ave Maria,“ einen „Hexentanz,“ „Danklied nach Sturm“ ꝛc., während die alten eine Reihe Liebeslieder, oder (wie ſie Wedel nannte,) Sonnette. Henſelt's lyriſche Natur verleugnet ſich zwar dabei nirgends; es iſt aber doch ein Zeichen, daß er vorwärts will, und wir kommen hier auf den Zuruf zurück, den wir oben an Henſelt ergehen ließen: ſich von den Etuden überhaupt weg und zu höheren Gattungen zu wenden, zur Sonate, zum Concerte, oder eigene größere zu ſchaffen. Wer ſich immer in denſelben Formen und Verhältniſſen bewegt, wird zuletzt Manieriſt oder Philiſter; es iſt dem Künſtler nichts ſchädlicher, als langes Ausruhen in bequemer Form; in älteren Jahren nimmt die Schaffenskraft ohnehin ab, und dann iſt's zu ſpät, und manches treffliche Talent gewahrt dann erſt, daß es ſeine Aufgabe nur zur Hälfte gelöſt. Ein anderer Weg aber vorwärts zu kommen, ſich zu neuer Schöpfung zu bereichern, iſt der, andere große Individualitäten zu ſtudiren. Man führt wohl z. B. Mozart als einen Gegenbeweis dieſes Satzes an und ſagt, ein Genie habe das nicht nöthig und überhaupt nichts; aber wer ſagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebaſtian Bach in ſeiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn ſchon Haydn anſpannte, um wie viel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht Alles aus eigener Tiefe herauf beſchwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum! Soll der Künſtler erſt Alles an ſich ſelbſt durchmachen und verſuchen, und kommt er nicht ſchneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beſte ſtudirt, nachbildet, bis er ſich Form und Geiſt unterthan gemacht? Aber auch die Meiſter der Gegenwart muß er kennen, vom erſten bis zum letzten, alſo auch z. B. Strauß, als in ſeiner Weiſe einen höchſten Ausdruck ſeiner Zeit. Wer dies verſäumt, wird über ſeine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang ſeines Talents ewig im Unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgethanes bietend. Sich alſo im Schwange mit der Zeit zu erhalten, Alles kennen zu lernen, das kennenswerth, möcht' ich gerade Henſelt zurufen, ſeinem ergiebigen Talent neue Ausflüſſe zu verſchaffen. Es iſt wahr, er hat uns ſo oft mit ſeinen Liebesgeſängen ergötzt, und es ſcheint undankbar, Jemanden, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefeſſelten Löwen hätte bringen ſollen. Aber verſuche er ſich nur auch an dem Löwen; es gibt ſo wenige Kräftige; die wenigen dürfen nicht raſten, er bringe den Löwen! Immerhin bleiben auch dieſe Etuden was ſie ſind und enthalten wiederum ſo viel Reizendes, Duftiges, daß ſie überall gefallen müſſen und in jedem Lebensalter, wie ich denn wirklich Kinder nie aufmerkſamer zuhören geſehen, als bei ſeiner Muſik. Am liebenswürdigſten zeigt er ſich auch diesmal in der Sphäre, wo wir ihn ſchon längſt als Meiſterſänger kennen, wie „Liebeslied," und in der „Romanze." Auch das „Ave Maria" muß man liebgewinnen; hier iſt das Beiſpiel, wie eine gutgewählte Ueberſchrift die Wirkung der Muſik hebt. Ohne jene Ueberſchrift würde es von den Meiſten wie eine Etude von Cramer abgeſpielt worden ſein, mit deren einer (irr' ich nicht in Cis moll) ſie auch viel Aehnlichkeit hat. Bei einem „Ave Maria" denkt ſich aber auch der Proſaiſche etwas und nimmt ſich zuſammen. Weniger paſſend ſcheint mir die Ueberſchrift „Eroica;" die Muſik ſteht hier hinter dem Verſprochenen zurück. „Elfenreigen" und „Hexentanz" gehören wohl einer früheren Zeit an; in ihnen herrſcht Chopin's Einfluß am auffallendſten vor, auch in den blos mit „Etude" überſchriebenen Stücken; doch macht die in A dur einen ſehr lieblich erfriſchenden Eindruck. Der „Nächtliche Geiſterzug" iſt ſchwerlich vom Blatt zu ſpielen, doch meiſterhaft geſpielt von großer Wirkung, auf der zweiten Seite bekömmt er durch neuen Rhythmus einen neuen Schwung; noch erinnere ich mich der tiefen Baßnoten, wie ſie Henſelt anpackte; es war von behaglich urkräftiger Wirkung.

Eine andere vielfach intereſſante Etudenſammlung, ſeine erſte, hat W. Taubert unlängſt geliefert. Mehr als alle ſeine früheren Werke zeigt dieſes ſeine Vertrautheit mit den neuern Compoſitionsrichtungen; es enthält viel Eigenes, doch auch, was ich um des erſteren willen unterdrückt wünſchte, vieles Angeeignete. Warum denn gerade zwölf Etuden immer? Um wie viel reiner würde uns die Eigenthümlichkeit des Componiſten entgegentreten, hätte er nur das Ausgezeichnetſte, ihm Angehörige gegeben; um wie viel höher gälte mir eine Sammlung, die etwa nur aus der „Libelle,“ „Undine,“ „Unter Cypreſſen,“ der „Canzonette,“ dem „Geiſterreigen,“ dem „Vulkan“ beſtände! Die andern ſind wohl gute Uebungen, aber zum Theil unter allzu offenbar fremden Einflüſſen entſtanden, zum Theil ſchwächer als Compoſition von Taubert überhaupt. So verwundet mich das „Notturno,“ wo er ſich in eine Gefühlsweiſe hineindenkt, in der ihm nichts gelingen kann, weil ſie ihm von Natur verſagt iſt, ich meine das fein Schwärmeriſche, wie es Chopin's Element. So auch das Paſtorale, das anſpruchlos ſein will und es doch nicht iſt, das Alla Turca, das doch zu leicht erfunden ꝛc. Einem Schwächeren als ihm müßte man auch dieſe Stücke als gute Leiſtungen loben, denn daß ſie geſchickt gefügt, gut in der Harmonie ſind, verſteht ſich von ſelbſt; mit dieſem Lobe würde er ſich aber gewiß nicht begnügen, der ſchon ſo Ausgezeichnetes geleiſtet. Ein um ſo aufrichtigeres zollen wir ihm denn wie geſagt für die Nummern, die wir oben anführten. So ſchlagend, daß man geradezu auf den Componiſten ſchwören könnte, iſt zwar keine; aber er hat ſchon bekannte Geſtalten und Zuſtände in intereſſanter beſonderer Weiſe nachgeſchaffen, und dies genügt ſchon in einer Zeit, wo ſich die Wenigſten kaum über die gewöhnlichſten Formeln und Redensarten zu erheben vermögen. Alſo Ehre ihm für ſeine „Undine," die in einem zarten Leib zarte Gedanken birgt, für das „Unter Cypreſſen," das ein Gedicht ſeiner würdig, für die „Libelle," die ſchimmert und flattert, und für vieles Andere. Die „Canzonette" iſt für die linke Hand allein; ſchon einigemal führte ich Floreſtan's Witz an, der beim Anhören ſolcher Stücke die rechte Hand im Geiſte des Componiſten, der's aber im Concerte ſchwerlich wagen darf, ſehr in die Taſche ſteckt. Aber das Stück iſt ſinnig und zart und man paßt auf, nichts zu verlieren. Ebenſo beim „Geiſter-Reigen," obgleich die Farben zu ſolchem Bild ſchon oft gebraucht. Man ſieht aus dem Angeführten, wie Verſchiedenes und Mannigfaltiges neben einander geſtellt iſt. Der Titel verſpricht ein ſpäter folgendes Heft. Möchte es dem Componiſten gelingen, wie die ſchönere Hälfte dieſer Sammlung. Wir ſind ihm immer mit Theilnahme gefolgt.

Ueber das zweite Heft der Etuden von Thalberg iſt ſchlimm urtheilen, wenn man ſie etwa kurz von ihm ſelbſt gehört. Auch bekäme man die ſämmtliche deutſche und auswärtige Mädchenſchaft auf den Nacken, wollte man tadeln; man würde nur mit mitleidigem Lächeln angehört werden in ſeinen Kunſtbetrachtungen, man würde als der hämiſchſte und abgefeimteſte Recenſent ausgeſchrieen werden. Verdient er doch auch die Kränze alle, mit denen man ihn aller Orten überſchüttet! Wie ſpielt er, wie lauſcht man, wie donnert der Saal, wenn er geendet! Die Etuden ſind Kinder ſeines Glückes, ſeines Ruhmes, und daß wir es nicht vergeſſen, ſeines Fleißes; denn er hat unausgeſetzt ſtudirt, kennt wohl alle Componiſten, hat Alles mit großer Virtuoſität in ſich aufgenommen. Man hör' ihn Beethoven ſpielen, Duſſek, Chopin; über alle breitet er den ihm eigenthümlichen Glanz ſeines Spiels; er braucht nur der Anregung durch fremde Muſik, um ſeine muſikaliſche Natur in aller Pracht zu entfalten. Auch beſitzt er ſelbſt eine gewiſſe Art von Melodie, etwa wie die der Italiäner, von acht zu acht Tacten ausruhend, mit gewiſſen Ausweichungen ꝛc., und wie er ſie dann verlegt, verdoppelt, ſie umſpinnt mit neuen Klangfiguren, er macht es in ſeiner Weiſe, oft überraſchend, blendend und hinreißend. Damit iſt aber auch Alles geſagt und gewiß würde er ſelbſt am erſten ablehnen, wenn man ſeine Compoſitionen gar mit demſelben Namen belegen wollte, wie die Beethoven'ſchen, alſo mit dem von Kunſtwerken ꝛc. Dem großen Haufen den Unterſchied zwiſchen Compoſition und Conglomerat, zwiſchen Meiſterleben und Scheinleben ꝛc. beibringen zu können, dieſes Gedankens wollen wir uns nur entſchlagen. Aber die Künſtler müſſen es wiſſen, und mehr noch wäre über dieſen Gegenſtand zu ſagen, ſähen wir nicht eben die Mädchenſchaft auf die Redaction eindringen, alſo nur das noch: er iſt ein Gott, wenn er am Clavier ſitzt.

Mendelsſohn's „Paulus" in Wien.

Aus einem Briefe vom 2ten März.

Endlich hat man hier „Paulus" gegeben, die größte Muſikſtadt Deutſchlands ihn zuletzt. Daß Mendelsſohn's Compoſitionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hieſigen innern Muſikleben zuſammen, als daß ich die Thatſache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vor der Hand alſo nur dieſes: Der Wiener iſt im Allgemeinen äußerſt mißtrauiſch gegen ausländiſche muſikaliſche Größen (etwa italiäniſche ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, ſo kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß ſich dann kaum vor Lob zu laſſen und umarmt unaufhörlich. Sodann gibt es hier eine Clique, die Fortſetzung derſelben, die früher den Don Juan und die Ouverture zu Lenore auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelsſohn componire nur, damit ſie's nicht verſtehen ſollen, die meint, ſeinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte ſo ärmlich, ſo unwiſſend, ſo unfähig in Urtheil und Leiſtung, wie irgend eine in Flachſenfingen. Zwerge aus der Welt zu ſchaffen, braucht es nun gerade keiner apoſtoliſchen Blitze, wie ſie Paulus wirft; ſie verkriechen ſich ohnehin, faßt ſie der Rechte irgend ernſthaft in's Auge. Aber der Paulus that größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete dieſe fortlaufende Kette von Schönheiten in der Verſammlung. Das hatte man nicht erwartet, dieſen Reichthum, dieſe Meiſterkraft, und vor allem nicht dieſen melodiſchen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publicum überſchätzte, es war ſo vollzählig da, wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wiſſen was das heißt: Wien und ein dreiſtündiges Oratorium haben bisher in ſchlechter Ehe gelebt; aber der Paulus brachte es zu Stande. Was ſoll ich weiter ſagen? — jede Nummer ſchlug, drei mußten durchaus wiederholt werden, zum Schluß ſummariſcher Beifall. Der alte Gyrowetz meinte: „das wäre ſeines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit;“ der alte Seyfried „ſo etwas hab' er nicht noch in ſeinen alten Tagen zu erleben gehofft.“ Kurz, der Sieg war paſſabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orcheſterproben vor ſich ging, ſo muß man vor der Virtuoſität der Wiener allen Reſpect haben. Die Darſtellung war im Einzelnen noch keine vollendete, und konnte es nicht ſein; aber wie man hier einen Chor ſingt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu beſänftigen hätte, als anzufeuern, das findet man in Norddeutſchland nur ſelten, wo man ſich hinter die

Notenblätter verpalliſadirt, und nur froh iſt, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin iſt Wien einzig, man gebe ihm nur zu ſingen und es ſchmettert luſtig wie aus einer Canarienhecke. Die Soloparthieen wurden zwar nicht von den bekannten erſten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß ſogar ausgezeichnet. Wie ich ſchon geſchrieben, geſchah die Auffuhrung auf Veranlaſſung der Geſellſchaft der Muſikfreunde, dieſes höchſt ehrenwerthen Vereins, der in neuerer Zeit ein ſehr friſches Leben entwickelt. Beſondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch deſſen raſtloſe Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orcheſter von 100 Köpfen zuſammenzubringen, während übrigens bei mehr Zuſammenhaltung und Beherrſchung der Kräfte leicht 1000 und mehr in's Feld geſtellt werden könnten. Ehre alſo allen denen, die dies Werk, dieſen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit ſo großer Luſt und Liebe den hieſigen zahlreichen, und echten Kunſtmenſchen zur Schau geſtellt. Die Frucht, auch für die Maſſe, wird nicht ausbleiben, und das „Wachet auf" in mancher Seele wiederhallen. Schon ſpricht man auch von einer zweiten und dritten Auffuhrung. —

Sonaten für das Clavier.

Es iſt lange her, daß wir über die Leiſtungen im Sonatenfach geſchwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenveſten Geſichte zu begegnen, wie ſie, ſonſt an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es, einmal, meiſt Unbekanntere ſind, die Sonaten ſchreiben: ſodann, daß gerade die älteren, noch unter uns lebenden Componiſten, die in der Sonatenblüthezeit aufgewachſen, und von denen als die bedeutendſten freilich nur Cramer und dann Moſcheles zu nennen wären, dieſe Gattung am wenigſten gepflegt. Was die Erſteren, meiſt junge Künſtler, zum Schreiben anregt, iſt leicht zu errathen; es gibt keine würdigere Form, durch die ſie ſich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meiſten Sonaten dieſer Art ſind daher auch nur als eine Art Specimina, als Formſtudien zu betrachten; aus innerem ſtarken Drang werden ſie ſchwerlich geboren.

Schreiben aber die älteren Componiſten keine mehr, ſo müſſen ſie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu errathen wir Jedem überlaſſen.

Auf Mozart'ſchem Wege war es namentlich Hummel, der rüſtig fortbaute, und deſſen Fis moll-Sonate allein ſeinen Namen überleben würde; auf Beethoven'ſchem aber vor allen Franz Schubert, der neues Terrain ſuchte und gewann. Ries arbeitete zu ſchnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenſo Onslow; am feurigſten und ſchnellſten wirkte C. M. von Weber, der ſich eigenen Styl gegründet; namentlich auf ihm bauen mehre der Jüngeren weiter. So ſtand es vor zehn Jahren um die Sonate, ſo ſteht es noch jetzt. Einzelne ſchöne Erſcheinungen dieſer Gattung werden ſicherlich hier und da zum Vorſchein kommen und ſind es ſchon; im Uebrigen aber, ſcheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen und dies iſt ja in der Ordnung der Dinge und wir ſollen nicht Jahrhunderte lang daſſelbe wiederholen und auch auf Neues bedacht ſein. Alſo ſchreibe man Sonaten, oder Phantaſieen (was liegt am Namen!), nur vergeſſe man dabei die Muſik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius.

Von Sonaten noch wenig bekannter Componiſten liegen drei von F. E. Wilſing, und eine von W. E. Scholz vor mir.

Die erſtern von Wilſing ſind dem verſtorbenen trefflichen L. Berger zugeeignet, der, vielleicht des Componiſten Meiſter, überhaupt nicht ohne Einfluß auf ſein Werk geweſen zu ſein ſcheint. Die Sonaten haben ſchöne Vorzüge und verdienen all das Lob, wie man es jungen ſtrebſamen Muſikern aufmunternd ſo gern zuſpricht. Strebe der Componiſt nun weiter und wage auch einmal einen kühneren Anlauf. Die Sonaten gehen nicht weit über die Proſa eines ſtillen Studirſtübchens hinaus: ich ſeh' den Componiſten ordentlich ſitzen und ſchreiben und heimlich hin und wieder an eine kleine Unſterblichkeit denken; nun nehme er auch größere Eindrücke in ſich auf, ſei es durch Studien in Bach und Beethoven, durch anregende Lectüre, durch öfteren Hinausblick in die reiche Schöpfung. Sicherlich wird er noch Bedeutenderes leiſten, wie mir aus ſeinem Werk auch Sinn für höhere Inſtrumentalmuſik hervorzugehen ſcheint. In der Einfachheit geh er aber nicht weiter, beſchränke und beſchneide ſich nicht zu viel; es iſt oft gar zu nackt was er hinſtellt. Doch ſoll das nur eine Warnung ſein, kein Vorwurf. Des Componiſten geſunder Sinn wird ihn das Ziel nicht zu weit ſuchen laſſen.[1]

Entſchiedener, energiſcher tritt der Componiſt der letztangeführten Sonate auf; ſeine Gabe iſt dankenswerth. Strengſte Kritik fände freilich auch an ihr aus-

---

1) Er hat es gefunden. Ein „De profundis" für vierfachen Chor mit Orcheſter, in dieſem Jahr erſchienen gehört zu den größten und gewaltigſten Meiſterwerken, die unſere Zeit hervorgebracht. (Zuſatz von 1853.)

zuſetzen, und erlaubte es der Raum, ſo wäre gerade dieſe von einem edlen Streben zeugende Sonate einer ſolchen würdig. Schritt vor Schritt wollten wir dann dem in ihr waltenden Geiſte folgen, ſehen wo er auf ſchöner Spur war, wo er auf Abwege gerieth, wo er ſie vermied. Solche Art der Kritik kann wohl dem Componiſten angenehm und nützlich werden; aber fordern darf ſie Niemand von einem Blatt, wo im ſchmalen Raum von allen bedeutenden Erſcheinungen Rechenſchaft gegeben werden ſoll.

Die Sonate weiſt direct auf C. M. v. Weber; wer kennt ſie nicht, Weber's ſchwärmeriſche, oft kränklich reizende Sonatendichtungen! Aber es iſt keine ſchwächliche Abhängigkeit, in der der neuere Componiſt zum Meiſter ſteht, ſondern nur ein Streben nach derſelben Wirkung, freilich von nicht ſo großen Kräften unterſtützt. Empfindung, oft feurige, ſpricht faſt überall aus dieſer Sonate; ſo ſchön ausſingende Stellen, wie gleich die erſte Cantilene im erſten Satz, kommen zu ſelten vor, als daß wir ſie nicht mit Freuden aufmerken ſollten; eben ſo glücklich geſchieht der Hauptrückgang in der Mitte des Satzes, die Stelle, die immer und ewig das Merkmal gewonnener Herrſchaft über die Form bleiben wird. Andere Stellen deſſelben Satzes, wo mir die Bewegung unterbrochen ſcheint (zum erſtenmal S. 5 zu Anfang) wollen mir weniger zuſagen, ebenſo das plötzliche D moll (S. 9), um nach F zu kommen, das leicht vermieden werden konnte. Auch den Schluß wünſchte ich ſchwerer. Das

Adagio entſpricht dem Ton im erſten Satz, ſteht aber an Wirkung nach; es fehlt ihm ein beſonders nachdrücklicher Gedanke, wie ihn die Meiſter der Kunſt oft noch zum Schluß hinſetzen, etwas was uns noch auf den Weg zu denken gibt; wir ſind fertig und der Componiſt war es auch. Am wenigſten geglückt ſcheint mir das Scherzo, wie denn das Lyriſche im Componiſten überwiegend iſt. Im letzten Satz treffen wir auf ein ſehr anziehendes, lebenvolles Mittelthema; aus den Noten der Introduction hätte ſich aber in guter Stunde noch mehr herausbringen laſſen. Endlich wünſchten wir auch dieſem Satz einen gewichtigern Schluß. Alles zuſammengenommen, der Componiſt hat offenbar Talent, Schule, Bildung, höheres Streben; bilden ſich ſo die Kräfte in ſchönem Verein immer mehr, ſo haben wir noch Tüchtiges von ihm zu hoffen. —

Von Sonaten bekannterer Muſiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrich Dorn[1] in Riga, und eine von Mendelsſohn-Bartholdy[2] für Pfte. und Violoncell zu nennen. So ernſt, ja faſt Spohr'iſch weich ſich die erſte ankündigt, ſo kann ſie im weitern Verlauf doch den ſpöttiſchen Zug, den wir ſchon öfters an Dorn's Compoſitionen bemerkten, auf keine Weiſe verheimlichen; Damen und Recenſenten die feinſten Schmeicheleien zu ſagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer weiß, ob das Jemand in der Muſik ſo gut wieder zu geben vermag, als unſer verehrter Componiſt. Vielleicht iſt dem Standpuncte, von dem ſeine intereſſanten Werke zu beurtheilen, auch noch von tieferer Seite beizukommen. Bereits in reiferen Jahren und ſonſt vielſeitig gebildet, auch übrigens mit den literariſchen und künſtleriſchen Richtungen des Tages vertraut, widmete er ſich der Muſik gerade in jener ſchlaffen Periode **1820—1830**, wo die eine Hälfte der muſikaliſchen Welt noch über Beethoven nachſann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutſche C. M. von Weber dem eindringenden leckern Italiäner Roſſini mit Mühe das Gleichgewicht hielt. Am Clavier fing damals Czerny aus Wien ſeine kleine pfeifende Stimme zu er- heben an: in Mitteldeutſchland ahmte man Weber'n nach; nur in Berlin war der guten Muſik ein eiſenfeſter Lehrſtuhl gegründet, durch den alten Zelter, dem zur Seite, obwohl mit andern Tendenzen, auch Bernhard Klein und Ludwig Berger auf die Jugend wirkten. Einen Sprößling jener Zeit ſehen wir in Dorn, neben dem ſich faſt gleichzeitig auch Mendelsſohn entwickelte, in ſpäterer Zeit alle ſeine Mitſchüler überflügelnd. Die Wege dieſer beiden Talentvollſten jener Schule trennten ſich aber bald deutlich genug. Mendelsſohn, in glücklichen Lebens-Verhältniſſen lebend, konnte ſich ruhig ausbrauſen und aufklären, während Dorn frühzeitig in die praktiſche Carriere geworfen, doch auch dem Publicum Proben ſeiner Kunſt vorlegen ſollte. So ſehen wir bald Opern von ihm aufgeführt, ſo viel mir erinnerlich, ſämmtlich von großen Anlagen und Fertigkeiten zeugend. Aber das Publicum vermochte er dennoch nicht zu gewinnen, und je mehr er dies durch ſtarke und rauſchende Mittel zu erreichen ſtrebte, je mehr, ſcheint es, entfernte er ſich von ſich ſelbſt, und hier mag durch Vergleichung ſeiner immerhin bedeutenden Leiſtungen mit der leichten italiäniſchen Waare, über die die Welt Wunderdinge ſchrie, eine Mißſtimmung in ſeinem Innern eingetreten ſein; von hier an zeigt ſich auch der ſatiriſche Zug in ſeiner Muſik. Was man gelernt, was man weiß, kann uns Niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müſſen die gütigen Götter ihren Beiſtand verleihen. Wäre Dorn damals der zerſtreuenden und gefährlichen Theatercarriere vielleicht entzogen worden (er war Muſikdirector) und hätte ſich pflegen und abwarten können, wer weiß was er der deutſchen Oper für ein Helfer geworden. Begnügen wir uns indeß mit dem, was er uns gegeben; es bleibt noch viel Denkwürdiges übrig. Namentlich hat er ausgezeichnete Lieder der verſchiedenſten Art geſchrieben, wie ſie dem deutſchen Namen nur zur Ehre gereichen können; auch von ſeinen Clavierſachen findet man in der Zeitſchrift das Bedeutendſte beſprochen. Eines ſeiner umfangreichſten Clavierſtücke iſt die erwähnte Sonate. Man findet Viel in ihr; ja es hätte ſich bei Beſeitigung einzelner Stellen leicht eine Symphonie aus ihr bilden laſſen können. Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Einſaches und Kunſtreiches, die Contraſte auch mit geübter Hand zu ſchöner Form verſchmolzen, alles aber mit jenem ironiſchen Lächeln begleitet, das uns im Augenblick, wo wir uns ihm hingaben, wieder eiskalt überſchüttet, und das iſt's, was die Wenigſten an der Sonate verſtehen werden, am wenigſten die liebenswürdigen Leſerinnen, die ruhig fortgeſchaukelt ſein wollen ohne ſatiriſche Störung. Jedenfalls ſehe man ſich die Sonate aller Orten an: wer ihre geheimere Bedeutung nicht verſteht, wird, wenn er ſich auch blos an's rein Muſikaliſche hält, noch genug Ergötzliches in ihr finden, wie namentlich das Scherzo zum Lächeln zwingt, und ebenſo das oft widerſpenſtige Finale, wo ich mir auch das Durchkreuzen der Hände im beſten Sinne zu erklären getraue. Schließlich aber die Bitte, der Componiſt möchte uns bald eine Symphonie geben; es würden dieſe Zeilen dann ihren Zweck erreicht haben.

---

[1] Große Sonate. Werk 29. — [2] Sonate für Pianoforte und Violoncello. Werk 45.

Betrachten wir nun Mendelsſohn's Werk einen Augenblick! Auch ihm ſpielt ein Lächeln um den Mund, aber es iſt das der Freude an ſeiner Kunſt, des ruhigen Selbſtgenügens im engen Kreiſe; ein wohlthuender Anblick, dieſer innere Wohlſtand, dieſer Frieden, dieſe Seelengrazie überall! Die Sonate iſt eine ſeiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich geſcholten zu werden, den Unterſchied zwiſchen Jetzt und Früher in ſeinen Werken mit Worten anzugeben. Es ſcheint mir alles noch mehr Muſik werden zu wollen, alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falſch deuten wolle, Mozart'ſcher. Im erſten Aufblühen ſeiner Jugend arbeitete er theilweiſe noch unter der Begeiſterung Bach's und Beethoven's, obwohl bereits Meiſter der Form und des Kunſtſatzes; in den Ouverturen lehnte er ſich an fremde Dichtungen an, oder ſchöpfte aus der Natur, und that er es auch immer als Muſiker und Dichter, ſo erhoben ſich doch hier und da Stimmen gegen dieſe Richtung, wenn ſie ſeine ausſchließliche geworden. Die Sonate iſt aber wiederum reinſte, durch ſich ſelbſt gültigſte Muſik, eine Sonate, ſo ſchön, klar und eigenthümlich, wie ſie irgend je aus großen Künſtlerhänden hervorgegangen, im Beſondern wenn man will, eine Sonate für feinſte Familienzirkel, am Beſten etwa nach einigen Goethe'ſchen oder Lord Byron'ſchen Gedichten zu genießen. Ueber Form und Styl noch mehr zu ſagen, ſchenke man der Zeitſchrift; man findet Alles in der Sonate beſſer und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verſtorbener Künſtler vor mir, auch zweier Gegenſätze, wie ſie kaum ſchroffer zu einer und derſelben Zeit geboren werden konnten, die ſich wohl auch weder perſönlich, noch als Muſiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der Eine, der Muſikmenſch der neueſten Zeit vor Allen, der andere der geniale Lehrer, deſſen Schüler ſämmtlich mit ſo großer Bewunderung von ihm zu erzählen wiſſen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Goldwage legend; jener warm, ſinnlich, phantaſievoll, dieſer trocken, oft ſtreng, Stoiker.

Wolle ſie aber Niemand nach dieſen Sonaten beurtheilen: ſie gehören nicht in die erſte Reihe ihrer Leiſtungen; immerhin gönnen ſie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen ſchließlich Franz Schubert[1] und Bernhard Klein.[2]

---

1) Gr. Sonate. Werk 143. —

2) Sonate zu 4 Händen (A. d. Nachlaß). —

Die Teufelsromantiker.

Wo ſtecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Muſikdirector M. in Breslau erklärt ſich plötzlich als ihren entſchiedenſten Gegner; auch die Allg. muſik. Zeitung wittert deren immer. Wo ſtecken ſie aber nur? Sind es vielleicht Mendelsſohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henſelt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen dieſe einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Pleyel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, ſo drücke man ſich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual und Marter dieſer muſikaliſchen Uebergangsperiode," ſo gibt es Dankbare und Weitſichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, Alles durcheinander zu mengen, und wegen deſſen, was in den Compoſitionen der deutſch-franzöſiſchen Schule, wie in Berlioz, Lißt ꝛc. tadelnswerth erſcheinen mag, das Streben der jüngern deutſchen Componiſten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieſes nicht, ſo gebt uns doch ſelbſt Werke, ihr alten Herren — Werke, Werke! —

Aeltere Claviermuſik.

Domenico Scarlatti. — J. Seb. Bach.

Eine Menge intereſſanter älterer Compoſitionen liegt uns in neuen Drucken vor. Haslinger in Wien bringt uns Domenico Scarlatti's Clavierwerke[1] in einzelnen Lieferungen ſchön ausgeſtattet. Die erſten vier enthalten 33 meiſt raſche Sätze, die uns ein getreues Bild von Scarlatti's Schreibweiſe geben. Scarlatti hat viel Ausgezeichnetes, was ihn vor ſeinen Zeitgenoſſen kenntlich macht. Die ſo zu ſagen geharniſchte Ordnung Bach'ſchen Ideenganges iſt in ihm nicht zu finden; er iſt bei weitem gehaltloſer, flüchtiger, rhapſodiſcher; man hat zu thun, ihm immer zu folgen, ſo ſchnell verwebt und löſt er die Fäden; ſein Styl iſt im Verhältniß ſeiner Zeit kurz, gefällig und pikant. Eine ſo bedeutende Stelle nun ſeine Werke in der Literatur der Claviercompoſition einnehmen, dadurch daß ſie für ihre Zeit

---

1) Sämmtliche Werke für das Pianoforte. — Mit Bezeichnung des Fingerſatzes von C. Czerny.

viel Neues enthalten, daß das Inſtrument in ihnen vielſeitig benutzt erſcheint, endlich dadurch, daß namentlich die linke Hand ſelbſtſtändiger auftritt, als es bis dahin geſchehen, ſo wollen wir uns nur geſtehen, daß uns auch vieles daran nicht mehr behagen kann, und nicht mehr behagen ſoll. Wie könnte ſich ein ſolches Tonſtück mit dem eines unſerer beſſeren Componiſten nur meſſen können! wie iſt die Form noch ungeſchickt, die Melodie noch unausgebildet, die Modulation beſchränkt! Nun gar im Vergleich zu Bach! Es iſt, wie ein geiſtreicher Componiſt ſchon bei einer Vergleichung zwiſchen Emanuel und Sebaſtian Bach ſagte: „als wenn ein Zwerg unter die Rieſen käme.“ Demungeachtet dürfen aber dem echten Clavierkünſtler die Koryphäen der verſchiedenen Schulen nicht unbekannt bleiben, namentlich Scarlatti nicht, der die Kunſt des Clavierſpiels offenbar auf eine höhere Stufe gebracht. Nur ſpiele man nicht zu viel hintereinander, da die Stücke ſich in Bewegung und Charakter viel gleichen; ſparſam aber und zur rechten Stunde hervorgeholt, werden ſie ihre friſche Wirkung noch jetzt auf den Hörer äußern. Die Sammlung dürfte übrigens eine anſehnliche werden und bis zu 30 Heften anſchwellen. Eine ältere, jedoch nicht vollſtändige Ausgabe, ebenfalls in Wien erſchienen, iſt vergriffen und wenig ſauber. Hrn. Czerny's Zuthat beſteht in beigefügtem Fingerſatz. Im Grunde wiſſen wir nicht, was damit bezweckt iſt, eben ſo wenig wie mit einer Fingerbezeichnung über Bach'ſche Compoſitionen. —

Von Sebaſtian Bach lacht uns mehres an. Der ſchon früher in der Zeitſchrift ausgeſprochene Wunſch, man möchte bald an eine Geſammtausgabe ſeiner Werke denken, ſcheint wenigſtens für ſeine Claviercompoſitionen Frucht getragen zu haben. Wir müſſen es der Firma C. F. Peters danken, daß ſie das große Unternehmen rüſtig betreibt. Den ſchon in der Zeitſchrift erwähnten zwei erſten Theilen, die einen neuen Abdruck des wohltemperirten Claviers enthielten, ſind bis jetzt zwei neue gefolgt. Der eine enthält die bekannte „Kunſt der Fuge“[1] bis auf zwei Fugen für zwei Claviere vollſtändig, und zum Schluß zwei Fugen aus dem „muſikaliſchen Opfer.“ Einer Einrichtung des Hrn. Czerny nach ſoll nämlich ein Heft immer aus Stücken derſelben Gattung beſtehen, alſo eines nur aus Stücken für ein Clavier, das andere aus welchen für zwei ꝛc. Die Eintheilung ſcheint uns aber nicht ſehr tiefſinnig, und überdieß weder für Käufer, noch für Verleger vortheilhaft, für jenen nicht, da er etwas Lückenhaftes bekömmt, für dieſen nicht, weil er eben deshalb nur wenig einzelne Hefte abſetzen wird. Im Uebrigen verdient die Ausgabe des ſorgfältigen Stiches und der guten Correctur halber vollkommenſte Empfehlung. Fehler bleiben leider immer ſtehen. Was nun den Inhalt der „Kunſt der Fuge“ anlangt, ſo iſt bekannt, daß ſie aus einer Reihe Fugen, auch einigen Canons über ein und daſſelbe Thema beſteht. Das

---

1) L'art de la Fugue etc. (Oeuvres complets. Livr. 3.)

Thema ſelbſt ſcheint für vielſeitige Verarbeitung nicht geſchickt, und namentlich in ſich ſelber keine Engführungen zu enthalten; Bach benutzte es daher auf andere Weiſe zu Verkehrungen, übereinander geſtellten Verengungen und Erweiterungen ꝛc. Oft droht es faſt Künſtelei zu werden, was er unternimmt; ſo erhalten wir zwei in allen vier Stimmen zu verkehrende Fugen: eine äußerſt ſchwierige Aufgabe, wo Einem die Augen übergehen. Das Erſtaunliche hat er aus dem Thema herausgebildet, und wer weiß, ob das Werk nicht mehr als erſt der Anfang des Rieſengebäudes war, da der göttliche Meiſter, wie man wiſſen will, darüber zu Grabe gegangen; es hat mich die letzte Fuge, die unvollendet, unvermuthet abbricht, immer ergreifen wollen; es iſt als wär' er, der immer ſchaffende Rieſe, mitten in ſeiner Arbeit geſtorben.

Der vierte Theil dieſer neuen Ausgabe bringt eine Sammlung[1] einzelner koſtbarer Stücke, darunter ſechs bis jetzt ungedruckte, die die Verlagshandlung, wie wir vermuthen, der Güte des Hrn. F. Hauſer zu verdanken hat. Nr. 12—18 ſind dem Emoll-Hefte der unter dem Titel „Exercices" ſchon früherhin bei Peters erſchienenen „Suiten" entlehnt. Von beſonderem Intereſſe, den gemüthlichen Meiſter ganz bezeichnend, iſt das Stück Nr. 10 „Auf die Entfernung eines ſehr theuren Bruders" mit verſchiedenen Ueberſchriften, wie z. B. „Abſchied der Freunde, da es nun einmal nicht anders ſein kann.“ Die andern der ungedruckten mitgetheilten Stücke ſind ſehr bedeutend und ſcheinen mir ganz echt.

---

[1] Compositions pour le Pianoforte etc. (Oeuvres complets Livr. IV.)

Wir wünſchen dem Unternehmen raſchen Fortgang. Ein reichlicher Gewinn kann nicht ausbleiben. Bach's Werke ſind ein Capital für alle Zeiten. Sicher im Sinne der Verlagshandlung ſprechen wir hier die Bitte aus, daß alle, die im Beſitz von noch ungedruckten Bachianis ſind, durch Zuſendung an die Verlagshandlung dem Nationalunternehmen förderlich ſein möchten. Noch manches mag hier und da vergraben liegen. Vielleicht daß ſich ein Verleger auch zu einer gleichförmigen Ausgabe der Geſang- und Kirchencompoſitionen von Bach entſchließt, damit wir endlich eine Ueberſicht über dieſe Schätze bekommen, wie ſie kein Volk der Erde aufzuweiſen.

Einen Anfang mit Herausgabe der Clavierconcerte[1] von Bach hat Hr. Kiſtner mit dem hochberühmten in D moll gemacht; es iſt daſſelbe, das Mendelsſohn vor einigen Jahren in Leipzig öffentlich hören ließ, zum großen Entzücken der Einzelnen, an dem jedoch die Maſſe keinen Theil zu nehmen ſchien. Das Concert iſt der größten Meiſterſtücke eines, namentlich der Schluß des erſten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß des erſten der Dmoll-Symphonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter geſagt: „Dieſer Leipziger Cantor iſt eine unbegreifliche Erſcheinung der Gottheit.“

---

[1] Concerto per il Cembalo etc. Partitura Nro. 1. 2 Thlr — Es mögen, mit Einſchluß von einigen für zwei und drei Claviere, etwa 12 vorhanden ſein. Hr. Hauſer beſitzt ſie ſämmtlich.

Am herrlichſten, am kühnſten, in ſeinem Urelemente erſcheint er aber nun ein für allemal an ſeiner Orgel. Hier kennt er weder Maß noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus. Wir haben hier einer neuen Ausgabe von 6 früher bei Riedel in Wien ſchon erſchienenen Präludien und Fugen zu erwähnen, die Haslinger neu aufgelegt.[1] Den Organiſten werden ſie bekannt ſein: Nr. IV iſt das wundervolle Präludium in Emoll.

Außer in Deutſchland wird nur noch in England für Verbreitung Bach'ſcher Werke etwas gethan; es lagen uns neulich mehre bei Coventry und Hollier ſehr gut gedruckte Hefte vor, die wir der Beachtung deutſcher Verlagshandlungen zur Vergleichnahme empfehlen. In Deutſchland iſt es wohl Hr. Hauſer, der die vollſtändigſte Sammlung von Bach's Werken aufzuweiſen. Seit lange beſchäftigt er ſich mit Ordnung eines ſyſtematiſchen Kataloges ſämmtlicher gedruckter, wie ihm bekannter in Manuſcript vorhandener Werke. Der immer wachſenden Zahl der Verehrer Bach's würde es gewiß willkommen ſein, wenn der Katalog veröffentlicht würde.

---

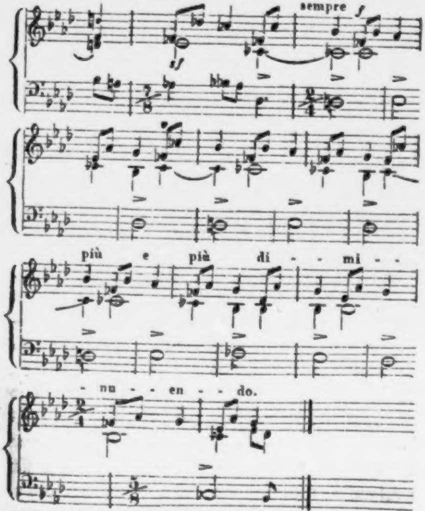
1) Präludien und Fugen für Orgel oder Pianoforte mit Pedal.

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Michael Bergſon, 4 Mazurken.

Werk 1.

Die vorliegenden Mazurken hat Chopin auf dem Gewiſſen. Wir wollen ſie nicht hart anlaſſen; ſie verrathen eine echt nationale Phyſiognomie, viel Liebe zu Chopin, zur Muſik, überhaupt viel Jugend. Dennoch hätten ſie nimmermehr gedruckt werden ſollen. Der Schüler ſpukt zu deutlich darin. Gewiß wird den Componiſten der Druck ſpäter einmal gereuen, obwohl junge Ruhmdürſtige uns im Innern dies niemals zugeben mögen. Von manchen Dingen iſt Chopin in neuerer Zeit ja ſelbſt zurückgekommen. Nun aber kommen die Nachahmer, wie immer, erſt einige Jahre hinterdrein und wir müſſen nun die uns ſchon veralteten wunderlichen Chopin-Schnörkeleien, ſo reizend ſie oft am Original, noch einmal anhören, ſollen's gar als etwas Neues hinnehmen. Aber wir wiſſen ſo gut, wie die Componiſten ſelbſt, was ſie übrigens mit beſter Abſicht geſtohlen und was dann noch übrig bleibt. Was unſer junger Pole nach ſolchem Debut noch leiſten wird, iſt nicht zu beſtimmen. Vor Allem werde er älter; dann wird er auch Tiefſinnigkeiten, wie:



u. A. nicht mehr hinſchreiben können. Die Stelle iſt übrigens die tollſte in den Mazurken, und das andere wirklich beſſer.

Bayerische Staatsbibliothek München

Valentin Alkan, 6 charakteriſtiſche Stücke.

Der Componiſt gehört zu den Ultra's der franzöſiſchen Romantiker und copirt Berlioz auf dem Pianoforte. Seine vorletzte Schöpfung (Etuden) fuhren wir ſeiner Zeit etwas ſtark an; ſie iſt uns noch jetzt in der Erinnerung fürchterlich. Die 6 Charakterſtücke ſind ſanfterer Sitte im Ganzen und ſagen uns viel mehr zu. Was man ſchon in keinem franzöſiſchen Wörterbuch findet, das Gemüth fehlt auch den franzöſiſchen Compoſitionen, wie eben auch der vorliegenden. Dagegen treffen wir auf eine Perſiflage der Opernmuſik in Nr. 6 (L'Opéra), wie ſie kaum beſſer gemacht werden kann. Auch die „Winternacht" iſt charakteriſtiſch; ein ſchneidender Froſt weht daraus. Den Gegenſatz „die Frühlingsnacht" erwarteten wir wärmer und duftiger; indeß klingt ſie artig genug. Das Stück ,,La Pâque'' wünſchten wir als etwas platt ganz aus der Sammlung entfernt; das mit ,,les Moissonneurs'' überſchriebene wirkt dagegen friſch und lieblich, wie Landluft nach Stadtluft. Die „Serenade" hebt ſich gleichfalls nicht über ihren Standpunct und wird daher gefallen. Vortragsbezeichnungen fehlen faſt gänzlich. Es hat viel für und gegen ſich. Im Uebrigen mag der Componiſt ein intereſſanter Spieler ſein und ſich wohl auf die ſeltenern Effecte des Inſtruments verſtehen. Als Componiſt würden ihn nur ſtrengſte Studien vorwärts bringen können. Er verfällt ſonſt immermehr in's Aeußerliche.

Heinrich Cramer,

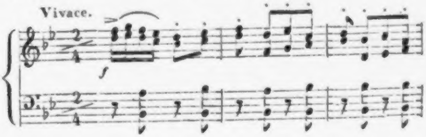
Phantaſie mit Variationen über Mozartiſche Thema's. Werk 7. —
Romantiſche Ideen. Werk 10.

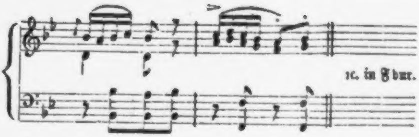
An der Phantaſie iſt nichts zu verwundern, als daß ſie vom Componiſten feſtgehalten und aufgeſchrieben wurde; ſie gleicht ganz einer jener Improviſationen, wie wir ſie von jungen Clavierſpielern in geſelligen Cirkeln oft anhören müſſen. Kömmt noch die Zeit einmal, — die wohl namentlich von den Verlegern verwünſcht werden möchte, weil jeder Spieler da zugleich ſein eigener Drucker und Verleger würde, — die Zeit nämlich, wo am Inſtrument angebrachte Copirmaſchinen das Geſpielte heimlich nachſchrieben, ſo werden ſolche Phantaſieen zu Millionen auftauchen. Der Beiſatz „über Mozartiſche Thema's“ beſtach mich zwar vornherein und hoffte ich auf künſtleriſche Verknüpfung; es erhebt ſich aber nichts über das Mittelmäßige, und der Componiſt hat es ſich gar zu leicht gemacht. Die „romantiſchen Ideen“ haben ein höheres Ziel. „Empfindungen nach einem Ball“ — „Sympathetiſche Klänge“ — und „Grüße an die Heimath“ ſind ſie überſchrieben. Eine leicht verbindende und abſchließende Hand macht ſich auch in ihnen bemerkbar, auch gute Kenntniß des Inſtruments. Romantiſches iſt aber wenig darin. Der Componiſt ſcheint jung und nicht ohne Talent; mög' er beides nützen.

Joh. Friedr. Kittl, 6 Idyllen.

Werk 1.

Ein ſpäteres Idyllenheft deſſelben Componiſten haben wir bereits früher in der Zeitſchrift erwähnt. Schon damals ſtießen wir uns an die Bezeichnung „Idylle," die immer auf Ländliches, Hirtenmäßiges ꝛc. vorbereitet; wie dort iſt aber auch hier das Wort im weiteſten griechiſchen Sinne als „Bildchen" genommen, und die Nummern könnten eben ſo gut Impromtu's oder anders heißen. Auf eine richtige Benennung ſeiner Kinder hat aber der Muſiker eben ſo zu ſehen wie jeder andere Künſtler; eine falſche kann bei aller Güte der Muſik ſogar verſtimmen, eine treffende aber die Freude am Verſtändniß um Vieles erhöhen. Tomaſchek in Prag brachte zuerſt „Idyllen," in denen auch, irr' ich nicht, der ländliche Ton vorwaltet. Hr. Kittl hat bei Tomaſchek gelernt; vielleicht glaubte er ſeinen Lehrer durch Wiederaufnahme des Titels zu erfreuen, was ſich in dieſer Hinſicht nur loben läßt. Wie die Hauptüberſchrift, ſo trifft auch die Ueberſchriften der einzelnen Nummern der Vorwurf, daß ſie zum Inhalt der Muſik nur wenig paſſen oder ihn zu hoch angeben. Man ſehe gleich das erſte beſte:





Wer denkt da an eine Amour exaucé, wie es der Componiſt betitelt, da es eben ſo gut und beſſer Trinklied, Tanzlied oder Hopſer heißen könnte. Daſſelbe gilt von den meiſten der andern Stücke. Die Ueberſchriften aber weggedacht, enthält dies erſte Werk Vorzüge, wie man ſie in erſten gern ſieht und ſelten erhält: außer dem Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit eine correcte und geſunde Harmonie, überhaupt einen deutſchen gründlichen Sinn, an den Italien und Frankreich ihre Verführungskünſte vergeblich verſchwenden würden. Ein eigenes Unglück verfolgt aber den Componiſten oft zum Schluß der Theile; es fehlt nämlich häufig etwas im Rhythmus, oder ſcheint etwas zu viel, ſo in Nr. 2 zwei Tacte vor dem Fine, in Nr. 3 ebenſo, in Nr. 4 ebenſo ꝛc. Der Componiſt wird nicht zur rechten Zeit fertig. Wohl treffen wir manchmal in Meiſterwerken auf ſcheinbar geſtörte Rhythmen, (die ſich aber zur Secunde wieder ausgleichen,) und der Kühnheit verzeihen wir wohl gar den Sprung, wie denn das Genie immerhin neben Abgründen läuft mit Gemſenſicherheit; anders aber iſt es hier, und geſteigerte Uebung wird dem jüngern Talent den Schritt ſtärken und es die Ziele in immer kürzeren Räumen erreichen laſſen. —

Friedrich Burgmüller, Phantaſie an ſeinen Freund Liſzt (Rèveriees fantastiques).

Werk 41.

Wo der Name Liſzt ſteht, ſieht man gleich auf Rieſenarbeit auf. Dies iſt indeß hier nicht der Fall, obwohl der Verfaſſer, der bisher meiſt nur Leichtes, Dilettantenkoſt und Arrangirtes geliefert, über ſeine gewöhnliche Sphäre herausgegriffen, und wirklich auch Bedeutenderes geleiſtet. Das Stück hat einen leichten glücklichen Fluß und namentlich einen ſehr wirkungsvollen Mittelgedanken in der Tenorſtimme; der Anfang erinnert ſehr an den zur Euryanthenouverture, wie das Ganze an Weber's feuerſprühende Allegroſätze. Möge der Verfaſſer ſich ganz wieder zur Originalcompoſition hinwenden; zum Arrangiren bleibt noch immer Zeit. Ob er übrigens ein Verwandter des Robert Burgmüller, des früh geſtorbenen geweihten jungen Sängers, wiſſen wir nicht; die Namen ſind ſich gleich, möcht' es auch das Streben fernerhin! —

Joſeph Nowakowski, 2 Polonaiſen.

Werk 14.

Was neuerdings von polniſchen Compoſitionen aufgetaucht, läßt ſich mehr oder weniger auf Chopin zurückführen. Durch ihn hat Polen Sitz und Stimme erhalten im großen muſikaliſchen Völkerbund; politiſch vernichtet wird es vielleicht noch lange in unſerer Kunſt fortblühen. Auch in den obigen Polonaiſen iſt Chopin's Einfluß zu ſpüren, nirgends aber, daß man dem unbekannteren Namen einen Vorwurf daraus machen könnte. Der erſten Polonaiſe wünſchte ich nichts als eine ähnliche zweite; während dieſe faſt nur aus Putz und Flitter, obwohl goldenem rauſchenden, zuſammengeſetzt iſt, weht uns aus jener ein ſanfter melancholiſcher Charakter entgegen, ein ſich leiſe verhüllender Schmerz, deſſen Anblick ſogar noch inniger zu rühren vermag, als Chopin's offener blutender; ſie ſagt mir faſt durchgängig zu. Eine einzige unreinliche Harmonie fiel mir auf; Aufmerkſame werden ſie leicht finden auf S. 7. Dies einzige kleine Stück macht uns den Componiſten lieb und werth. —

Jacques Schmitt.

Phantaſie. Werk 268. — Die Fuchsjagd; Phantaſie. Werk 280.

Des Componiſten freundliches Talent ſpricht ſich auch in dieſen Stücken aus; Jacques Schmitt bleibt Jacques Schmitt, für Schriftſteller ein wenig einträglicher

Componiſt, da man zuletzt nicht mehr weiß, was über ihn ſagen. Frappiren kann einen in der Phantaſie höchſtens die erſte Seite, die wie eine Violoncellſtimme ausſieht mit ihrem einzigen Syſtem; ſpäter tritt aber die rechte Hand hinzu und dann geht es in heiteren gewöhnlichen Melodieen auf und nieder. Loben muß man, wie immer, das Spielgerechte ſeiner Schreibart; die Finger können kaum fehlen im Fingerſatz. Die „Fuchsjagd“ theilt dieſelben Vorzüge. Mehul mit ſeinen Treibvorſchlägen kömmt noch in allen Jagdſtücken zum Vorſchein, auch hier. Daß wir keine beſondere Beſchreibung der Jagd zwiſchen den Linien leſen müſſen, iſt ebenfalls gut; man erräth auch ohnedem alles. Eine Gemſen- oder Löwenjagd vermiſſen wir noch in den Katalogen. Wir bitten darum. Nicht immer Wildpret! —

Sigism. Thalberg,

Notturno. Werk 28. — Andante. Werk 32. — Phantaſie über Thema's aus Roſſini's Moſes. Werk 33.

Theodor Döhler, Notturno.

Werk 24.

J. Roſenhain,

4 Romanzen. Werk 14. — Romanze (Morceau de Salon). Werk 15.

Am ſchlimmſten aber iſt jenen Leuten von Welt beizukommen, die uns durch Höflichkeit gleich vornherein zur Höflichkeit zu zwingen wiſſen, die uns einen etwaigen

Tadel mit einer Verbeugung von den Lippen wegnehmen, ja die uns entſchlüpfen, wenn wir es verſuchen, ihnen tiefer auf den Grund zu gehen. Wie ſie im Leben, an den Höfen, in den Salons gelten und feſtſtehen, ſo ſind ſie auch nicht aus der Kunſt wegzubannen. Sind ſie vollends, wie Thalberg, durch Geburt ſchon der Ariſtokratie, oder wie Döhler der Diplomatie verwandt, ſo werden ſie um ſo früher durchdringen, ſich Namen machen, und des Lobpreiſens iſt dann überall kein Ende. Freilich in einzelnen Minuten, namentlich ſpäterer Jahre, wo der Weihrauch nicht mehr wirken will, wo auch die Leiber an Geſchmeidigkeit verlieren, mag ſelbſt dieſe vom Geſchick Begünſtigten manchmal ein Sehnen nach dem Beſſern überfallen, oft auch vielleicht Reue über die raſch verflogene Jugend. Ein höheres Streben will dann wieder die Flügel rühren, ein neuer Muth ſie heben; ſie wollen nachholen, was ſie verſäumt, und wieder gut machen. Oft gelingt es, oft iſt es zu ſpät. In ſolcher Sehnſucht nach der echten Heimath der Kunſt, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden iſt, mag denn vielleicht auch jenes oben zuerſt aufgeführte Notturno entſtanden ſein; öfter regt ſich wohl auch in ihm der Eitelkeitgeiſt: immerhin zeugt aber das Ganze von einer edleren Regung, als man ſonſt an den Salonvirtuoſen kennt; es iſt eines der beſten Stücke von Thalberg.

Einer Compoſition auf den Grund zu kommen, entkleide man ſie vorher allen Schmuckes. Dann erſt zeigt ſich, ob ſie wirklich ſchön geformt, dann erſt was Natur iſt, was die Kunſt dazu that. Und bleibt dann noch ein ſchöner Geſang übrig, trägt ihn auch eine geſunde, edle Harmonie, ſo hat der Componiſt gewonnen und verdient unſeren Beifall. Dieſe Forderung ſcheint ſo einfach, und wie ſelten wird ihr doch Genüge geleiſtet! Das Notturno nun, ſeiner äußeren zufälligen Reize entkleidet und auf ſeine Grundzüge zurückgeführt, wird auch dann noch auf's Gefälligſte wirken. Werden auch an einzelnen Stellen die Melodieenfäden lockerer, ſo zerreißen ſie doch nicht geradezu, wie es den Meiſten geſchieht, wenn Phantaſie und Empfindung ausgehen wollen, — und dieſe natürliche melodiſche Haltung macht uns das Stück, das auch intereſſante Zwiſchenpartieen enthält, vor vielen andern Thalberg'ſchen lieb, und wird es auch Andern, namentlich Damen. Weniger geglückt iſt ihm das Andante: die Hauptmelodie ſcheint mir trocken und ſeelenlos, es iſt eine Melodie, wie ſie ſich die Finger zuſammenſetzen auf dem Clavier nach langem vergeblichen Mühen; das Herz hat keinen Theil daran. Das Stück ſcheint zu verſchiedenen Zeiten entſtanden, umgeändert, aufgefriſcht, und iſt doch nicht fertig worden. Dazu ſpielt es ſich ſchwer, und entſchädigt für die angewandte Mühe wohl kaum; ich zweifle, ob dies Andante den Virtuoſen, der es ſchrieb, überleben wird.

Die Phantaſie über Thema's aus Moſes noch zu erwähnen, ſo iſt ſie bekanntlich einer der Triumphſätze Thalberg's, mit der er aller Orten geſchlagen, namentlich durch die auf- und niederfliegenden Harpeggien am Schluß, wo ſich der Spieler zu verdoppeln ſcheint, das Inſtrument ein neues gebären möchte. Die Phantaſie iſt in einer glücklichen Saloninſpiration geſchrieben und gibt dem Virtuoſen alle Mittel und Waffen in die Hand, ſich ſein Publicum zu erobern, wozu beiſpielweiſe gehören: ein feſſelnder, zum Aufhorchen ſpannender Anfang, Virtuoſen-Kraftſtellen, anmuthige italiäniſche Melodieen, reizende Zwiſchenſätze und ſanftere Ausruhplätze — und nun ein Schluß, wie eben in beſagter Phantaſie. Steht dann der Maeſtro vom Piano auf, ſo will ſich das Publicum kaum zufrieden geben und ladet ihn ſchreiend noch einmal zum Niederſetzen ein: — dieſelbe ſtürmiſche Wirkung. Wer ſähe nicht gern ein enthuſiasmirtes Publicum, und dann hat die Phantaſie auch wirklich werthvollere Stellen, denen wohl auch der Kenner minutenlang mit Vergnügen zulauſcht. Schon die Steigerung verräth den Gewandten und Erfahrenen, und das Einzelne wie geſagt wäre eines größeren Kunſtganzen würdig. Laſſe man alſo auch ſolche Stücke gelten als das was ſie ſind, und endlich, vergleicht man einen ſolchen Concertſatz mit welchen aus frühern Zeiten, die auf gleiche Wirkung berechnet waren, ſo können wir uns noch immer Glück wünſchen, daß auch in der Salonmuſik an die Stelle gänzlicher Unfruchtbarkeit und Inhaltloſigkeit, wie ſie ſich z. B. in Gelinek, ſpäter in Czerny zeigt, ein Ideenvolleres, mehr künſtleriſch Combinirendes getreten iſt, und in dieſer beſſeren Art der

Salonmuſik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden.

Wir fügten oben noch ein Notturno von Döhler bei, weil dieſer Virtuos auf ziemlich gleiche Erfolge hinzielt als Thalberg. Sein Notturno iſt keines, wie es wohl ehedem der Troubadour ſeiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern geſetzt, ſondern eine Salonliebeserklärung, ſüß und kalt wie das Eis, was dazu verſchluckt wird. Daß es aus Desdur geht, war vorauszuſehen; es iſt mit einem Worte charmant, allerliebſt.

Auch Hrn. Roſenhain treffen wir ſeit Kurzem öfter, als uns lieb iſt, in den Salons. Vielleicht gefällt er ſich ſelbſt nicht darin, und wie fehlt auch ſeinen galanten Verſuchen nöthiger feinſter Schnitt, und überhaupt das vornehme Nichtsſagende, mit dem ſich in höheren Cirkeln zu bewegen! Aber trotz dem haben weder die vier Romanzen, noch die einzelne Romanze etwas zu bedeuten und ſcheinen mir unglückliche Vermehrungen der Salonmuſik. Vom guten Muſiker, den wir ſonſt in R. ſchätzen zu müſſen glaubten, ſpürt man höchſtens nur in der letzten Romanze in As, und auch wieder nicht, da ſie nicht einmal ſchön gerundet. Iſt das aber die Bildung, die Paris und London geben, ſo bleibt lieber ſein zu Hauſe, deutſche Muſiker, oder haltet euch dort wenigſtens von jenen Compoſitionsſudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgeſtandene Gerichte damit zu würzen. Ein Künſtler wie

R. ſollte ſich nicht zu ſolchen Arbeiten hergeben; es fehlt ihm ſogar, wie wir glauben, das Talent zum offenbar Schlechten, das indeß, wie die Beiſpiele lehren, jene Großſtädte in bewundernswürdiger Schnelligkeit auszubilden wiſſen, hat der Künſtler nicht Acht auf ſich.

C. Schwenke,

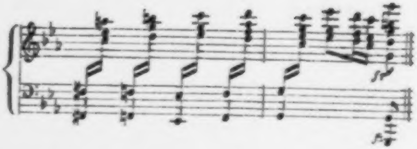
3 Märſche zu 4 Händen. Werk 50. — Amüſement. Werk 55.

Der Componiſt gehört einer von jeher geachteten Muſikerfamilie an. Irr' ich nicht, ſo verſuchte auch er ſein Glück längere Zeit in Paris, das ſich jedoch vergebens an ihm zu glätten und verfeinern bemühte; er iſt der ehrliche handfeſte Deutſche wiedergekommen, wie er gegangen iſt, (wir meinen's immer muſikaliſch,) und ſo erblicken wir ihn namentlich im Amüſement, das in der Clavier-Marſchtonart Es dur geſchrieben iſt, und freilich nur wenig enthält, was nicht auch ſchon von Andern auf dieſelbe Weiſe geſagt worden wäre; im Grunde ſind es Variationen ohne Thema, eine variirte Harmoniefolge mit wiederkehrenden Refrains. Als einen ſehr verſchiedenen zeigt ſich derſelbe Componiſt in den 3 Märſchen, und verſucht Franz Schubert'ſchen Flug; es hat aber Gefahr mit ſolchen Verſuchen für den, der ſonſt nur auf breiter ſicherer Mittelſtraße zu gehen gewohnt. Mit einem Worte, es iſt keine Natur in dieſen Märſchen, und es läßt ſich vieles in der Welt nachmachen, nur nicht das Romantiſche. In Quinten aber, wie S. 14. Syſt. 3., ſuch' er das Romantiſche nicht, das gerade im reinſten, feinſten Wohllaut beſteht. Macht der Meiſter eine Ausnahme, ſo wird er zu verantworten wiſſen, wozu dem ſchwächeren Talente die Gründe fehlen. Damit ſoll aber, wie geſagt, der Fleiß und das Streben des kenntnißvollen Componiſten, der in dieſem Werke offenbar auf Höheres ausging, keineswegs verkannt ſein. —

Eduard Marxſen,

3 Impromptu's für die linke Hand. Werk 33. — 3 Stücke (Pièces fugitives). Werk 31.

Je mehr die vierhändigen Stücke aus der heutigen Clavierliteratur ſchwinden, je mehr einhändige tauchen auf, was charakteriſtiſch genug iſt. Der Zeitſchrift Anſicht über dieſe Compoſitionsart wird als bekannt vorausgeſetzt. Eigene Compoſitionen für dieſen Zweck drucken zu laſſen, ſind ſie nicht, wie einige von Ludwig Berger, der ausgezeichnetſten Art, verlohnt ſich wohl kaum der Mühe. Es hat etwas Tragikomiſches, faſt Unnatürliches, eine einzige Hand ſich abmühen zu ſehen, wo ein Niederdruck der andern im Augenblick erleichtern würde; man nehme z. B. ſolche Tacte, wie



und ſtelle ein geſcheidtes Kind neben das Clavier, ob es nicht ausrufen wird: „warum nimmſt du das nicht mit der andern Hand?“ Wozu ſich unnöthig zum Invaliden machen? Doch genug! Die Impromtu's haben ihre Entſtehung wohl auch einer äußeren Anregung zu danken, der Bekanntſchaft des Componiſten mit Hrn. Dreyſchock, der eine der ſtärkſten linken Fäuſte beſitzen ſoll, und nennen ſich auch auf dem Titel als ein, dem genannten Virtuoſen dargebrachtes „Hommage.“ Was nun mit ſo beſchränkten Mitteln geleiſtet werden kann, finden wir nach Möglichkeit erfüllt, obgleich die Arbeit einen ziemlich gelegentlichen, flüchtigen Anſtrich hat, namentlich die Fuge, die weit unter der bekannten einhändigen von Kalkbrenner ſteht, und doch war es gerade hier, wo ſich der Componiſt in ſeiner Kunſt zeigen konnte. In den Pièces fugitives tritt ſein Talent aber bei weitem entſchiedener und eigenthümlicher hervor; ſie haben Sinn und Charakter, wenn ich mich auch mit einzelnen Wendungen, Melodieenfällen ꝛc. nicht befreunden kann. Auf mehr Adel der Melodie ſcheint mir der Componiſt vor Allem Acht geben zu müſſen; auch hierin läßt ſich ſelbſt bei geringerem Beſitz dieſer köſtlichen Gabe noch manches durch Fleiß erreichen. Originell und trotz des widerſpenſtigen $^5/_8$tel Rhythmus von nicht unfreundlicher Wirkung iſt das letzte Stück; hier zeigt ſich eine humoriſtiſche Ader, die auf reichere Schätze hinzudeuten ſcheint. —

Simon Sechter, Zwölf contrapunctiſche Studien.

Werk 62.

Ein merkwürdiges Heftlein, das man bei verdecktem Titelblatt wohl für eine Reliquie aus einem früheren Jahrhundert halten könnte, wo derlei gelehrte Spielereien an der Tagesordnung waren. Neben einzelnem Barocken enthält es auch manches Sinnige und Gemüthliche; zu den Stücken letzterer Art zähl' ich die über einen ſich immer wiederholenden Cantus firmus geſetzten; zu denen der erſteren den in allen vier Stimmen ſich nach und nach vergrößernden Canon, der wahrhaft greulich klingt. Beethoven ſagt irgendwo, „daß man ſich ehedem mit derlei Calculationen den Kopf zerbrochen habe, daß die Welt aber klüger geworden ſei,“ und er hat in der Hauptſache Recht, wie immer. Indeß verſuche ſich der Studirende auch in ſolchen Aufgaben, wenn ſie auch nicht mehr Werth haben, als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgend eine

Figur, ein Kreuz, ein Altar u. dgl. darſtellen mußten; man lernt aber dadurch ſich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müſſen, und dies kommt uns dann immer auf eine oder die andere Weiſe wieder zu Gute. Je früher man ſich in ſolchen Künſteleien Fertigkeit zu verſchaffen ſucht, je beſſer wird es ſein; in älteren Jahren erworben, verleitet ſie oft zu einer Ueberſchätzung ihres Werthes, wie man denn auf alles im ſpäteren Alter Gelernte ſich das Meiſte einzubilden geneigt iſt. — Hr. Simon Sechter iſt bekanntlich einer der gründlichſten Theoretiker Wiens, und ein ſo gewiſſenhafter Contrapunctiſt, daß man etwa in einem Canon kaum nachſehen möchte, ob ſich die Intervalle ſtreng folgen, da er das Gegentheil für das größeſte Vergehen halten würde. Quinten gar würden kaum mit einem Falkenauge zu entdecken ſein; doch fiel mir namentlich im 3ten Stück eine Art vermiedener Octaven auf, die nicht viel anders als wirkliche Octaven klingend, ſich gerade in dieſem Stücke ſo oft wiederholen, daß man ſie für abſichtlich halten möchte. Man ſehe ſelbſt nach; das Heft bleibt in unſerer Zeit ein artiges Curioſum, welches das ſchon vom Titel erweckte Intereſſe in jeder Art befriedigt. —

J. P. E. Hartmann, 2 charakteriſtiſche Stücke.

Werk 25.

Des ſchönen Strebens dieſes Componiſten, eines Dänen, haben wir ſchon mehrmals gedacht. Dieſe neuerſchienenen Stücke zeigen einen großen Fortſchritt, namentlich im Harmoniſchen, weniger im Melodiſchen. In ihr Inneres zu dringen, möge man ſie ſich aber öfter und zu verſchiedenen Zeiten ſpielen und anhören. Der Componiſt ſucht und gräbt tief und bringt oft Befremdliches hervor. Genauer betrachtet findet ſich aber in den grotesken Verſchlingungen ein Zuſammenhang, wie er nur der kunſtgeübteren Hand gelingt. Aus vollem Herzen zu ſingen, es frei herausbrauſen zu laſſen kann er nicht; es wacht überall der Verſtand. Hat aber der Componiſt, wie es ſcheint, Manches ſeinen Studien in C. M. v. Weber, vielleicht auch in Mendelsſohn zu verdanken, ſo lerne er auch von ihnen noch freier zu ſingen, dann wird er auch allgemeiner wirken. Sicher haben wir noch viel Treffliches von ihm zu erwarten; unter dem „wir“ meine ich die Muſiker. Dilettanten werden ihm wenig Geſchmack abgewinnen; für dieſe ſchreibt er zu complicirt und beziehungsvoll, Italiäner und Italiäniſirte würden ihn gar für einen Barbaren erklären. Die Stücke ſind beide gleich intereſſant und ſpielen in ſehr verſchiedener Sphäre. Namentlich will mir das letzte zuſagen in ſeinem grübleriſchen verlangenden Charakter, als hätte ſich ihm ein holdes Phantaſiebild genaht, das er nicht zu faſſen vermöchte. Doch auch das erſte hat ſeinen Werth. Die Stücke ſind ſehr der Rede werth.

A. Dreyſchock, Lied ohne Worte.

Werk 4.

Der Componiſt iſt als Clavierſpieler zu Ruf und Namen gekommen und verdient es. Als Componiſt liegt er noch in der erſten Verpuppung: der Schmetterling ſteht noch zu erwarten. Sein Lied ohne Worte iſt mehr eine Etude, von freundlicher Wirkung, das Ganze aber beinahe dürftig aneinander geſetzt. Verſuche in ſchwierigeren Compoſitionsarten müßten ihn vorwärts bringen. Auch daß er nicht vor dem Inſtrument ſchreibe, mehr aus innen heraus zu geſtalten ſuche, möchten wir ihm rathen. Es läuft noch alles zu ſehr auf Figur, Effect und Fingerwerk hinaus. Der Componiſt wird dies verſtehen, wenn er z. B. ein ähnliches Stück von Mendelsſohn zur Hand nimmt und vergleicht, wie hier alles Leben und Seele athmet, wie kunſtvoll leicht es ſich zum Ganzen abrundet. Mit Worten läßt ſich das ſchwerer zeigen, als am Clavier. Mehr über des jungen Künſtlers Anlage und Richtung zu ſagen, wird erſt nach einem größeren Werke möglich ſein, zu dem er ſich bald Kraft und Zeit ſammeln wolle. —

Noch liegt uns eine Menge kürzerer Muſikſtücke von W. Taubert, A. Henſelt, W. Sterndale Bennett und Chopin, vier der bedeutendſten der jüngeren Claviercomponiſten vor, über deren Talente, Bildung und Richtung bereits ſchon öfters in dieſen Blättern die Rede war, daß wir uns kürzer faſſen können im Lobe.

Von W. Taubert zuerſt „Erinnerungen an Schottland,“[1] acht Phantaſieen oder Phantaſieſtücke, die uns in ihrer ſoliden, echt deutſchen Präge, wie Früheres deſſelben Tonſetzers, ganz beſonders erlabt. Die Grundzüge ſeines muſikaliſchen Charakters, Derbheit und Innigkeit, oft zu einem gemüthlichen Humor gepaart, finden wir auch in dieſen Reiſebildern wieder. Reiſen ſind nun zwar unter allen Künſtlern wohl dem Muſiker am wenigſten erſprießlich zu ſeiner Kunſt, — dem Dichter ſchon mehr, dem Maler am meiſten; — unſere großen Componiſten haben immer ſtill an ein und derſelben Stelle gehauſt, ſo Bach, Haydn, Beethoven, obwohl ein Blick in die Alpen, oder nach Sicilien hinüber auch dieſen nichts geſchadet haben möchte. Einer Reiſe durch die ſchottiſchen Hochlande, die W. Taubert vor einigen Jahren gemacht, verdanken wir denn auch obige Schilderungen, und ſind ſie nicht an Ort und Stelle entſtanden, ſo doch durch lebendiges Anſchauen jener romantiſchen Gegenden treuer und maleriſcher geworden. Man

---

1) Werk 30.

empfängt in der Sammlung mehr als man erwartet, mehr als bloße An- und Nachklänge, Verwebung ſchottiſcher Melodieen, oder variationsmäßige Arbeit, ſondern eine Reihe dem Componiſten für voll anzurechnender Muſikſtücke, originelle Scenen und Genrebilder, ſämmtlich die Phantaſie auf das anmuthigſte feſſelnd und unterhaltend. Flüchtiges Durchſpielen reicht auch hier nicht hin zum Verſtändniß, und iſt die Muſik nicht ſchwierig oder tief, ſo will ſie doch in ihrem beſonderen Localton ſtudirt ſein: dann aber wird man mit Ergötzen oft und lange bei den Stücken verweilen. Auch Curioſeres, Abenteuerliches läuft mit unter, nirgends aber auf Koſten der Muſik. Mit einem Worte, der Componiſt hat in guter Stunde geſchrieben und wirkt, was er will.

In „ſechs Minneliedern“[1] deſſelben Künſtlers treffen wir ebenfalls auf viel Freundliches, wie es nur einem wirklich muſikaliſchen Gemüth entſtrömen kann. Mendelsſohn und ſeine Lieder ohne Worte ſtehen aber hier zu nahe, als daß man nicht zu Vergleichen aufgefordert werden müßte. Doch unterſcheiden ſich die Taubert'ſchen, wie ſchon durch die Individualität des Componiſten, ſo durch die kleinere Form, das rein Liedermäßige; in Erfindung, Neuheit, Werth der Ausführung können ſie ſich freilich mit denen von Mendelsſohn nicht meſſen. Das Heft ſpricht nur von Treue und Liebe. Die Mot-

---

1) Werk 15.

to's über die einzelnen Stücke ſind wohl angebracht und aus Shakeſpeare, Uhland und W. Müller entlehnt. Das friſcheſte und edelſte an Empfindung will mir das erſte ſcheinen, ſo oft es auch in der melodiſchen Führung an Mendelsſohn erinnert. Die andern ſtehen ſämmtlich gegen dieſes erſte zurück. In einem Stück zu vier Händen läßt ſich auch mit der Geliebten ſchwärmen, ſpielt ſie Clavier; „in der Dämmerung" iſt es überſchrieben; doch halte ich es für proſaiſcher. Im Uebrigen ſpricht die Muſik den einfachen deutſchen Spruch der ganzen Sammlung „Keine Luſt ohn' treues Lieben" vollkommen aus.

An Adolph Henſelt haben wir nichts zu beklagen, als daß er uns ſo ſelten Gelegenheit gibt, über ihn zu ſprechen. Vielleicht, daß er uns bald aus dem Norden zurückkömmt mit größeren Beweiſen ſeines Fleißes, wie es von ſeinem friſchen Talent zu erwarten ſteht. Fünf kleinere Stücke ſind in dieſer Zeit erſchienen: ein halbweg geübtes Auge müßte ſie ſchon an der lieblichen Ordnung im Notengebälk als Stücke ſeiner Compoſition erkennen; gehört, ſind ſie kaum fehl zu rathen. Am meiſten könnte man vielleicht bei einem Scherzo[1] ſchwanken, das einen Orcheſtercharakter hat, oder auch einen Mittelſatz einer Sonate gegeben hätte; es iſt ſehr einfach, ernſt, charakteriſtiſch. Lebendiger wirkt ein pensée fugitive[2] in beinahe Weber'ſchem Charakter,

---

1) Werk 9. 2) Werk 8.

den wir zu einem Sonatenſchlußſatz ausgeſponnen wünſchten. Eine kleine Romanze[1] in B moll erinnert in ihrer leiſen klagenden Weiſe an Aehnliches von Henſelt, wie er denn ein den Frauenherzen vorzüglich gefährlicher Componiſt. Von zwei **Notturno's**[2] möchte ich nur das zweite ſo heißen, das der Componiſt noch außerdem la Fontaine genannt, — nicht ganz treffend, wie mich dünkt; als Muſikſtück klingt es reizend. Das erſte „Schmerz im Glück" iſt mir noch aus dem Spiel des Componiſten im Gedächtniß; es hinterläßt einen gemiſchten Eindruck, das Schwanken darin zwiſchen Leid und Freud' macht's; es neigt ſich weder zum einen noch zum andern. Der Componiſt fühlte das ſelbſt, wie es wenigſtens das franzöſiſche Motto ausſpricht. Noch eine Frage: wir ſind ſo reich an deutſchen Liebesſprüchen, warum ſo gemüthloſe franzöſiſche? —

Sterndale Bennett hat uns in „three Diversions"[3] für Pianoforte zu 4 Händen auf das Innigſte ergötzt. Dies ſind auch kleine Formen, aber welche Feinheit im Einzelnen dennoch, wie künſtlerhaft das Ganze, und darin unterſcheidet ſich der höhere Künſtler vom mittleren, daß er auch ſeine kleinſten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während ſie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht beſſer und er ſchüttele dergleichen aus den Aermeln. In der That wüßte ich außer Mendelsſohn keinen der lebenden Componiſten, der mit ſo wenigem Aufwand ſo viel zu ſagen, der ein Stück ſo anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte ſolche Diversions zu ſchreiben wüßte. Keckeres und Geiſtreicheres gibt es wohl; Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit iſt über die Stücke ausgegoſſen, die nur die roheſten Hände zu Schanden machen könnten, eine Fülle der köſtlichſten Anmuth in den einfachſten Bewegungen, überall Poeſie und Unſchuld. Scheint es doch, als ſtünde dieſe ausländiſche ſeltene Wunderblume gerade jetzt in ihrer duftigſten Blüthe; da eile man, ſie zu betrachten. Das Ausland gibt uns ohnehin ſo wenig: Italien treibt nur Schmetterlingſtaub herüber, und am wunderſamen Berlioz ſchrecken die knotigen Auswüchſe. Aber jener Engländer iſt unter allen Fremden der deutſchen Theilnahme am würdigſten, ein geborner Künſtler, wie ſelbſt Deutſchland wenige aufzuweiſen. Auf ſeine Compoſition zurückzukommen, ſo thut nichts leid daran, als daß es noch zweier Hände bedarf, ſie zu genießen. Vielleicht ließen ſich die Stücke geſchickt auch für nur zwei umſetzen; das erſte iſt ſogar in dieſer Geſtalt entſtanden und nur arrangirt.

---

[1] Werk 10. [2] Werk 6. [3] Werk 17.

Bei weitem größer angelegt iſt Werk 16 von Bennett und gehört nur ſeinem Titel nach in dieſe kleine Werkſchau. Wie eine Sonate, zerfällt es in vier lange, ganz ausgeführte Sätze, die ſich gegenſeitig bedingen. Doch ſchließt der letzte nicht eigentlich ab, wie er auch früher als die andern geſchrieben. Wir müßten zum Lobe der Phantaſie nur wiederholen, was wir über Werk 17 geſagt, wenn jene ihrer Anlage nach auch auf anderm Gebiete ſpielt, bei weitem complicirter, ſchwieriger und anſpruchvoller iſt. An ſchönen Melodieen iſt ſie überreich und ſchmettert es darin wie aus Nachtigallenbüſchen. Auch an den Bennett eigenen Harmonieenwendungen läßt ſich der Dichter errathen. Der Charakter iſt in den drei erſten Sätzen überwiegend lyriſch, der letzte erhebt ſich dramatiſcher und regt die Phantaſie am ſtärkſten auf: Muſiker, Maler und Poet finden hier Stoff. Zu ihrer Darſtellung paſſen nur wirkliche Künſtler. Dilettanten würden ſich ſchwerlich herauszufinden wiſſen, wenigſtens die Mehrzahl.

Von neuen Compoſitionen Chopin's haben wir, außer einem Heft Mazurken und drei Walzern, eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. Er geſtaltet ſich immer lichter und leichter — oder iſt's Gewöhnung an ſeine Weiſe? — So werden die Mazurken[1] im Augenblick anmuthen und ſcheinen uns populärer als die früheren: vor allen müſſen die drei Walzer[2] gefallen, andern Schlages als die gewöhnlichen, und in der Art, wie ſie nur einem Chopin beikommen können, wenn er in das Tanzgemenge, das er eben hebt durch ſein Vorſpielen, großkünſtleriſch hineinſieht und andere Dinge denkend, als was da getanzt wird. Ein ſo fluthendes Leben bewegt ſich darin, daß ſie wirklich im

---

[1] Werk 33. [2] Werk 34.

Tanzſalon improviſirt zu ſein ſcheinen. Die Präludien[1] bezeichnete ich als merkwürdig. Geſteh' ich, daß ich mir ſie anders dachte und wie ſeine Etuden im größten Styl geführt. Beinahe das Gegentheil; es ſind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durch einander. Aber mit ſeiner Perlenſchrift ſteht in jedem der Stücke „Friedrich Chopin ſchrieb's;“ man erkennt ihn in den Pauſen am heftigen Athmen. Er iſt und bleibt der kühnſte und ſtolzeſte Dichtergeiſt der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abſtoßendes enthält das Heft; ſo ſuche jeder, was ihm frommt und bleibe nur der Philiſter weg. Was iſt ein Philiſter?

> Ein hohler Darm
> Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
> Daß Gott erbarm!

Schließen wir beſänftigender mit dem ſchön Schiller'ſchen:

> Jenes Geſetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
> Dir nicht gilt's. Was du thuſt, was dir gefällt, iſt Geſetz.

---

[1] Werk 28.

Concertouverturen für Orcheſter.

J. J. H. Verhulſt. — W. Sterndale Bennett. — Berlioz.

Der Zufall hat oben drei Namen aneinandergereiht, deren Träger als Repräſentanten wenigſtens der jüngern Künſtlergeneration dreier verſchiedener Nationen betrachtet werden können; der holländiſchen, engliſchen und franzöſiſchen. Der Name des letztern iſt bekannt, der zweite fängt an ſich Geltung zu machen, wie auch der erſte ſchon an Fremdartigkeit verloren durch öftere Erwähnung, namentlich ſchon in unſerer Zeitſchrift. Man mag ſie ſich ſämmtlich merken; ſie werden, wie wir glauben, in der Geſchichte der Muſik jener Länder mit der Zeit Bedeutung erlangen.

Die Ouverturen, von denen hier berichtet werden ſoll, habe ich leider nicht vom Orcheſter gehört. Dafür entſchädigt und befähigt mich vielleicht zum Urtheil eine ziemliche Vertrautheit mit den meiſten der anderen Werke, wie mit den Perſönlichkeiten der Componiſten ſelbſt, wenigſtens mit den zwei erſtgenannten. Berlioz verſpricht von Jahr zu Jahr nach Deutſchland zu kommen, uns mit ſeiner Muſik bekannter zu machen; einſtweilen hat er uns eine neue Ouverture geſchickt, die von ſeiner merkwürdigen Richtung neues Zeugniß gibt.

Holland, bisher nur durch ſeine Maler berühmt, hat ſich in neuerer Zeit auch durch regen Sinn für Muſik ausgezeichnet. Großen Einfluß darauf mag die Geſellſchaft zur Beförderung der Tonkunſt gehabt haben, die ſich durch das ganze Land in hundert Zweigen verbreitet, und neben deutſcher Muſik auch einheimiſche zu fördern ſich zum Ziel geſetzt. Der Componiſt, von dem wir ſprechen, iſt ein Schützling jener Geſellſchaft; irr' ich nicht, ſo erhielt er bei mehren Wettkämpfen den Preis in der Compoſition. Er lebt im Augenblick unter uns, hat ſich im letzten Winter durch Leitung der Concerte der Euterpengeſellſchaft auch als Dirigent guten Namen erworben. Jenem Niederländiſchen Vereine verdanken wir auch die Herausgabe einiger von Verhulſt's Compoſitionen; ein Kirchenſtück und eine Ouverture ſind bereits in der Zeitſchrift angezeigt und hervorgehoben worden als Arbeiten eines entſchieden glücklichen Talentes. Eine neue Ouverture liegt uns eben vor;[1] ſie iſt zur Eröffnung des bekannten holländiſchen Trauerſpiels „Gysbrecht von Amſtel" geſchrieben, zu dem Verhulſt auch Entreacts geſetzt. Die Ouverture, in Leipzig zum öftern gehört, hat viel gefallen und muß es; ſie iſt eine Ouverture für Alle, für das Publicum, den Muſiker, den Kritiker, und hält ſich auf jener Stufe allgemein gültiger Bildung, die ſich bei der Maſſe Achtung, bei dem Künſtler Theilnahme zu erwecken verſteht. Von den Klippen, wie ſie ſich oft andern jüngern Künſtlern entgegenſtellen, von Verſuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geiſt den Componiſten bisher entfernt gehalten; er kennt ſeinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntniß des Maßes ſeiner Kraft, dieſe Kraft ſchon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit, zeichnen dieſen ganz ungewöhnlichen Holländer als Menſchen aus, wenn man ſich ihn nach ſeinen muſikaliſchen Leiſtungen conſtruiren wollte. Als Muſiker insbeſondere wohnt ihm jener Inſtrumentationsinſtinct inne, der gar nicht mehr unter zweien zu wählen hat, ſondern gleich das Richtige trifft; am liebſten gefällt er ſich in Maſſen, die er wohl zu ordnen und zu bewegen verſteht, obwohl er auch auf das Detail ein aufmerkſames Auge hat; neue, ungewöhnliche Wirkungen erzielt er nicht; gute Muſter vor den Augen, arbeitet er auf ſchon allgemeinere, überall anerkannte und immer wohlthuende hin. Die Ouverture iſt indeß ſchon einige Jahre alt und kann nicht als letztes Reſultat ſeines Strebens betrachtet werden. Talente ſeiner Art rücken zwar nicht ſchnell vorwärts, aber mit deſto ſicherern

---

[1] Ouverture en Ut Mineur à grand Orchestre etc., publiée par la Sociéte de Pays-Bas: pour l'encouragement de l'art musical.

Schritten; Fleiß, Beobachtung, Umgang mit Meiſtern, öffentliche Aufmunterung förderten ebenfalls, und ſo iſt gar kein Zweifel, daß der junge Stamm von Jahr zu Jahr immer reifere und reichere Frucht abſetzt; mit den Wurzeln ſchon nach deutſcher Erde herübertreibend, wird ſich nach und nach auch der Blüthenüberhang nach dem Lande hinwenden, das ſo vielen großen Tondichtern Nahrung und Kraft gegeben, und ähnlich, wie wir in der Dichtkunſt Ausländer wie Oehlenſchläger, Chamiſſo u. A. wie die Unſrigen betrachten, dürfen wir auch ihn als Ehrenmitglied deutſcher Kunſtbrüderſchaft begrüßen, deren Zahl ſich immer mehren möge.

Auch Bennett gehört hierher, nur daß er ſich gleich vornherein mehr abſondert als Engländer, und, wie wir etwa Händeln von England als einen der Unſrigen reclamiren, die Engländer ſpäter Bennett als einen ihnen allein Angehörigen zurückfordern dürften, — womit übrigens keineswegs ein Vergleich zwiſchen Händel und Bennett ausgeſprochen ſein ſoll. Die jüngſte Ouverture von Bennett hat den Namen „die Waldnymphe", [1] das einzige Nicht-glückliche, ſcheint mir, was ſie an ſich hat. Ich weiß, man kann den Componiſten durch nichts mehr kränken, als durch Ausſtellungen an dem Namen ſeines Kindes, da er nach ſeiner Meinung ja am beſten wiſſen muß, was er gewollt, und man könnte ſich, daß er gerade auf „Waldnymphe“ fiel, auch durch ſeine ältere Ouverture „die Najaden“ erklären, der er ein Seitenſtück geben wollte; ſchlagend aber und dem Werke günſtig iſt die Ueberſchrift keinenfalls. Dichteriſch iſt es wohl, eine Grundſtimmung durch ein dieſer verwandtes Einzelnweſen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelsſohn's „Meluſine“ die Jahrtauſend alte Romantik des Lebens unter dem Waſſerſpiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung „Ouverture pastorale“ oder etwas Aehnliches vorgezogen haben. Dieſe Nebenſachen bei Seite, die indeß, wie geſagt, der Wirkung zu Ungunſten gereicht, hebt ſich die Ouverture in ihrem wunderzarten, ſchlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schweſtern, athmet reinſtes, hellſtes Dichterleben. Der Clavierauszug gibt meiſt nur ein halbes Urtheil; indeß, hörte ich von Verſtändigen, bei dieſer Ouverture nicht. Bennett iſt Clavierſpieler vorzugsweiſe, und, wie geſchickt und wähleriſch er auch mit den Inſtrumenten umzugehen verſteht, ſein Lieblingsinſtrument ſieht doch aus ſeinen Orcheſtercompoſitionen heraus, und endlich etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Geſtalt, ein ſchöner Gedanke auch aus Kindesmund.

---

[1] Ouverture für großes Orcheſter zu 4 Händen eingerichtet von W. St. B. Werk 20.

Die Ouverture iſt reizend; in der That wüßt' ich, Spohr und Mendelsſohn ausgenommen, keinen noch lebenden Componiſten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Colorits anlangt, den Pinſel ſo in der Gewalt hätte, wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden

Künſtlern Manches abgelauſcht, will ſich hier über der Meiſterlichkeit des Ganzen vergeſſen, und es ſcheint mir, er habe vorher noch niemals ſich ſo ſelbſt gegeben, als in dieſem Werke. Man prüfe Tact nach Tact, welch zartes, feſtes Geſpinnſt vom Anfang bis zum Schluß! Anſtatt daß aus den Erzeugniſſen Anderer handbreite Lücken hervorklaffen, wie ſchließt ſich hier alles eng und innig aneinander! Doch hat man der Ouverture einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennett'ſche Compoſitionen; es iſt ſeine Art ſo, er vollendet bis in's kleinſte Detail. Auch wiederholt er oft daſſelbe, und zwar Note nach Note nach dem Abſchluß des Mittelſatzes. Indeß verſuche man zu ändern, ohne zu beſchädigen: es wird nicht gehen; er iſt kein Schüler, dem mit Vorſchlägen zu nützen; was er gedacht, ſteht feſt und nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennett's naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entſprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu ſetzen; Prunk und Pracht ſind ihm fremd; wo er mit ſeiner Phantaſie am liebſten weilt, etwa am einſamen Seegeſtade, oder im heimlich grünen Wald, da greift man nicht nach Poſaunen und Pauken, ſein einſam Glück zu ſchildern. Nehme man ihn alſo wie er iſt, nicht, was er gar nicht ſein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche, oder als einen unzubändigenden Helden, ſondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein Paar geſchwenkte Hüte mehr oder weniger ſeinen ſtillen Weg hingeht, an deſſen Ausgang ihn wenn auch kein Triumphwagen erwartet, ſo doch von dankender Hand ein Veilchenkranz, den ihm Euſebius hiermit aufgeſetzt haben will.

Andere Kränze ſucht Berlioz, dieſer wüthende Bacchant, der Schrecken der Philiſter, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen. Aber wo erblicken wir ihn heute? Am kniſternden Kamin, in einem ſchottiſchen Herrnhauſe, unter Jägern, Hunden und lachenden Landfräuleins. Eine Ouverture zu — „Waverley“[1] liegt vor mir, zu jenem W. Scottiſchen Roman, in ſeiner reizenden Langweiligkeit, ſeiner romantiſchen Friſche, ſeiner echt engliſchen Präge mir noch immer der liebſte aller neueren Romane des Auslandes. Dazu nun ſchrieb Berlioz eine Muſik. Man wird fragen, zu welchem Capitel, welcher Scene, weshalb, zu welchem Zweck? Denn Kritiker wollen immer gern wiſſen, was ihnen die Componiſten ſelbſt nicht ſagen können, und Kritiker verſtehen oft kaum den zehnten Theil von dem was ſie beſprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unſern göttlichen Compoſitionen; ſucht die Quinten und laßt uns in Ruhe. Einigen Aufſchluß indeß gibt diesmal das Motto auf dem Titelblatt der Ouverture:

---

[1] Gr. Ouverture de Waverley etc. Op. 1. Partition.

Dreams of love and Lady's Charmes
Give place to honour and to arms.

Dies führt ſchon näher auf die Spur; wünſcht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orcheſter ſtimmte die Ouverture an und die geſammte Leſerſchaft ſäße herum, alles mit eigenen Augen zu prüfen. Ein Leichtes wär' es mir, die Ouverture zu ſchildern, ſei's auf poetiſche Weiſe durch Abdruck der Bilder, die ſie in mir mannichfaltig angeregt, ſei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Muſik zu verdeutlichen, haben etwas, die erſte wenigſtens den Mangel an Trockenheit für ſich, in die die zweite wohl oder übel fällt. Mit einem Worte, Berlioz'ſche Muſik muß gehört werden; ſelbſt der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man ſich auch vergebens mühen würde, ſie ſich auf dem Clavier zu verſinnlichen. Oft ſind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Accordklumpen, die den Ausſchlag geben, oft ſonderbare Umhüllungen, die ſich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzuſtellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, ſo ſcheinen ſie, für ſich betrachtet, oft gewöhnlich, ſogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderſtehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden, und einem deutſchen Ohr Ungewohnten. Berlioz hat ſich in jedem ſeiner Werke anders gezeigt, ſich in jedem auf anderes Gebiet gewagt; man weiß nicht, ob man ihn ein Genie, oder einen muſikaliſchen

Abenteurer nennen ſoll: wie ein Wetterſtrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgeſtank hinterläßt er; ſtellt große Sätze und Wahrheiten hin und fällt bald darauf in ſchülerhaftes Gelalle. Einem, der noch nicht über die erſten Anfänge muſikaliſcher Bildung und Empfindung hinaus iſt (und die Mehrzahl iſt nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erſcheinen, ſo namentlich den Muſikern von Profeſſion, die ſich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichſten bewegen,[1] doppelt ihnen, da er Dinge zumuthet, wie Niemand vor ihm. Darum das Sträuben gegen ſeine Compoſitionen, darum vergehen Jahre, ehe ſich eine bis zur Klarheit einer vollkommenen Aufführung durchſchlägt. Die Ouverture zu Waverley wird ſich indeß leichter Bahn machen. Waverley und die Figur des Helden ſind bekannt, das Motto im Beſondern ſpricht von „den Träumen der Liebe, denen der Ruhm der Waffen Platz gemacht." Was kann deutlicher ſein? Es iſt zu wünſchen, daß die Ouverture in Deutſchland gedruckt und zu Gehör gebracht wird; ſchaden könnte ſeine Muſik nur einem ſchwachen Talent, das durch beſſere auch nicht vorwärts gebracht wird. Noch erwähn' ich, daß, merkwürdig genung, die Ouverture einige entfernte Aehnlichkeit mit der zu Mendelsſohn's „Meeresſtille" hat: wie auch eine Bemerkung von Berlioz auf dem Titelblatt der mit Werk 1 bezeichneten Ouverture nicht zu überſehen iſt, daß er nämlich ſein früher gedrucktes Werk 1 (acht Scenen aus Fauſt) vernichtet habe und die Waverley-Ouverture als erſtes Werk angeſehen wünſche. Wer aber ſteht uns dafür, daß ihn das zweite Werk 1 ſpäter einmal auch nicht mehr anmuthet? Alſo eile man das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendſchwächen doch an Größe und Eigenthümlichkeit der Erfindung das hervorragendſte, was uns das Frankenland an Inſtrumentalmuſik neuerdings gebracht.

---

[1] Oft hab' ich es erfahren müſſen, daß unter den Muſikern vom Handwerk die meiſte Bornirtheit anzutreffen; andererſeits fehlt ihnen eine gewiſſe Tüchtigkeit nicht leicht.

Neue Symphonieen für Orcheſter.

G. Preyer. — C. G. Reißiger. — F. Lachner.

Wenn der Deutſche von Symphonieen ſpricht, ſo ſpricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, ſind ſeine Freude, ſein Stolz. Wie Italien ſein Neapel hat, der Franzoſe ſeine Revolution, der Engländer ſeine Schiffahrt ꝛc., ſo der Deutſche ſeine Beethoven'ſchen Symphonieen; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerſchule aufzuweiſen, mit ihm hat er im Geiſt die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er ſelbſt Shakespeare gleich zu ſtellen. Wie nun die Schöpfungen dieſes Meiſters mit unſerm Innerſten verwachſen, einige ſogar der ſymphoniſchen populär geworden ſind, ſo ſollte man meinen, ſie müßten auch tiefe Spuren hinterlaſſen haben, die ſich doch am erſten in den Werken gleicher Gattung der nächſtfolgenden Periode zeigen würden. Dem iſt nicht ſo. Anklänge finden wir wohl, — ſonderbar aber meiſtens nur an die früheren Symphonieen Beethoven's, als ob jede einzelne eine gewiſſe Zeit brauchte, ehe ſie verſtanden und nachgeahmt würde —, Anklänge nur zu viele und ſtarke; Aufrechthaltung oder Beherrſchung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechſelnd erſcheinen und doch durch ein inneres geiſtiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur ſelten. Die neueren Symphonieen verflachen ſich zum größten Theil in den Ouverturenſtyl hinein, die erſten Sätze namentlich; die langſamen ſind nur da, weil ſie nicht fehlen dürfen; die Scherzo's haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wiſſen nicht mehr, was die vorigen enthalten. Ein Phänomen ward uns in Berlioz verkündigt. Man weiß in Deutſchland im Allgemeinen ſo gut wie nichts von ihm; was über ihn durch Hörenſagen bekannt wurde, ſchien die Deutſchen eher abzuſchrecken, und ſo wird wohl noch eine Zeit vergehen, ehe man ihn gründlich kennen lernt. Gewißlich aber wird er nicht umſonſt gearbeitet haben; es kömmt keine Erſcheinung allein. Die nächſte Zukunft ſchon wird es lehren. Zu erwähnen wäre auch noch Franz Schubert; aber auch ſeine Leiſtungen im Symphonieenfach ſind noch nicht öffentlich geworden. Ein bedeutendes Zeichen vom Stand der Talente gab die Wiener Preisaufgabe. Man mag ſagen was man wolle: Preisaufgaben können nur fruchten, ſchaden nimmer, und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, ſie ſteigerten ſich nicht durch

Anregung, ſei's auch eine proſaiſche. Hätte man doch zum Verſuch, als Mozart, Haydn, und Beethoven lebten, einen Preis auf eine Symphonie ausgeſchrieben und etwa einen von jenen ſchweren ſeltenen Diamanten, wie ſie ſich in kaiſerlichen und königlichen Schätzen befinden, als Belohnung verſprochen, ich wette, die Meiſter würden ſich wacker zuſammengenommen haben. Aber freilich, wer hätte da richten ſollen? Doch genug! Der Erfolg jener Preisaufgabe iſt bekannt, und erzählt man ſich auch, der damals Gekrönte habe, ſchon ehe er ſeine Symphonie begonnen, den Preis ſo gut wie in der Taſche gehabt (heimlich glaubt es jeder Concurrent), ſo müſſen wir doch bekennen, wie jetzt die Sachen ſtehen, d. h. nachdem wir auch viele der andern eingeſandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis, und zwei der heute zu beſprechenden Symphonieen, die ſich ebenfalls ſchon auf dem Wiener Wahlplatz eingefunden, beſtätigen dies von Neuem. Einen günſtigen Eindruck macht es gleich vornherein, daß eine dieſer Symphonieen, von C. G. Preyer, in Partitur erſchienen. Der Componiſt, in Wien zu Hauſe, hat ſich dort namentlich durch einige beliebt gewordene Lieder bekannt gemacht; Wien gleicht hierin andern großen Städten, daß ein glücklicher Wurf in ſo kleinem Genre genügt, für einen bedeutenden Componiſten gehalten zu werden; wer am meiſten gekauft wird, iſt der Erſte. So kam es denn wohl, daß ſich eine Verlagshandlung zum Druck der Partitur entſchloß, jener Gattung koſtbarer und gefährlicher Ladenhüter, die die Verleger kaum geſchenkt haben wollen. So liegt denn eine klar und correct geſtochene Partitur vor uns.

Wenige Seiten genügen, um in ihr einen vorwärts ſtrebenden jungen Componiſten zu erkennen, der ſich anfangs in der großen ungewohnten Form etwas ängſtlich benimmt, im Verlauf aber Sicherheit und Muth gewinnt. Doppelt muß man ſein Streben anerkennen, da er gerade in einer Stadt ſich rührt, wo dem Soliden, Ernſten, gar dem Tiefen im Durchſchnitt nur wenig Aufmunterung zu Theil wird, wo man im Allgemeinen ſehr nach erſten Eindrücken erhebt oder abſpricht, und wo das ganze Urtheil meiſt auf die Worte hinausläuft „es hat angeſprochen“ oder „es hat nicht angeſprochen;“ ſo hieß es z. B. nach der Aufführung des Chriſtus am Oelberge, nach der des Fidelio „es hat nicht angeſprochen“ und damit war die Sache abgethan. Die Symphonie nun, öfter in Wien geſpielt, hat angeſprochen, ſogar imponirt durch den Anſtrich von gelehrter Durchführung, den ſie oft zeigt. Der Componiſt wird uns nur verſtehen, wenn er dieſe Zeitſchrift aus mehr als aus dieſer Nummer kennt, wenn er weiß, von wo ſie ausgeht, welche Meiſter ihr als höchſte gelten, welche Anſprüche ſie gerade an eine Symphonie macht, und wie ſie mit einem Wort etwas karg im Lobe, weil wir Muſiker hier untereinander ſind. Gerade jenes ſogenannte „Arbeiten“ verräth den erſten Verſuch, und redliche Anfänger thun da meiſt des Guten zu viel. Als ob dann der ganze Contrapunct wieder ausgeſchwitzt werden müßte, wird uns dann von Weitem mit Fugenanfängen gedroht (meiſtens in raſſelnden Violons), erhalten wir drei, vier und mehr Thema's über einander geſtellt, was wir heraushören ſollen, und zuletzt merken wir's dem Componiſten doch an, wie er froh iſt, nicht allzu ungeſchickt wieder in die Haupttonart gekommen zu ſein. Schreiber dieſes weiß dies aus der beſten, aus der eigenen Erfahrung. Ich will dem Componiſten ſeinen Fleiß nicht verwerfen; doch wer mir, auch mit einem feinen Meiſterohr einer, die Kunſt von S. 18—22 heraushört, dem ſind Bach'ſche Labyrinthe wahre Zwirnknäule, das ſoll man bleiben laſſen. Und endlich was iſt die Wirkung davon? Freilich auch Mozart arbeitete, und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen, und alles wie im Scherz und Spiel. Gewiß mußten auch ſie über Verſuche hinweg; aber für's bloße Auge und Papier ſchrieben ſie niemals. Wünſchte ich doch, ein junger Componiſt gäbe uns einmal eine leichte, luſtige Symphonie, eine in Dur, ohne Poſaunen und doppelte Hörner; aber freilich dann iſt es noch ſchwerer, und nur wer die Maſſen zu beherrſchen verſteht, kann mit ihnen ſpielen. Halte man uns aber wegen des eben Geſagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünſchten keine Arbeit zu ſehen; gerade die tiefſinnigſte; nur nicht, daß ſie um ihrer ſelbſt etwas gelten ſoll, daß wir ſie bei den Fäden herausziehen ſollen. Gluck's Ausſpruch „nichts zu ſchreiben, was nicht

Effect mache“ iſt, im rechten Sinne genommen, eine der goldenſten Regeln, das wahre Geheimniß des Meiſters. Verfolgen wir nun auch den Componiſten bis in das Innere ſeiner Gedanken, ſo enthüllt ſich uns in ſeiner Symphonie, außer jener Luſt am Arbeiten, ein durchaus offener, wohlmeinender und geſitteter Charakter; er gibt ſich ganz wie er iſt, verſchweigt auch Gewöhnliches nicht, wo es ihm zu Sinn kommt, oder verſucht es zu bemänteln; auch ſtrebt er ſeinen Landsleuten zu gefallen, ohne deshalb gerade in italiäniſche Weiſe überzuſchlagen. Im erſten Satz hat er ſich anfangs, wie es ſcheint, noch nicht zurecht geſeſſen; er rückt und rückt und kommt nicht aus der Tonart; dann aber nimmt dieſer Satz, bis auf den Kampf der drei Thema's, und trotz des Componiſten, der eigentlich etwas Ernſthafteſtes geben wollte, den hellen, klaren Klang an, der mit der vorzugsweiſe melodiſchen Richtung der Anlagen des Componiſten in Einklang ſteht. Das Adagio iſt nur die Fortſetzung davon, friedlicher Natur, und ſein Glück, daß es kurz iſt, was überhaupt der entſcheidende Vorzug aller Sätze, den man bei ſonſtigen jungen Symphoniecomponiſten meiſthin zu vermiſſen pflegt. Das Scherzo ſcheint mir der gelungenſte Theil der Symphonie, die Reminiscenz an die heroiſche von Beethoven nicht verſtimmend, das Trio aber namentlich am Schluß des erſten Theils mit der ſanften Ausbeugung in's C beſonders anmuthig. Der letzte Satz endlich iſt der gewandteſte, wo ſich die Gedanken am ſchnellſten in einander fügen und ablöſen. Im Thema erkennt man den Wiener; ſeine Verſchränkung in das zweite Thema hinein mag artig genug klingen. Roſalien, wie ſie häufig hier anzutreffen, wünſchten wir weniger. Neue Inſtrumentaleffecte enthält die Symphonie wohl keine; die Maſſenzuſammenſtellung erſcheint aber geſchickt gemacht, wie das Obligate im Charakter der Inſtrumente hervortretend. Die Harmonie iſt ziemlich kräftig und rein. Wir rufen dem Componiſten ein munteres Vorwärts zu. „Der Himmel kommt nicht zu uns herab; es ſei denn, daß wir zu ihm hinaufklimmen.“

Ueber die Symphonie von Reißiger,[1] ſeine erſte, von ihm ebenfalls zur Wiener Preisbewerbung eingeſchickt, läßt ſich kaum etwas ſagen, was ſich nicht Jeder über dieſen Componiſten ſchon ſelbſt geſagt; ſie iſt, wie ſeine andern Werke, durchaus klar und einſchmeichelnd und von ſo kleiner, niedlicher Form, daß man ſie eher eine Sonate für Orcheſter nennen möchte. Im erſten Satz erhalten wir nach einer kurzen, herkömmlich pathetiſchen Einleitung zu Anfang eines jener Violinthema's in raſchen Figuren, wie ſie namentlich Spohr eigen, hierauf ein zartes, leichtes Geſangthema, in der Mitte ein kurzes Fugato, dem mit wenig Veränderung die Transpoſition des erſten Drittels ſich anſchließt. Im Adagio zeigt ſich der liebliche Liedercomponiſt, der

---

1) 1ſte Symphonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 120.

namentlich mit Blasinſtrumenten wohl zu wirken verſteht; es iſt ſeiner eigentlichen Natur entſprungen und gilt uns für den beſten Satz der Symphonie. Das Scherzo hält ſich in Erfindung und Arbeit mit dem Vorhergehenden auf ziemlich gleicher Linie, dem entſprechend ein munteres Finale folgt im Zweiviertel. Denke man ſich dazu die gute Orcheſtertonart Es dur, wie auch eine Inſtrumentirung, ſo wohlklingend und gewandt wie man ſie erwarten darf von einem geübten Capellmeiſter, und man hat ein dürftiges Bild der Symphonie. Mich für meinen Theil ſtörten nur die häufigen und ſtarken Reminiſcenzen, oft der Nebengedanken, — ſo daß, wollte man auszuſcheiden anfangen, die Symphonie wohl bis auf die Hälfte zuſammenfallen würde. So erkennen wir auf der erſten Seite gleich Beethoven (Tact 12), im Allegro gleich Spohr (bis Tact 9), kurz darauf auch Mendelsſohn; durch den letztern wird R. auf eine bekannte Fuge von Bach gebracht, deren Thema einen der Hauptpfeiler der Symphonie bildet; im Adagio fehlen directe Anklänge; im Scherzo tritt uns dagegen ſowohl Beethoven, wie auch Spohr wieder entgegen, und zwar daß es auch einem oberflächlichen Symphonieenkenner auffallen muß; jener im zweiten Theil, dieſer im Trio, das einen der wirkungsvollſten, von Spohr benutzten Inſtrumentaleffecte nachahmt. Desgleichen könnte man im Finale bei den Secundeneintritten an Mozart, wie ſpäter ſogar an den alten Deſſauer Marſch denken; doch ſiegt hier der Componiſt über die fremden Einflüſſe, und wir nehmen von ihm wie von einem gebildeten, routinirten Mann Abſchied, der uns eine Weile ſehr artig unterhalten, dem wir es aber ſchlau angemerkt, daß nicht alles ſein Gedankeneigenthum, was er uns vorgeſetzt, deſſen einnehmende Perſönlichkeit aber zuletzt überwiegt, daß wir uns ſeiner gern erinnern, ihm öfter zu begegnen wünſchen. Die Symphonie hört ſich auch am Clavier gut an und ſpielt ſich leicht.

Außer einer kleinen Symphonie von Ed. Raymond,[1] die ſo anſpruch- aber auch erfindunglos, daß ſich weiter kein Aufhebens davon machen läßt, liegt uns noch eine neue von Lachner[2] vor, ſeine ſechſte, ein ausgezeichnetes Werk, das uns ſeine Preisſymphonie doppelt aufwiegt. Auch von dieſem Componiſten war in der Zeitſchrift ſchon ſo oft die Rede, daß wir uns kurz faſſen können. Was uns diesmal wahre Achtung vor Lachner'n einflößt, iſt das ſichtliche Streben, ſeine früheren Leiſtungen zu überbieten und zwar in der beſten Weiſe, der männliche Ernſt, mit dem er der Aufgabe, ein großes ſymphoniſches Bild darzuſtellen, genügen will, die Luſt und Liebe an der Sache. Wenn nun Lachner unter allen ſüddeutſchen Componiſten gewiß der talent- und kenntnißreichſte iſt, ſo muß eben jenes unermüdete Vorwärtsſtreben um ſo mehr ausgezeichnet werden, zu-

---

1) 1ſte Symphonie für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. Werk 17. 2) 6te Symphonie (in D). Werk 56.

mal in dieſen Blättern, die gerade ihn, als der Begabten einen, mit ſtrengſter Strenge immer beurtheilt und zwar aus der beſten Abſicht, damit ihn das übertriebene Lob ſüddeutſcher Blätter, nach denen die Meiſter wahrhaft auf den Bäumen zu wachſen ſcheinen, nicht vorfrüh arbeitsſcheu und eitel mache. Was hilft alles Zureden, daß wir große Männer ſind; was alles Heben guter Freunde auf Stelzen hinauf, auf denen wir uns ohne jene nicht halten können? Wie viele haben ſchon büßen müſſen, die ſich vor der Zeit huldigen ließen! Nur dem nutzt das Lob, der den Tadel zu ſchätzen verſteht, d. h. der trotz dem unbeleidigt nicht nachläßt in ſeinen Studien, der ſich auch nicht egoiſtiſch in ſich abſchließt, ſondern ſich auch den Sinn für fremde Meiſterſchaft lebendig erhält, und ſolcher bleibt lange jung und bei Kräften, und einen ſolchen Künſtler glauben wir auch in Lachner'n zu erkennen, dem eine Auszeichnung widerfahren, über die er ſo viel bittere Dinge hören müſſen, worauf er ſich nun rächt auf die ſchönſte Weiſe, — durch ein beſſeres Werk, wie es dieſe 6te Symphonie im Vergleich zur gekrönten. Es herrſcht in dieſer Symphonie eine Meiſterordnung und Klarheit, eine Leichtigkeit, ein Wohllaut, ſie iſt mit einem Wort ſo reif und ausgetragen, daß wir darum dem Componiſten getroſt einen Platz in der Nähe ſeines Lieblingvorbildes, Franz Schubert, anweiſen können, dem er wenn an Vielſeitigkeit der Erfindung nachſtehend, an Talent zur Inſtrumentation zum wenigſten gleichkommt. Durchgeſchlagen, als ſie in Leipzig aufgeführt wurde, hat zwar auch dieſe Symphonie nicht, worüber ſich indeß der Componiſt beruhigen kann, da uns Beethoven, und zuletzt Mendelsſohn verwöhnt, neben denen ſich nur aufrecht zu halten und ehrenvoll erwähnt zu werden allein ſchon nicht unrühmlich ſcheint, und dann hat das Publicum, wie der Einzelne, ſeine verwünſchten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen iſt durch das Fell, ſind es nicht gerade Beethoven'ſche Blitze, mit denen ihm beizukommen. Dann aber trifft auch dieſe Symphonie der alte Vorwurf der Breite der Ausführung; L. verſteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weiſe geiſtreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus ſchicken, in der Weiſe wie oft Beethoven, daß ſich das Publicum fragt „was wollte der Mann eigentlich — aber Recht hat er gewiß;“ ſolche Schlüſſe laſſe ſich Lachner von ſeinem guten Geiſt manchmal einflüſtern. Dem Publicum muß manchmal imponirt werden, es ſtellt ſich im Augenblick gleich, ſobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Componiſt zu Zeiten einen Stein hin, oder gar an den Kopf, dann ducken ſie alle gleichzeitig nieder und fürchten ſich und loben bedeutend nach dem Schluß. So Beethoven an einzelnen Stellen; jeder darf's freilich nicht. Leſe doch Lachner in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube, es nützt ihm, er würde Kürze lernen; er muß gewiſſenloſer werden, er darf ſeine ſchönen Gedanken nicht zu lang wiederholen, ſie nicht bis auf den letzten Tropfen auspreſſen, ſondern andere untermiſchen, neue, immer ſchönere. Alles wie bei Beethoven! So kommen wir denn immer auf dieſen Göttlichen zurück und wüßten heute nichts weiter zu ſagen, als daß Lachner auf dem Pfad fortſchreiten möge nach dem Ideal einer modernen Symphonie, die uns nach Beethoven's Hinſcheiden in neuer Norm aufzuſtellen beſchieden iſt. Es lebe die deutſche Symphonie und blüh' und gedeihe von Neuem.

Norbert Burgmüller.

Nach Franz Schubert's frühzeitigem Tod konnte keiner ſchmerzlicher treffen, als der Burgmüller's. Anſtatt daß das Schickſal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten decimiren ſollte, wie ſie ſchaarenweiſe herumlagern, nimmt es uns die beſten Feldherrentalente ſelbſt weg. Franz Schubert ſah ſich zwar noch bei ſeinen Lebzeiten geprieſen; Burgmüller aber genoß kaum der Anfänge einer öffentlichen Anerkennung und war nur einem kleinen Kreiſe bekannt, und dieſem vielleicht noch mehr als ein „curioſer" Menſch, wie als Muſiker.[1] So iſt es denn Pflicht, wenigſtens dem Todten die Ehren zu erzeigen, die wir dem Lebenden, vielleicht nicht ohne ſein Verſchulden, nicht erzeigen konnten.

Zwar kennen wir nur Weniges von ihm: eine Symphonie, die, nur einmal an uns vorübergegangen, noch in der Erinnerung mit Freude erfüllt, ein Heft

---

[1] Vgl. einen Aufſatz von Immermann in Band VIII, Nr. 27 der Zeitſchrift.

Lieder, das die Zeitſchrift ſchon früher beſprochen und erhoben, eine Sonate, eine Rhapſodie und wieder ein Heft Lieder, die drei letzten erſt vor Kurzem erſchienen. Dies Wenige aber reicht hin, die Fülle von Kraft, die nun gebrochen, auf das Innigſte betrauern zu müſſen. Sein Talent hat ſolche leuchtende Vorzüge, daß über deſſen Daſein nur einem Blinden Zweifel aufkommen könnte; ſelbſt die Maſſe, glaub' ich, würde er ſpäter zur Anerkennung gezwungen, der Reichthum ſeiner Melodieen müßte ſie gepackt haben, wenn ſie auch die wahrhaft künſtleriſche Bearbeitung der Theile nicht zu würdigen verſtanden.

Wie Beethoven, am deutſchen Rheine geboren, nahm er vielleicht frühzeitig von ſeinen reizenden Umgebungen in ſich auf; möglich daß auch das rege Kunſtleben im nahen Düſſeldorf nicht ohne Einfluß auf ihn war. Später ſehen wir ihn in Caſſel. Der Einfluß Spohr's, bei dem er hier ſtudirte, wiewohl er nicht zu verkennen, erſcheint indeß in dem uns Bekannten nur als ein leiſer Nachhall; die Schülerſchaft iſt bereits der Selbſtſtändigkeit gewichen; Spohr ſelbſt hat ihn ſicher in dieſem Sinne der Lehre entlaſſen, und wie man ſagt, mit ſchönen Hoffnungen ſeiner zukünftigen Bedeutung. Auch Hauptmann, der eben ſo gründliche als fein ſchaffende Tonſetzer, darf nicht unerwähnt bleiben, bei dem Burgmüller gleicher Weiſe gelernt. In ſolcher Kraft der Selbſtſtändigkeit zeigt er ſich nun namentlich in der Rhapſodie; ſie zählt nur ſechs Seiten, aber den Eindruck möcht' ich beinahe der erſten Wirkung des Goethe'ſchen Erlkönigs vergleichen. Welch meiſterliches Gebilde, wie in Einem Moment gedacht, entworfen und vollendet, und mit wie wenig Aufwand, wie beſcheiden vollendet! Der Phantaſie des Muſikers auf den Grund ſehen zu wollen, iſt gefährlich; bei der Rhapſodie ſcheint es mir aber gewiß, daß noch etwas im Spiele, daß der Muſik vielleicht eine beſondere Veranlaſſung zum Grunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereigniß. Einem Dichter, der gut Muſik verſtände, möchte die Deutung am leichteſten gelingen. Wie dem ſei, die Rhapſodie wirkt gleich einer Erſcheinung aus anderer Welt; den Augen nicht trauend, ſehen wir noch lange um uns, wenn ſie ſchon entſchwunden.

Die Sonate iſt ein nicht minder treffliches Werk. Der einzige Vorwurf, den ihr der anſpruchvolle Muſiker machen dürfte, wäre die Wiederholung des 2ten Themas im 2ten Theile, wie ſie ſich in der Sonate und im erſten und letzten Satze findet; ſo ausdrucksvoll der Geſang iſt, ſo müßte doch an dieſer Stelle die Phantaſie einen andern, kühneren Weg ſich brechen. Das Machen iſt freilich immer ſchwerer, als das Rathen hinterher. Im Uebrigen weht durch den ganzen Satz eine ſo ſchöne, kräftige Leidenſchaft, und der Dichter erſcheint trotz dem darin ſeiner Aufregung ſo ſehr Meiſter, daß er eben ſo rührt wie beruhigt; ich weiß nicht, in welchem Alter die Sonate geſchrieben, ich möchte ſie aber für auf dem Wendepunct vom Jünglings- zum Mannesalter entſtanden halten, wo ſo viele Träume Abſchied von uns nehmen, um der Wirklichkeit Platz zu machen. Die folgenden Sätze tragen denſelben Doppelcharakter von Reſignation und Lebemuth, obwohl ich nicht läugne, nach ſolchem erſten Satz im letzten etwas Tieferes an Combination erwartet zu haben. Doch genügt dem Wohlwollenden auch das Gegebene.

Das jüngſt erſchienene Liederheft gibt dem früheren an Reichthum und Gehalt nichts nach. Die Texte ſind mit feinem Auge herausgefunden, die Zuſtände der melancholiſchen, aufgeregten Natur des Tonſetzers verwandt: „wer nie ſein Brot mit Thränen aß" (Goethe) — „hell glühen die Sterne im dunklen Blau" (Stieglitz) — „ich ſchleich' umher, betäubt und ſtumm" (Platen) — „wundes Herz; hör' auf zu klagen" (J. Schopenhauer) — „ich reit' in's finſtre Land hinein" (Uhland). Alles finden wir hier, was wir von einem Lied fordern dürfen: poetiſche Auffaſſung, belebtes Detail, glückliches Verhältniß des Geſanges zum Inſtrument, überall Wahl und Einſicht und warmes Leben. Am wenigſten kann ich mich indeß mit dem Goethe'ſchen Gedicht einverſtanden erklären; die Figur, wiewohl ſie ſich durch den Harfenſpieler deuten ließe, ſcheint mir zu äußerlich, zu zufällig, und das zarte Leben des Gedichtes zu übertönen. Bei Franz Schubert erſchien dies Feſthalten einer Figur das ganze Lied hindurch als etwas neues; junge Liedercomponiſten ſind vor der Manier ſehr zu warnen. Tieferen Urſprungs ſind aber die andern Lieder, und trifft namentlich das letzte unmittelbar, daß es meiſterlicher vollführt kaum gedacht werden kann.

Der Verleger, der noch mehre Compoſitionen von Burgmüller im Beſitz hat, möge raſch an ihrer Veröffentlichung arbeiten laſſen; er wird es nicht zu bereuen haben. Verleger ſcheinen mir auch oft wie Fiſcher; unwiſſend, was Glück und Zufall bringen, werfen ſie ihre Netze aus und es fängt ſich allerhand großes und kleines Geſindel, bis denn einmal das ſchwere Gewicht einen ſeltenen Gaſt verheißt und der Fiſcher hocherfreut einen koſtbaren Schatz aus der Tiefe zieht. Ein ſolcher glücklicher Zug war Burgmüller.

Etuden für das Pianoforte.

Rudolph Willmers, 6 Etuden. Werk 1. — B. F. Philipp, 12 Etuden und charakteriſtiſche Stücke (songe et vérité). Werk 28. — J. Roſenhain, 12 charakteriſtiſche Etuden. Werk 17. — F. Kalkbrenner, 25 große Etuden. Werk 145. 2 Hefte. — F. Lißt, Etuden. Werk 1. — F. Lißt, große Etuden. Lfrg. 1 u. 2.

Die Zeitſchrift hat ſeit ihrer Entſtehung der Clavieretude immer beſondere Aufmerkſamkeit geſchenkt, weil ſich in ihr die Fortſchritte der Kunſt des Clavierſpiels, wenn auch mehr der Mechanik, am ſchnellſten zeigen; ſo ſind im Verlauf der Jahre gegen 30 Sammlungen beſprochen worden. In unſerer letzten Etudenſchau (im vorigen März) äußerten wir die Hoffnung, es werde nach ſo vielem Kraftaufwand, wie man an die Etude geſetzt, einmal ein längerer Stillſtand eintreten. Wir irrten; „notre malheur, le voici, nous avons trop d'esprit“ ſagte neulich ein Mann der franzöſiſchen Deputirtenkammer, obwohl im politiſchen Sinne; in unſerm heißt es: „unſer Unglück iſt, wir wiſſen mit unſerer Fertigkeit nicht wohin und können's nicht laſſen, das Etudenſchreiben.“

Eine Menge neuer Hefte legen wir denn dem Leſer in kurzen Schattenriſſen vor.

Der Componiſt der zuerſt genannten Sammlung iſt dem Berichterſtatter wohl bekannt. Von Geburt ein Däne, frühzeitig zur Muſik hingezogen, kam der junge Willmers zu Hummel nach Weimar. Man weiß, wie Hummel ſeine Schüler unterrichtete; er ließ nur ſelten von andern Componiſten ſpielen. Der neuen Weiſe des Clavierſpiels abhold, namentlich dem Gebrauche des Pedals, das gerade in jüngſter Zeit zu ſo großer Bedeutung und mit ſo großem Rechte gelangt, unterſagte es Hummel wohl gar, ſich Neueres anzuſehen. Einſtweilen hatte ſich aber außerhalb Weimar mancherlei ereignet. Chopin war erſtanden und neben ihm eine Menge bedeutender Talente. Der Trieb zum Neuen lag in der ganzen Zeit. Chopin aber bemächtigte ſich am ſchnellſten der Gemüther; ſeine Etuden, faſt ſämmtlich Werke eines außerordentlichen Geiſtes, klangen bald überall in Deutſchland wieder und werden es noch lange, da ſie der allgemeinen Bildung weit voraus, und, wären ſie das nicht, weil ſie wahrhaft Geniales enthalten, das aller Zeiten Geltung hat. So kamen auch unſerm jungen Künſtler die Etuden in die Hände, und wie Verbotenes am ſüßeſten ſchmeckt, ſo ſchwelgte er nach Kräften in den Phantaſieen des neuerſchienenen Meiſters. Bald ſehen wir W. indeß in Fr. Schneider's Muſikſchule als einen ihrer fleißigſten Zöglinge namentlich mit Compoſition beſchäftigt; es hatte keine Gefahr mit ihm: Umwege macht wohl jeder, aber daß W. lange auf Abwegen hätte verweilen können, hinderte ſeine von Grund aus tüchtige Natur. Er ſchrieb viel und mit großer Leichtigkeit, meiſtens ohne Inſtrument: das letztere immer ein Zeichen von einem klaren inneren Muſikauge. So brachte er binnen kurzer Zeit eine Sammlung von wohl 20 Etuden fertig und frug bei mir an, ob er ſie drucken laſſen könne. Ich antwortete ihm, er möge ſie zwei Jahre hinlegen und dann zuſehen, was ihm noch davon gefiele. Die zwei Jahre ſind beinahe vergangen und in dem nun gedruckten Hefte finden ſich nur vier von jenen früheren Stücken. Raſche Einſicht in das Mangelhafte, und Aufgeben des von Haus aus Mißlungenen bleibt ſtets ein Zeichen geſunden Talentes. Es bedurfte unſerm jungen Künſtler gegenüber nur eines Winkes, und er legte das Verfehlte bei Seite, während er auch wiederum ſein Gelungeneres zu vertheidigen wußte. Ich führe dieſe Einzelnheiten an, weil ſie unſerm Novizen zur Ehre gereichen; möchte er ſich immer jene rechte Beſcheidenheit bewahren, die ebenſo gegen Muthloſigkeit wie gegen Selbſtüberſchätzung ſchützt.

Was nun die ſo entſtandene Sammlung anlangt, ſo wird ſie ſich das Lob des Kenners in vieler Hinſicht zu erwerben wiſſen. In Betracht der großen Jugend des Componiſten müßte er ſie ſogar außergewöhnlich nennen. Es zeigt ſich in ihr bei ziemlich bedeutendem Harmoniereichthum und ſchon gewandter Bändigung der Form auch überall ein Streben nach Styl, nach Einheit und Concentration des Gedankens. Andererſeits freilich theilt er es mit andern jungen Componiſten, daß er noch nichts eigenthümliches Melodiſches zu geben vermag, was immer erſt ſpätere Jahre und ſehr allmählich bringen, und daß er im Verhältniß zum Gehalt ſeiner Leiſtung zu ſchwierig ſetzt. Den Einfluß Chopin's erwähnte ich ſchon; bei ihm iſt die Schwierigkeit nur Mittel, und wo er die ſchwierigſten gebraucht, da iſt auch die Wirkung danach. Große Mittel, große Wirkung, großer Gehalt — freilich wo dies ſich zuſammen findet, iſt der Künſtler auch unſeres Rathes nicht mehr bedürftig; bei Chopin finden wir allerdings die drei oft vereint. Einen andern und jüngern Einfluß hat Henſelt auf unſern Componiſten geäußert; die 3te und 6te Etude zeugen davon. Daß er ſich indeß länger in dieſem Genre bewegen ſollte, glauben wir kaum, — es iſt eine Art Blumenmalerei, in der ſich das erfindungsreichere Talent unmöglich auf die Zeit gefallen kann; am Original lieben wir ſie und haben es öfters ausgeſprochen; der junge Künſtler mache ſich aber los davon und laſſ' ein Gebiet, auf welchem nur dem Zuerſt-Kommenden Kränze blühen. Daß er trotz dem immer auf Herausbildung der in ihm wohnenden Melodie mit Fleiß bedacht ſei, verſteht ſich von ſelbſt. Mit Theilnahme haben wir des jungen Etudenhelden gedacht; bald hoffen wir ihm auch auf andern und höheren Wegen zu begegnen; bei ſeinem Talent, auch zur Orcheſtercompoſition, wird er immer

Würdigeres leiſten, wozu wir ihm im Voraus unſern beſten kritiſchen Segen verleihen. —

„Songe et vérité" heißt die zweitgenannte Etudenſammlung, was ſich allenfalls mit „Wahrheit und Dichtung" überſetzen ließe. Den Grund zu dieſer Hauptüberſchrift findet man in den Ueberſchriften der einzelnen Stücke, die theils pſychiſche Zuſtände, theils Naturſcenen darſtellen ſollen. Viel Freundliches enthält das Heft, und der Verleger hat es in dieſem Sinne ausgeſtattet. Was die Ueberſchriften anlangt, ſo hätte ſich der Componiſt beſſer zuvor an Hrn. Rellſtab in Berlin gewendet, der ſie z. B. an Henſelt billigt, an Andern nicht, obwohl ohne Gründe. Leichter und anders denken wir. Was iſt's denn ſo verwunderliches, wenn gute Freunde zuſammenſitzen, der Componiſt ihnen vorſpielt, und letzterer wie von einem Lichtſtrahl getroffen, plötzlich ausruft: „Könnte man nicht dem oder jenem Stück eine treffliche Ueberſchrift geben, und würde nicht das Opus unbeſchreiblich dadurch gewinnen?" und der Componiſt jubelt und überſchreibt mit großen Buchſtaben die betreffenden Stücke. Aus einem tieferen Grunde ſind wohl auch nicht die vorliegenden Ueberſchriften herzuleiten, die Muſik war eher da als der Titel und erfüllt in flüchtiger Weiſe was dieſer andeutet. Am rein muſikaliſchen Theil des Werkes hätte man manches zu loben, manches auszuſetzen; zu loben das meiſt heiter Melodiſche, wie es ſich namentlich in den „Les Rivaux," „l'Innocence," „le Troubadour" benannten vorfindet;

zu tadeln manches an der Form, die ſich noch nicht immer klar und feſt genug abrundet, wie auch die oft beleidigenden Ausweichungen in entlegene Tonarten (ſo in der 1ſten von C dur nach D dur, in der 3ten von A moll nach H moll, in der 12ten von G moll nach B moll). Einigen Nummern verſuchte der Componiſt auch einen contrapunctiſchen Anſtrich zu geben, in denen ſich indeß der Mangel an tiefſten Studien am meiſten verräth. Im Ganzen aber gewähren die Etuden eine angenehme Unterhaltung und mögen als gut bürgerliche Koſt excentriſchen Kunſtjüngern wohl einmal beigegeben werden.

Der Name des Componiſten der drittgenannten Sammlung — J. Roſenhain — kam ſchon öfters in der Zeitſchrift vor. Namentlich erwähnte ſie lobend ſchon vor Jahren eines Trios und ſprach dabei Hoffnungen aus, die ſein neues Werk — außer zwei Opern das bedeutendſte, was er ſeitdem geſchrieben — zum Theil erfüllt, zum Theil täuſcht. Getäuſcht ſieht man ſich, wenn man in den Etuden, im Vergleich zu früher, mehr Meiſterſchaft im Techniſchen, mehr Satzreinheit und Formenreichthum zu finden hofft; andererſeits erfreut es, den Componiſten nach bedeutenderer Charakteriſtik ringend zu ſehen, ſich überhaupt der tieferen poetiſchen Richtung neuerer Tondichter anſchließend. Den Leſer gleich in das Werk einzuführen, mögen die Ueberſchriften der einzelnen Etuden hier ſtehen; wir finden eine „Elegie,“ einen „Dialog,“ „Schiffermädchen,“ ein „Lied,“ ein Stück „Seereiſe“ überſchrieben, zum Schluß einen

„Sylphentanz,“ außerdem ſechs Nummern ohne Ueberſchriften. Es kömmt mir bei ihrer Anzeige zu Statten, ſie ſämmtlich noch im Gedächtniß zu haben durch den lebendigen Vortrag des Componiſten ſelbſt. Denn wie man auch eine Compoſition mit Theilnahme aufzufaſſen bemüht iſt und ſich in ihr Innerſtes hinein zu denken, ſo lebt das Werk doch noch ganz anders unter den Händen des Schöpfers ſelbſt auf, und wäre die Ausführung ſogar eine mangelhafte, was indeß in unſerm Falle nicht zu ſagen, da der Componiſt gar wohl auf den Taſten zu Hauſe. So gewann namentlich die letzte auf dem Papier faſt dürftig ſehende Etude, der „Sylphentanz“ in der Vortragsweiſe des Tonſetzers, durch die beſondern Licht- und Schatteneffecte, wie ſie nur ein Spieler, der viel und lange ſtudirt, hervorzubringen vermag; ſo auch der „Dialog,“ in dem ſich abwechſelnd und witzig hohe und tiefe Stimmen beantworten. Es ſind dieſe zwei Nummern vielleicht die effectvollſten der Sammlung. Doch zeigt ſich ziemlich in allen eine geſchäftige Phantaſie, wenn auch im Ganzen mehr bekannten Vorbildern nachringend, als eigenen neuen Flug verſuchend. Und hier mögen wohl auch die Lebensverhältniſſe des Künſtlers in Erwägung gezogen werden, der noch ziemlich jung und noch nicht zur abgeſchloſſenen Eigenthümlichkeit gelangt, vor einigen Jahren ſeinen alten Wohn- und Studienort Frankfurt mit Paris vertauſchte, dem großen Heerd der verſchiedenſten Parteien und ihrer Führer, wo ein Neuling, der überdies ein leicht nachahmendes Talent beſitzt, doppelt auf ſich achten muß, ſich ſeine urſprüngliche Natur zu bewahren. Wenn daher in einigen Stücken der Sammlung eine ältere Schule, namentlich das Studium von Ries und Moſcheles nicht zu verkennen, ſo ſpricht ſich in andern die Bekanntſchaft mit andern Meiſtern des Tages ſo deutlich aus, daß man die Stücke dieſer oder jener Gattung ſogar verſchiedenen Componiſten zuſchreiben möchte. Und hier kann man nichts als dem Componiſten zurufen, ſich ſeines Zieles klar bewußt zu werden, damit was Eigenthümliches von höherer Hand in ihn gelegt, ſich nicht noch mehr zerſtreue und verwerfe, wie dies z. B. bei Meyerbeer der Fall, der ein eigentlicher Repräſentant ſeiner Nation, ohne Heimath und Vaterland, nach und nach von allen Völkern zu ſeiner Kunſt geliehen. Auch unſer junger Componiſt gehört dieſer klugen, kopfhellen Nation an, die in der Geſchichte der neueren Muſik einen ſo bedeutenden Einfluß gewonnen. Hoffen wir, daß er ihren Beſſeren nacheifere, daß er ſein Talent nicht dem Beifall der Menge aufopfere, daß er deutſch und tüchtig bleibe, immer lernend, beobachtend und wieder aus ſich heraus ſchaffend.

Vieles wäre noch über dieſe Etudenſammlung zu ſagen, namentlich die oben gemachte Andeutung zu bekräftigen, daß ſich der Componiſt noch mehr der Satzreinheit bis in's Kleinſte hinein befleißen, auch nicht ablaſſen möge, ſeinen Stücken mehr Rundung zu geben. Genüge das, auf die Sammlung, als auf eine intereſſantere aufmerkſam zu machen, die überdies dem Großmeiſter Cherubini gewidmet iſt und ſchon deshalb zu einem ſtrengeren Urtheil auffordert, wie wir es mit dem beſten Willen ausgeſprochen.

Ueber die neuen Etuden von Kalkbrenner (Etudes de style et de perfectionnement composées pour servir de complément à la Méthode etc.) etwas dem Werke Erſprießliches zu ſagen, wird mir ſchwer. Bin ich gereizt durch die Sagen, die auch bis zu uns gedrungen: daß nämlich Kalkbrenner ſich gerade immer ſeiner neuſten Compoſitionen am meiſten rühme, daß er ſeine eigenen Etuden ordentlich ſtudire, wie ein Schüler von ſich ſelbſt, — machte gerade dies meine Neugier rege, — aber ich geſtehe, die Etuden haben mich wahrhaft melancholiſch geſtimmt. Phantaſie, wo biſt du, Gedanken, wo ſeid ihr, mochte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Faſt nichts als trockene Formeln, Anfänge, Ueberbleibſel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönen. Dies aber iſt das Loos aller Künſtler, die ihre Kunſt nur an ihr Inſtrument hängen. Sie ergötzen ſo lange ſie jung ſind, ſo lange ſie Neues und immer Glänzenderes an Fertigkeit zu geben vermögen. Einſtweilen aber tauchen jüngere Talente auf; was ehemals bewunderte Fertigkeit war, iſt nun Kinderſpiel für alle geworden. Jene aber, an Beifall gewöhnt, können nicht mehr ohne ihn leben, wollen ihn erzwingen; aber keine Hand rührt ſich ob der Bemühungen und die Menge belächelt was ſie ſonſt anſtaunte.

Kalkbrenner hat, wie er ſelbſt erzählt, einen großen Theil ſeines Lebens der mechaniſchen Ausbildung ſeiner Hände gewidmet; einen Beethoven müßte das ſtören im Componiren, geſchweige denn das ſchwächere Talent. Und dann kömmt eben im Alter zum Vorſchein, was Jugendreiz vormals zu verdecken verſtand: der Mangel an tieferer vielſeitiger Kenntniß, die Vernachläſſigung der Studien großer Vorbilder. Könnte man ſich einen Sebaſtian Bach, einen Beethoven phantaſielos denken, ſie würden im greiſeren Alter noch immer Intereſſantes genug zu Tage gefördert haben, weil ſie eben ſtudirt, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewiſſes Alter hin manch Anmuthiges hervorbringen können; dann aber fehlt es ihnen an Kraft, die Anſprüche zu erfüllen, die man an den Mann ſtellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blöße nur um ſo beleidigender. Wozu nun dieſe Etuden? Doch nicht für den Künſtler, den Componiſten, die derlei nur zu durchfliegen brauchen, es auf ewige Zeiten bei Seite zu legen! Aber auch nicht für Virtuoſen und Studirende: für jene nicht, da ihnen ſchwerlich in den Etuden etwas Neues geboten wird, für dieſe nicht, die in früheren Kalkbrenner'ſchen Etuden weit beſſer und bündiger haben können, was dieſe neuen in wenig veränderten Redensarten nur kümmerlich wiederholen. Daß unter 25 Stücken ſich dennoch manches artigere befinde, kann man wohl glauben; der Kunſt iſt aber nur mit dem Meiſterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auch auf den Namen eines wahren Künſtlers keinen Anſpruch, und von allen dieſen Etuden iſt keine einzige meiſterhaft, d. h. groß in Erfindung und Ausführung. Da laßt uns lieber unſern alten ehrlichen Cramer hervorholen, unſern feingebildeten Moſcheles, unſern phantaſiereichen Chopin. Zum Studium mittelmäßiger Compoſitionen haben wir keine Zeit.

Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etuden von Lißt zu berichten, die wir in der Ueberſchrift genauer bezeichnet, und wir können den Leſer gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Theilnahme für jene Etudenwerke nur ſteigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeiſter, auf dem Titel mit Werk 1, als eine „travail de la jeunesse“ bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufſchrift „grandes Etudes“ erſchienene Sammlung auf. Bei genauerer Durchſicht ergibt ſich denn, daß die meiſten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes ſind, das ſchon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erſchienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verſchollen, jetzt vom deutſchen Verleger wieder vorgeſucht und neu gedruckt worden iſt. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft koſtbar ausgeſtattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, ſo wird ſie ſicher und gerade jenes Umſtandes halber dem Clavierſpieler vom Fach, der ſie mit der erſten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein doppeltes Intereſſe gewähren müſſen.

Aus der Vergleichung ergibt ſich nämlich für's erſte der Unterſchied zwiſchen ſonſtiger und jetziger Clavierſpielweiſe, und wie die neuere an Reichthum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten ſucht, während andererſeits freilich die urſprüngliche Naivität, wie ſie dem erſten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Geſtalt des Werkes faſt gänzlich unterdrückt erſcheint. Sodann gibt auch die neue Bearbeitung einen Maßſtab für des Künſtlers jetzige ganze geſteigerte Denk- und Gefühlsweiſe, geſtattet uns ſelbſt einen Blick in ſein geheimeres Geiſtesleben, wo wir freilich oft ſchwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden ſollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können ſcheint.

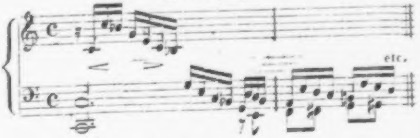
Ueber Liſzt's Talent zur Compoſition weichen die Urtheile überhaupt ſo ſehr von einander ab, daß ein Eingehen in die wichtigſten Momente, wo er jenes verſchiedenzeitig zur Erſcheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte ſteht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinſicht der Opuszahlen auf Liſzt's Compoſitionen eine wahrhafte Confuſion herrſcht, daß auf den meiſten gar keine angegeben iſt, ſo daß man über die Zeit, wo ſie erſchienen, nur vermuthen kann. Wie dem ſei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiſte zu thun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben ſteht in ſeiner Muſik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als

Kind und Knabe ſchon bewundert, zeigt er ſich auch in ſeinen älteren Compoſitionen oft ſehnſuchtsvoller, wie nach ſeiner deutſchen Heimath verlangend, oder frivoler vom leichten franzöſiſchen Weſen überſchäumt. Zu anhaltenden Studien in der Compoſition ſcheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachſenen Meiſter gefunden zu haben; deſto mehr ſtudirte er als Virtuos, wie denn lebhafte muſikaliſche Naturen den ſchnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erſtaunliche Höhe, ſo war doch der Componiſt zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältniß entſtehen, was ſich auffallend auch bis in ſeine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erſcheinungen ſtachelten den jungen Künſtler noch auf andere Weiſe. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der franzöſiſchen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Muſik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf ſeinem Inſtrumente noch weiter zu gehen und das Aeußerſte zu verſuchen. So ſehen wir ihn (z. B. in ſeinen Apparitions) in den trübſten Phantaſieen herumgrübeln und bis zur Blaſirtheit indifferent, während er ſich andererſeits wieder in den ausgelaſſenſten Virtuoſenkünſten erging, ſpottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopin's, ſcheint es, brachte ihn zuerſt wieder zur Beſinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden ſeiner Muſik zieht ſich doch immer der roſige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu ſpät für den außerordentlichen Virtuoſen, was er als Componiſt verſäumt nachzuholen. Sich vielleicht ſelbſt nicht mehr als ſolcher genügend, fing er an ſich zu andern Componiſten zu flüchten, ſie mit ſeiner Kunſt zu verſchönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er ſo feurig für ſein Inſtrument zu übertragen wußte: oder er ſuchte ſich, im Drange Eigenes zu geben, ſeine älteren Sachen vor, ſie ſich von Neuem auszuſchmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuoſität zu umgeben.

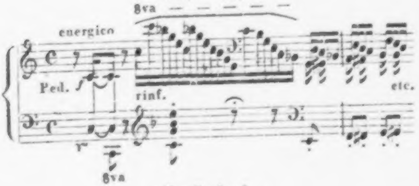
Nehme man das Vorſtehende als eine Anſicht, als einen Verſuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Lißt als Componiſt genommen, ſich durch ſein überwiegendes Virtuoſengenie zu erklären. Daß Lißt aber bei ſeiner eminenten muſikaliſchen Natur, wenn er dieſelbe Zeit, die er dem Inſtrument und andern Meiſtern, ſo der Compoſition und ſich ſelbſt gewidmet hätte, auch ein bedeutender Componiſt geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt ſich nur muthmaßen. Die Gunſt ſeines Vaterlandes ſich zu erwerben, müßte er freilich vor Allem zur Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie ſie ſich ſo wohlthuend in jenen älteren Etuden ausſpricht, müßte er mit ſeinen Compoſitionen eher den umgekehrten Proceß, den der Erleichterung anſtatt der Erſchwerung vornehmen. Indeß, vergeſſen wir nicht, daß er eben Etuden geben wollte, und daß ſich hier die neu complicirte Schwierigkeit der Compoſition durch den Zweck entſchuldigt, der eben auf Ueberwindung der größten ausgeht.

Dem Leſer nun das Urtheil über die vorliegenden Etuden, ihre urſprüngliche Geſtalt und die Art der Bearbeitung zu erleichtern, mögen hier einige Anfänge ſtehen:

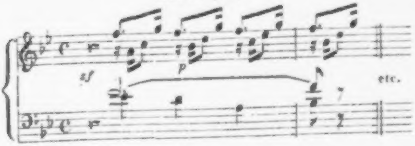
Nr. 1. ſonſt:



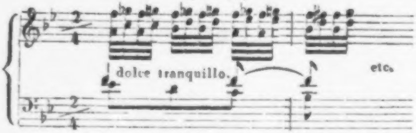
Dieſelbe jetzt:


8va
energico
Ped.
f
rinf.
etc.
8va

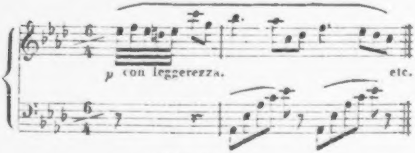
Nr. 5. ſonſt:



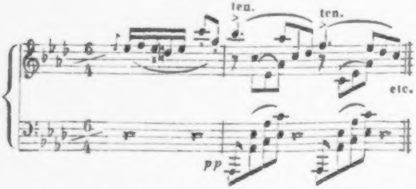
Dieſelbe jetzt:


dolce tranquillo.
etc.

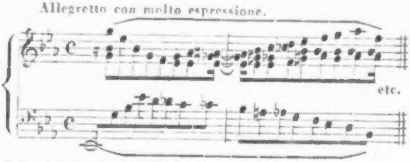
Nr. 9. ſonſt:


p con leggerezza.
etc.

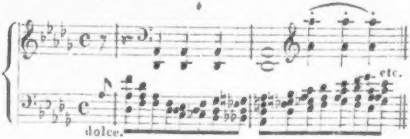
Dieſelbe jetzt:


ten.
ten.
etc.
pp

Man ſieht die Aehnlichkeit und den Unterſchied. Die Grundſtimmungen der Anfänge ſind meiſtens dieſelben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, ſtrotzender in der Harmonie, alles ſtärker aufgetragen; im Verlauf der Stücke finden ſich aber in der neuen Ausgabe ſo viele Abweichungen, daß das Original oft ganz in den Hintergrund tritt. So hat die 2te Etude in Amoll eine Menge Zuſätze, einen neuen Schluß erhalten. In der 3ten (in Fdur) iſt die ältere Etude noch weniger zu erkennen, die Bewegung eine andere worden, eine Melodie hinzugekommen, wie denn das ganze Stück in der Bearbeitung (bis auf den trivialeren Mittelſatz in Adur) an Intereſſe zugenommen. In der 4ten (Dmoll) hat er über die Figur des erſten Originals ebenfalls Melodie aufgebaut, einen beruhigenden Mittelſatz eingeſchaltet und zum Schluß jener Melodie neue Begleitungen gegeben. Eine totale Umwandlung hat die 5te erfahren ꝛc. ꝛc. Ganz neu ſind nun die folgenden drei und der Länge nach wohl die größten Etuden, die es gibt, keine nämlich unter 10 Seiten. Eine Kritik nach gewöhnlicher Weiſe über ſie anſtellen zu wollen, Quinten und Querſtände etwa herauszuſuchen und zu verbeſſern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man ſolche Compoſitionen, ſie ſind mit den Händen dem Inſtrument abgerungen, ſie müſſen uns durch ſie auf ihm entgegen klingen. Und auch ſehen muß man den Componiſten; denn wie der Anblick jeder Virtuoſität erhebt und ſtärkt, ſo erſt jener unmittelbare, wo wir den Componiſten ſelber mit ſeinem Inſtrumente ringen, es bändigen, es jedem ſeiner Laute gehorchen ſehen. Es ſind wahre Sturm- und Graus-Etuden, Etuden für höchſtens zehn oder zwölf auf dieſer Welt; ſchwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meiſten ſind ſie einigen jener Paganini'ſchen für Violine verwandt, von denen Lißt neuerdings auch welche für das Pianoforte überzutragen beabſichtigt. Die nun folgenden Nummern der neuen Ausgabe ſtützen ſich wiederum auf die ältere. Nr. 9 hat eine Einleitung erhalten und im Verlauf manch intereſſanten Zuſatz. Nr. 10 erſcheint ebenfalls breiter ausgeführt und freilich um das Zehnfache ſchwieriger. In Nr. 11 wird der Hauptgedanke:



folgendermaßen transponirt:



Im Verfolg der neuen Etude tritt eine neue Figur hinzu über einen etwas platten Gedanken, dagegen der Mittelgeſang reizend und an Melodie das innigſte, was die ganze Sammlung enthält, genannt werden muß. Die erwähnte Figur tritt dann noch einmal in größten Claviermaſſen auf.

Nr. 12 endlich iſt ebenfalls eine Umarbeitung der letzten Etude der älteren Arbeit und die urſprünglich in $^4/_4$tel Tact geſetzte Melodie in $^6/_8$tel umbrochen; ſie bietet eine Menge der ſchwierigſten Begleitungsarten, man weiß oft nicht wo die Finger hernehmen. Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeiſter'ſchen Ausgabe ſind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt ſie Lißt noch in ſolgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.

Wie wir ſagten, man muß alles dies von einem Meiſter, wo möglich von Lißt ſelbſt hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, vieles wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entſchädigt. Aber mit Verlangen ſehen wir ſeiner Ankunft entgegen, die er uns den nächſten Winter zugeſagt. Gerade mit dieſen Etuden hat er bei ſeiner letzten Anweſenheit in Wien ſo erſtaunlich gewirkt. Große Wirkungen ſetzen aber immer auch große Urſachen voraus, und ein Publicum läßt ſich nicht umſonſt enthuſiasmiren. So bereite man ſich durch vorläufige Durchſicht der beiden Sammlungen auf den Künſtler vor; die beſte Kritik wird er dann ſelbſt geben am Clavier. —

Camilla Pleyel.

I.

Auf dem Concertzettel der Mad. Camilla Pleyel prangten Compoſitionen neben einander, die auf die würdigſte Richtung der Künſtlerin ſchließen ließen. Das G moll-Concert von Mendelsſohn hatten wir vor Kurzem von Meudelsſohn ſelbſt gehört. Es war intereſſant, das Spiel der lebhaften Franzöſin mit dem des Meiſters zu vergleichen; den letzten Satz nahm ſie ſogar ſchneller. Im Uebrigen mag der Componiſt mit der immer muſikaliſchen Auffaſſung ſicher einverſtanden geweſen ſein, bis auf einzelne Geſangſtellen, die wir einfacher, innerlicher, weniger affectvoll geſpielt wünſchten. Anders als andere Claviervirtuoſen, die gar kein ganzes Concert mehr öffentlich zu Gehör zu bringen wagen, gab uns Mad. Pleyel ſogar ein zweites, das Concertſtück von Weber, das gerade heute ein doppeltes Intereſſe bot, da es, der Vorgänger des Concerts von Mendelsſohn, an vielen Stellen in die Phantaſie des, wie er's ſchrieb, noch jungen Künſtlers verführeriſch hineingeſpielt haben mag, ſich übrigens in Zartheit und Feinheit des Ausbaues mit dem jüngern Werke wohl kaum meſſen kann. Mad. Pleyel trug es äußerſt glücklich vor und mit derſelben warmen Leidenſchaft, mit der ſie alle Muſik aufzufaſſen ſcheint. So hatte ſich auch im Publicum bald jene freudige mittheilende Stimmung verbreitet, wie ſie nur nach Genuß und Wechſelwirkung von Meiſterwerk und Meiſterſpiel aufkommen kann. Von dem Stück, mit dem die Künſtlerin den reichen Muſikabend ſchloß, wünſchten wir das Gleiche ſagen zu können; doch blieb hier das Geſchick des ſchaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück, es war eine Compoſition der Virtuoſin, in der wir, ſelbſt was aus Themen von Weber dazu genommen war, ſchöner geſetzt und bearbeitet wünſchten. Doch war gerade hier der Beifall ſo rauſchend, daß ſie wiederholen mußte.

Mad. Pleyel gibt nächſten Sonnabend noch ein zweites Concert und reiſt dann über Dresden und Wien nach Frankreich zurück. Die höchſt intereſſante Frau wird überall durch ihr Spiel erfreuen, und mehr als das, durch ihre Vorliebe für das Edelſte ihrer Kunſt zu deſſen Verbreitung mitwirken.

II.

Die Leiſtungen ſchienen durch den Enthuſiasmus zu wachſen, und dieſer mit jenen. Die genialiſche Frau hatte ſchön gewählt: das Emoll-Concert von Beethoven und „Oberons Zauberhorn" von Hummel, und im geſtrigen Abonnementconcert das Concert in Emoll von Kalkbrenner und zum Schluß das Concertſtück von Weber wiederholt. Kalkbrenner war früher eine Zeit lang ihr Lehrer, daher die Wahl; ſie ſpielte es hin, wie man ungefähr ein in jungen Jahren gelerntes Gedicht ſpäter einmal wie zum Vergnügen ſich vorſpricht; die vollendete Schule war in der Meiſterin aufgegangen. Im Concert von Beethoven traten andere Seiten ihrer muſikaliſchen Natur vor; ſie trug es würdig, ohne Fehl, im deutſchen Sinne vor, daß uns die Muſik wie ein Bild anſprach, während es in der Phantaſie von Hummel wie aus luftigem Geiſterreich zu uns herabklang. Das Concert von Weber zog einen freudigen Aufſtand nach ſich; es flogen Blumen und Kränze auf die Dichterin. Das Publicum ſchwärmte. „Es iſt mehr Poeſie in dieſer Frau, als in zehn Thalbergs" ſagte Jemand. Die Bewegung währte noch lang. Die feine, blumenhafte Geſtalt der Künſtlerin, ihr kindiſches Verneigen, als ob ihr dieſer Beifall nicht gebühre, noch mehr was ſie Tieferes durch ihre Kunſt offenbarte, wird die Erinnerung noch in die Zukunft verfolgen. Mit den innigſten Wünſchen ſehen wir der ſcheidenden Künſtlerin nach und daß ſie vom Glück, mit dem ſie ſo Viele erfüllt, auch an ſich ſelbſt erfahren möge. —

Floreſtan.

Erinnerung an eine Freundin

Von Euſebius.

— Im Künſtlerkreiſe, der ſich im Anfang des Jahres 1834 in unſerer Stadt zu bilden anfing, nahm Henriette Voigt, unſere jüngſt entſchlafene Freundin, eine beſondere Stellung ein; es ſei ihrer mit einigen Worten in dieſen Blättern gedacht, die jenem Vereine ihre Entſtehung verdanken, an denen die Hingeſchiedene das lebhafteſte Intereſſe nahm. Dies hauptſächlich durch Ludwig Schunke's, ihres Lehrers und Freundes Mitwirkung. Bis zur Bekanntſchaft mit dieſem theuren Künſtler war Henriette Voigt vorzugsweiſe der ältern Schule zugethan. Eine Schülerin von Ludwig Berger in Berlin, ſpielte ſie beſonders deſſen Compoſitionen mit begeiſterter Vorliebe, außerdem nur von Beethoven. Wir wußten das, und wie nun Floreſtan ſogenannte „Beethovenerinnen“ nur mit Mühe anſprechen kann, ſo währte es lange, ehe er, zugleich mit Schunke, ein Verhältniß anknüpfte, das ſpäter eine Menge ſo freundlicher Erlebniſſe zur Folge hatte. Nur einen Schritt in ihr Haus gethan und der Künſtler fühlte ſich heimiſch darin. Aufgehängt waren über dem Flügel die Bildniſſe der beſten Meiſter: eine ausgewählte muſikaliſche Bibliothek ſtand zur Verfügung; der Muſiker, ſchien es, war Herr im Haus, die Muſik die oberſte Göttin; mit einem Wort, Wirth und Wirthin ſahen an den Augen ab, was Muſikers Wünſche ſein mochten. In dieſem Sinne wird noch mancher fremd und unbekannt Hergekommene des gaſtfreien Hauſes gedenken. Schunke wohnte ſich bald ein; durch ihn wurde Henriette auch auf die neueren Richtungen aufmerkſam, die nach Beethoven's und Weber's Tod ſich geltend gemacht. So wurde Franz Schubert vorgenommen, und verſteht es jemand muſikaliſche Sympathieen anzufachen, ſo iſt er es durch ſeine vierhändigen Compoſitionen, die ſchneller als Worte die Gemüther zuſammenführen. Daneben waren Mendelsſohn und Chopin aufgetaucht; der Meiſterzauber des erſteren hatte die Frau bis zur Verehrung eingenommen, während ſie die Compoſitionen des andern lieber ſpielen hörte, als ſelbſt ſpielte. Ein anderer hochgeſchätzter Gaſt des Hauſes war Hofrath Rochlitz, der ſich gern von der Freundin vom Leben und Weben der jüngern Künſtler erzählen, von ihren Leiſtungen ſich durch ihr Spiel unterrichten ließ. Dazu ſtand ſie mit vielen namhaften Künſtlern in lebhaftem Briefwechſel, daß auch der Auswärtigen mit Theilnahme gedacht wurde. Dieſem regen Leben wurde leider und zu früh gerade der entrückt, der es zum größten Theil hervorgerufen. Ludwig Schunke's

Krankheit nahm im Verlauf des Jahres 1834 eine immer drohendere Geſtalt an. Eine treuere Pflegerin konnte er nicht leicht finden, als unſere Freundin, und könnten Menſchenhände den Tod abwenden, ſo müßten es ihre vermocht haben, aus denen er Troſt und Ermuthigung bis zum letzten Athemzuge empfing. Er ſtarb, jung, als Künſtler vor ſeinem Ziel, aber unvergeſſen und geliebt von Vielen. Seitdem klopfte wohl noch mancher andere Künſtler an das bekannte gaſtfreundliche Haus an, bildeten ſich neue Verhältniſſe; zu ſolch innigem und bedeutendem Ganzen wollte ſich aber keines mehr geſtalten; die zerriſſene Saite klang noch lange nach. Bald fünf Jahre ſpäter ſtarb die Freundin an derſelben Krankheit, jener verzehrenden, die die Natur dem Siechenden ſo gütig zu verbergen weiß, daß er von Tag zu Tag an Kräften zuzunehmen glaubt, und ſo ſeltſam täuſchte ſich die Kranke — die doch eines Tages von den trübſten Ahnungen ergriffen wurde — daß ſie ſich eben deshalb und weil Schwindſüchtige nur ſelten an Tod glauben, gerade mit jenen Ahnungen zu neuen Lebenshoffnungen tröſtete. Bis zum letzten Augenblicke behielt ſie aber dieſelbe Liebe zur Muſik, dieſelbe aufopfernde Anhänglichkeit an ihre Meiſter, und zeigte ſie es in ſo kleinen Zügen, wie daß ſie oft ſelbſt Blumen und Früchte einkaufte, es einem verehrten Künſtler heimlich oder offen zuzuſchicken. So ließ ſie noch oft Schunke's Grab bekränzen, auf dem ſie ſchon vorher einen Denkſtein hatte ſetzen laſſen. So ſteuerte ſie überall bei, wo es Muſik und Muſiker galt, wozu ihr äußere günſtige Verhältniſſe und ein ihren Lieblingsgedanken nirgends verwehrender Gatte freundlich zur Seite ſtanden.

Vorzügliche Sorgfalt verwendete ſie auf ihr Album; es war ihr theuerſtes, das ſie nicht für Juwelen hingegeben hätte; auch finden ſich faſt alle ausgezeichneten Muſiker der Gegenwart darin. Mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Anmuth ſchrieb ſie auch Briefe; dieſe und die Antworten darauf geben eine intereſſante Sammlung, aus der wir indeß, da ſie meiſt noch zu nahe Zuſtände berühren, etwas mitzutheilen verhindert werden. In ihren Tagebüchern wechſelt Proſa und gebundene Rede, meiſtens auf Kunſt und Künſtler Bezügliches ausſprechend; ihr Geiſt raſtete ſelten; etwas wenigſtens mußte jeden Tag faſt der geliebten Muſik gethan werden. Dabei war ſie muſterhafte Hausfrau und Mutter.

Ihr Clavierſpiel hatte die Vorzüge, die L. Berger's Schule eigen; ſie ſpielte correct, zierlich, gern, doch nicht ohne Aengſtlichkeit, wenn Mehre zuhörten. Den Grundſätzen ihrer Schule hing ſie lange und mit Strenge an, ſo daß ſie z. B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war. Nie aber hörten wir jemals eine ſchlechte Compoſition von ihr ſpielen; nie auch munterte ſie Schlechtes auf; als Wirthin vielleicht genöthigt, es hinnehmen zu müſſen, zog ſie dann lieber vor zu ſchweigen, trotz aller Aufmerkſamkeit für die Perſon des Künſtlers im Uebrigen.

Noch im Winter 1836 machte ihr L. Berger die Freude, ſie zu beſuchen und in ihrem Hauſe zu wohnen. Der Anmeldebrief möge hier als charakteriſtiſch eine Stelle finden.

Dresden, 24. Oct. 1836.

Mein theures, beſtes Jettchen, nach langem Aufſchub erſcheint endlich der Prüfungstag auch für Sie! Sehen Sie ihm mit ruhiger chriſtlicher Ergebung entgegen; niemand kann ſeinem Schickſale entgehen. —

Noch in dieſer Woche, etwa Donnerſtag, Freitag, wird plötzlich jemand bei Ihnen anpochen und um einige Tage und Nächte Herberge und homöopathiſche Atzung bitten, der Küchenzettel iſt nicht ſchwierig: „Suppe und Fleiſch!“ — Sein Treiben oder Vorhaben: Nächſt einigen männlichen Bekannten und Freunden, die Frauen Voigt und Lipſia zu ſehen. Dann möchte er einige ſeiner eigenen Kinder — übel- oder wohlgerathene — dort verkaufen. Aus geſetzmäßiger oder wilder Ehe — ſie ſind ziemlich, ja manche unziemlich herangewachſen und ſollen ihren Weg unter den Menſchen nun ſelbſt finden lernen. Ein Paar davon führt er mit ſich, die übrigen werden im Sacke verkauft, oder mit der bekannten weiland Müncheberger Thorkeule erſchlagen! —

Nun liebes Jettchen, fürchten Sie ſich nicht. Beſſer, Sie, Ihr lieber Herr und Hausvoigt nebſt Frl. Tochter freuen ſich einigermaßen im Voraus auf den Beſuch Ihres alten Freundes und rufen freundlich und muthig ihm entgegen: Herein! herein! lieber guter Freund!

Sei'n Sie uns herzlich willkommen und nehmen Sie mit einfachen, ſtillen Leuten vorlieb, Sie heiter, alter

Freund Berger
aus Berlin.

Er ging ſeiner Schülerin nur wenige Monate voraus, im Februar dieſes Jahres. Es findet ſich in Henriettens Tagebüchern ein Gedicht über den Todesfall, und darin folgende Stelle:

Immerdar ſing' ich mit Luſt, was Du uns als Denkmal gelaſſen,
Was Du begeiſtert ſchufſt, was Du, ein Künſtler, uns gabſt.
Höhern Strebens erfüllt, blieb fremd Dir das Niedre, Gemeine,
Was aus der Bruſt Dir quoll, mahnt an die beſſere Zeit,
Wo noch die heilige Kunſt, veredelnd die Herzen der Menge,
Nicht nur durch äußeren Glanz Sänger und Hörer verband.
Schmerzlich erfüllt uns das Bild, auch Du zur Ruhe gegangen,
Einer der Wenigen noch, die da geſchützet ihr Recht — —
Am 24. Febr. 1839.

Beſſer als ich vermag, charakteriſirt ſie ſich ſelbſt in ihren Tagebüchern.

31. Auguſt 1836. — Ich kann mir nicht helfen — ich ſehe das jetzige Treiben und Schaffen der Muſik nur als eine Durchgangsperiode an (Ausnahmen laſſe ich gelten), woraus ſich noch Beſſeres und Klareres entwickeln muß — es iſt ein Kämpfen und Ringen, aber der Sieg liegt wohl noch weit. —

10. Septbr. 1836. — Warum erlernt man heut zu Tage ſo viele Sprachen? wahrlich um mit vielen Zungen dieſelben Fadaiſen zu reden — wenn doch Jeder erſt ſeine Mutterſprache richtig ſpräche und ſchriebe! —

13. Septbr. — Geſtern war Chopin hier und ſpielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantaſie und neue Etuden von ſich — intereſſanter Menſch, noch intereſſanteres Spiel — es griff mich ſeltſam an. Die Ueberreizung ſeiner phantaſtiſchen Art und Weiſe theilt ſich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Athem an mich. Bewundernswürdig iſt die Leichtigkeit, mit der dieſe ſammtenen Finger über die Taſten gleiten, fliegen möcht' ich ſagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht läugnen, auf eine Weiſe, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war ſeine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen, wie im Spiele zeigte. —

10. Oct. — Sonderbar, wie mancher Hang, der ſich ſchon in der Kindheit offenbart, bis in ſpäte Jahre an uns haften bleibt, ſo auch das Gegentheil — jegliches Widerſtreben. — Von jeher fühlte ich Abneigung gegen alle Seiltänzergeſchichten, Bereiterkünſte u. dergl. — ſo hat ſich dieſe Anſicht ganz unbewußt in die Kunſt hinübergeſchlichen, und wenn ich auch für den Augenblick mich zum Staunen hinreißen laſſe, ſo kehrt bald mein angeborner Widerwille zurück. — Nur keine Seiltänzereien in der Muſik — wie wird dies Heiligthum dadurch profanirt. — Künſtelei iſt ja keine Kunſt — wie oft wird das heut zu Tage verwechſelt. Alles muß die Natur zur Grundlage haben: wenn auch die jüngere, weiter ſtrebende Schweſter, die Kunſt, höher hinauf in geiſtige Sphäre treibt, die Grundlage hat ſie doch von der älte-

ren Schweſter — denn gäbe es ohne Natur wahre Kunſt, ohne Gott eine Welt? und doch wird dieſe mehr angeſtaunt und der Gott oft darüber vergeſſen! —

20. Oct. — Welche reine Freude genoß ich heute durch den Blick in eine ausgezeichnete, hochgebildete Seele: — ich las einen Aufſatz von Moſcheles über Schumann's Sonate — er iſt ein Meiſterſtück voller Einſicht, Klarheit — er trifft immer das Wahre und ſagt uns durch ein Paar Worte das vollſtändigſte Urtheil. — Wie wohl thut es, ſolche goldene Früchte zu erblicken in einer Zeit, wo das geiſtige Obſt meiſt unreif abgenommen wird. — Moſcheles, hätte er mich geſehen, hätte mich um meine Freude über ſeine Worte beneiden müſſen. —

21. Oct. — Wie paßte heute des Altvaters Haydn koſtbare B dur-Symphonie zu Moſcheles Aufſatz — dieſe Sonnenklarheit! — Himmliſcher Wohllaut liegt in dieſen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken laſſen, die nichts erzeugen als Frohſinn, Luſt am Daſein, kindliche Freude über Alles und — welch ein Verdienſt hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, dieſe krankhafte Epoche in der Muſik, wo man ſo ſelten innerlich befriedigt wird. —

3. Nov. — Heute ſpielte Mendelsſohn das G dur-Concert von Beethoven mit einer Meiſterſchaft und Vollendung, die Alle hinriß. — Ich hatte einen Genuß wie ſelten im Leben und ich ſaß da, ohne zu athmen, ohne ein Glied zu rühren, aus Furcht vor Störung. —

Die Angſt nun, nach dem Ende mit den Leuten ſprechen zu müſſen, ſchiefe Urtheile und Bemerkungen zu hören! — ich mußte den Saal verlaſſen und in die friſche Luft. —

20. Febr. 1837. — Nie betete ich das Vaterunſer frommer, als heute, vor dem Bette meines Kindes knieend, mit einer Inbrunſt, als wäre es Gott ſelbſt, vor dem ich in Andacht niederſänke. —

11. Juni. — Ich begreife nicht, wie ſo viele Mütter (und ich erfahre es täglich im Leben) ihre Kinder fortſchicken können, um freier zu athmen — ich athme nur frei, wenn mein Kind bei mir iſt, ſonſt läßt es mir nirgends Ruhe — und wie kann man ſich des Genuſſes berauben, es ſo lange und ſo oft als nur möglich zu ſehen? —

13. März 1838. — Mendelsſohn's Paulus iſt ein Normalwerk, und wird eine ſeiner Compoſitionen ihn unſterblich machen, ſo iſt es, dünkt mich, dies Oratorium. Ich ſagte es bald nach den erſten Proben, die ich mitſang, da mir Alles daraus gleich ſo klar in Ohr und Herz drang und jetzt beſtätigt es die Aufnahme, die dieſe Schöpfung überall findet. Wie glücklich wir, die wir es unter des Meiſters eigener Leitung hören und ausführen dürfen! —

12. April. — Welch eine traurige Empfindung es allemal in mir zurückläßt, eine *Virtuoſenfamilie* zu hören! — Wenn das ganze Leben eines Menſchen nur auf Mechanik gerichtet iſt, ſo wird ſchon das Daſein des

Geiſtes ſchwer vergeudet! — Nun höre man die Leiſtungen ſolcher von früh an zur Muſik gepeitſchten Kinder, dieſes unreife oder überreife Weſen — ach mir iſt dabei ſo bange zu Muthe — ich möchte dieſe armen Geſchöpfe auf andere Bahnen bringen, ich kann ſie nicht bewundern, nur beklagen. —

25. April. — Nach und nach iſt es mir gleichgültig geworden, was die Welt denkt und ſagt. — Von mir denken die Leute, ich ſpiele ungeheuer viel und lebe meinen Lieblingsbeſchäftigungen, während in Wirklichkeit Wochen vergehen, ohne den Flügel zu öffnen, daß ich ſpiele, leſe und ſonſt etwas treibe, als — dieſes ſchreibe in einer Zeit, wo Andere ſchlafen, ruhen oder die edle Zeit in Geſellſchaften zubringen, — das iſt aber der Unterſchied des emporſtrebenden Menſchen, daß er denkt und wacht, auch während er niedere Arbeiten verrichtet, daß er fortſchreitet unter allen Verhältniſſen — aber dieſes Fortſchreiten können die Leute nicht begreifen und meinen, nur im Studiren liege das Weiterkommen — es liegt ganz wo anders, ſonſt käme aus ſo vielen ſtudirenden Köpfen nicht ſo viel Stroh und Holz heraus. —

15. Septbr. — Heute ſangen wir den Paulus in erleuchteter Kirche. — Ich habe nun in dieſem wie im vorigen Jahre alle Proben mitgemacht und kenne das Werk ziemlich in- und auswendig, dennoch weiß ich keinen ähnlichen Eindruck — dieſe Größe und Erhabenheit und dies tiefe innige Gefühl — man wird durch

und durch beſeligt. — O! die Freude, unter ſeiner Leitung dieſes Werk zu ſingen, in ſeine Anſichten einzugehen! —

22. Septbr. — Heute war ich in einem Laden, wo das Neueſte der Meſſe zu ſehen war, in ungeheurer Fülle und nur Putzſachen! — Dieſe Menſchen alle die da kauften, dieſe Menge die da verkauften, ein Drängen und Treiben zum Wahnſinn! Alle liefen durch einander und Viele verloren faſt ihren Kopf über das, was ſie darauf ſetzen wollten. — Es drängte ſich mir unwillkürlich eine Thräne in's Auge, mir fiel Himmel und Erde ſo ſchwer auf's Herz — ich dachte: dieſe Anſtrengungen alle, wozu? warum? — um zu leben doch nicht? nein um ſich das Leben auszuſchmücken! — O vor allen künſtlichen Blumen werden am Ende die Leute die unſeres Schöpfers nicht mehr anſehen — — ich mußte fort.

Das Tagebuch für 1839 enthält nichts als die einzigen ahnungsſchweren Worte:

3. Januar 1839. — Mit welch bangen, bewegten Gefühlen begrüße ich das neue Jahr — was wird es mir bringen, Freude oder Trauer? — Werde ich am Schluſſe deſſelben noch hier weilen auf der Erde? — Muth und Standhaftigkeit. — Gott hilft mir gewiß, ſo oder ſo! —

Sonaten für Pianoforte.

Louis Lacombe, phantaſtiſche Sonate. Werk 1. — Stephan Heller, Sonate. Werk 9. — F. W. Grund, große Sonate. Werk 27. —

Knabe, Jüngling und Mann können kaum mehr von einander verſchieden ſein, als obige Sonatenwerke, und wüßt' ich nicht zufällig, daß ihre Verfaſſer wirklich in ſolchem Alterverhältniß zu einander ſtehen, ſo müßten es ihre Arbeiten verrathen. Unter dem Knaben verſtehe man aber keinen deutſchen, ſondern einen franzöſiſchen, einen von jenen frühmuthigen, wie man ſie in Pariſer Emeuten wohl manchmal Barricaden errichten ſieht, die in einer Anwandlung von Lebensüberdruß die Waffe wohl gegen ſich ſelbſt anlegten, — oder muſikaliſch deutlicher, ein Berlioz'ianer, der auch das Seinige beitragen will zur franzöſiſchen Romantik, mit viel Courage und einiger Phantaſie begabt, ein lebhafter, intereſſanter, nie verlegener Burſche. Daß er ſich gerade auf die Sonate geworfen, eine Muſikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutſchland ſelbſt kaum mehr als geduldet wird, iſt wohl aus ſeinem längeren Aufenthalt in Deutſchland herzuſchreiben, wo er ſich ſchon vor Jahren als clavierſpielendes Kind Namen machte, und ſeitdem iſt er als Spieler bedeutend vorgeſchritten. Seine Sonate erinnere ich mich von ihm ſelbſt gehört zu haben in einem Concert in Wien; er ſpielte ſie höchſt fertig, mit glänzendem Anſchlag und goldrein. Wien hatte außer Thalberg kaum einen, der ihm im Spiel die Spitze bieten können. Die Compoſition wurde damals faſt einſtimmig vom Publicum dahin geſtellt, wo ſie hingehört, als ein nicht talentloſer Verſuch, der nur unter den Händen eines guten Spielers, des Componiſten ſelbſt, bis zum Schluß zu genießen, während er unter andern mitleidlos zu Grabe getragen worden wäre. So iſt's mit Schülerarbeiten und man mache die Probe. Ein ſchlechter Claviercomponiſt gebe ſeine Mache einem ſchlechten Clavierſpieler, ein Orcheſtercomponiſt ſie einer ungeſchickten Maſſe, ſo treten die Schwächen erſt recht ſchreiend heraus, während andererſeits eine Meiſtercompoſition auch von Stümperhänden nicht ganz todt zu machen. Trotz der Mängel der jungen Sonate dürfen wir aber des Componiſten ſelteneres Streben, aus dem Ganzen zu formen, willig anerkennen. Was ſich Trivialeres in ihr findet, iſt zunächſt einem Mißverſtehen des neuern ſogenannten ſymphoniſtiſchen Clavierſtyls und -Spiels zuzuſchreiben. Das Clavier ſoll in ſeiner Weiſe, mit ſeinen Mitteln Maſſen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen, und kann es, nur aber nicht daß es wie ein arrangirtes Orcheſtertutti ausſieht, Tremolo's in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl. Solche Stellen ausgenommen, enthält die Sonate auch manche werthvollere, ſo gleich der natürliche Hauptgeſang im erſten Theil, wie denn überhaupt die erſten Seiten Gang und Bewegung haben, bis auf den Eintritt des Mitteltheils und deſſen Fortführung, jene Stelle in der Sonate und Symphonie, wo der Schüler meiſtens verunglückt. Das Andante iſt ſchwach; auch in ihm herrſcht jener unrichtig auf das Clavier übertragene Orcheſtercharakter; nicht minder im Scherzo, doch weniger dürftig. Anklänge an Beethoven'ſche Symphonieen finden ſich, wie in der ganzen Sonate, ſo namentlich im Scherzo. Der letzte Satz iſt franzöſiſch, Auber'iſch, Strauß'iſch, oder wie man will, am Schluß mit Thalberg'ſchen Sprüngen, die wenig in eine Sonate paſſen, bis zuletzt alles in Rauch und Flammen aufgeht, und vom Spectakel, wie nach dem Fallen des Vorhanges, kaum mehr übrig bleibt, als der Schwefelgeruch nach einem Theaterwetter. In Summa, der Componiſt rette ſich vor dem uberhandnehmenden Virtuoſen durch Fleiß und Studien in der Compoſition; ohne Schüler geweſen zu ſein iſt noch keiner ein Meiſter geworden, und iſt der Meiſter ja ſelbſt wieder nur ein höherer Lehrling, und der Beethoven'ſchen Sonate in B dur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethoven'ſche voraus.

Fängt freilich Jemand ſo an, wie Stephan Heller, deſſen Sonate wir als die Arbeit eines Jünglings bezeichneten, ſo erlaſſen wir ihm einige von den 31; er wird ſchon mit der 10ten Meiſterhaftes zu geben wiſſen. Ohne viel Worte, in dieſer erſten Sonate ſteckt ſo viel Mutterwitz, daß wir uns vor künftigen fürchten dürfen, ſo viel genialiſches Blut, daß man eine ziemliche Reihe Pariſer Componiſten auf die Dauer damit verſehen könnte. So kündigt ſich nur ein wirkliches Talent an und fordert den Scharfſinn der Kritik heraus, daß ſie ihm nur beikommen möchte, wenn ſie Luſt hätte. Ich wüßte Achillesferſen; aber der Componiſt iſt außer ein guter Kämpfer, wie der griechiſche Held, auch ein guter Läufer; im Augenblicke, wo man ihm beiſpringen will, ergreift er lachend die Flucht, im nächſten Moment ſich wieder kampffertig zu zeigen; er iſt ein ſchlauer Componiſt, der jedem Tadel mit einem beſſeren Gedanken zuvorkommt, als dem erwarteten, mehr von den Grazien geliebt, als ihnen folgend, und ſeine Sonate ein rechter Vorwurf für ordentliche Recenſenten, die es immer erſt hinterher ſagen, wie etwas nicht ſein ſoll. Alſo zeigt ſich Stephan Heller in ſeiner Sonate. Man wird fragen, wer, wo iſt er? — worauf die kurze Antwort: er iſt ein geborner Ungar, reiſte ſchon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief ſich ſpäter leider nach Paris. Die Sonate kenn' ich ſchon ſeit einigen Jahren im Manuſcript. Der Componiſt ſchickte ſie mir in vierteljährlichen Abſätzen zu, nicht der Spannung wegen, ſondern weil er, wie er ſich ausdrückte, langſam brüte und mit viel Zeitverluſt, und „was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer?“ —

So liegt ſie nun fertig da, das geflügelte Kind einer ſeltenen Phantaſie mit ſeinem claſſiſch-romantiſchen Doppelgeſicht und der vorgehaltenen humoriſtiſchen Maske. Wer etwas liebt, glaubt es auch am beſten zu verſtehen und in einem von Beethoven wiederklingenden Concertſaale ſtehen oft Dutzende von Jünglingen, ſelig im Herzen, von denen jeder für ſich denkt: „ſo wie ich verſteht ihn doch Niemand.“ Im beſten Sinne getrau' ich mir denn die Sonate zu erklären als ein Stück aus dem Leben des Componiſten ſelber, das er wiſſend oder unwiſſend in ſeine Kunſt überſetzte, ein Stück mit ſo viel innerem Mondſchein und Nachtigallzauber, wie es nur der Jugend zu ſchaffen möglich, in das wohl auch oft eine Jean Paul'ſche Satyrhand hineingreift, damit es ſich nicht zu weit entferne vom gemeinen Lebensmarkt. Irr' ich nicht, ſo wollte es der Componiſt ſogar einer Jean Paul'ſchen Perſon dediciren, der Liane von Froulay; ein Gedanke, den ihm mancher andere Dedicator ſehr verdenken möchte, da das Mädchen ſchon längſt geſtorben, und überdies ja nur in einem Buch. Aber Liane hätte die Sonate verſtanden, wenn auch mit Beihilfe Siebenkäſe's, der ja ſelbſt einen „Schwanzſtern,“ ein Extrablatt, eingeſchaltet im Scherzo. Die Sonate möge denn ihren Lauf antreten durch dieſe proſaiſche Welt. Spuren wird ſie überall zurücklaſſen. Die Alten werden die Perücken ſchütteln, Organiſten über Fugenloſigkeit ſchreien, und Flachſenfingen'ſche Hofräthe fragen, ob das auch ad majorem Dei gloriam componirt wäre, was ja Zweck der Muſik, und Verdienſt nebenbei? — Einſtweilen halte ſich der jugendliche Dichter brav beieinander, laſſe die Weltſtadt vergebens um ſich toſen und toben, und kehre bald mit doppeltem Reichthume heim. Und bringt er uns dann ſeine 10te Sonate mit, wollen wir ihm freudig dieſe Zeilen vorhalten, wo wir auf ihn als auf einen der witzigſten und talentvollſten mit ſchönen Hoffnungen hingewieſen.

Es bleibt uns noch die dritte Sonate übrig, von F. W. Grund nämlich; Grund genug, wie Floreſtan wortſpielt, etwas Werthes und Tüchtiges zu erwarten. Hut ab vor dem erſten Satz! er gilt mir die ganze Sonate; in ihm iſt Weihe, Schwung und Phantaſie; die andern ſtehen zurück. Es gibt eine ähnlich geformte Sonate von Beethoven, eine der wundervollſten, wo dem kühn leidenſchaftlichen erſten Satz (in Emoll) ein einfacher arioſer (in Edur) nachfolgt und damit ſchließt. Die von Grund iſt ähnlich angelegt; aber zur Erfindung des erſten Satzes ſtehen, wie geſagt, die andern zu blaß daneben. Vielleicht, daß dieſe erſt ſpätere Zeit nach Vollendung des erſten geſchrieben ſind, wo dann kömmt, daß der Componiſt nicht mehr in der urſprünglichen Stimmung fortzufahren weiß. Denn ſo fein wühlt die Phantaſie des Muſikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeſchüttet, ſie ſpäter nur durch glücklichen Zufall in ſeltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, bei Seite gelegtes Werk nur ſelten ein fertiges; lieber fange der

Componiſt ein neues an, entſchlage ſich der Stimmung ganz. Wär' es aber mit der Sonate von Grund nicht ſo, wie ich vermuthe, ſo müßte man den Abſtand des erſten Satzes von den andern für einen Nachlaß an ſchöpferiſcher Kraft anſehen: ein Vorwurf, der ungleich mehr ſchmerzen würde. Genug, der erſte Satz reicht hin, dem Componiſten unſere Achtung zuzuſprechen. Die Tonart des Satzes iſt G moll, jene Lieblingstonart der Muſiker, aus der ſchon manches Meiſterwerk hervorgegangen: der Charakter dem Beiwort entſprechend, den wir im Anfang des Aufſatzes vergleichweiſe ausſprachen. Der würdige, vielleicht zu anſpruchlos zurücktretende Mann möge weniger ſparſam ſein mit Veröffentlichung ſeiner Werke; der Theilnahme der Beſten ſei er verſichert.

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840. — Die C dur-Symphonie von F. Schubert. — Concerte und Concertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter. — H. W. Ernſt. — Die vier Ouverturen zu Fidelio. — „Die Zerſtörung Jeruſalems,“ Oratorium von F. Hiller. — A. Lwoff. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Franz Lißt I. II. — Gutenbergfeſt in Leipzig. — Däniſche Oper. — Mendelsſohn's Orgelconcert. — Drei gute Liederhefte. — Trio's für Pianoforte. — Muſikleben in Leipzig 1839—40.

Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitſchrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semeſter. Gedanken aller Art ſchließen ſich an ſolchen Abſchnitt, Wünſche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man ſich gern an dem ſchönen Feſt. Im Kampf der Meinungen, ſelbſt mit kämpfend und meinend, haben wir an dem Einen feſt gehalten: vor allem deutſche Kunſt zu hegen und zu pflegen. Unerſchütterlich ſteht auch in uns die Anſicht, daß wir noch keineswegs am Ende unſerer Kunſt ſind, daß noch viel zu thun übrig bleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unſern Hoffnungen auf eine neue reiche Blüthenzeit der Muſik beſtärken, und daß noch größere erſcheinen werden. Ohne ſolche Hoffnungen — was wär' all das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunſt zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen ſich getraute? Die Anderen aber, die ſich kräftiger fühlen, die ſich für mehr halten als pompejaniſche Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Paläſten und Tempeln nicht die

Kraft und Zeit verloren, ſelbſt neue aufbauen zu lernen, — möchten ſich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmſten Anerkennung unſererſeits können ſie ſich verſichert halten.

Die C dur-Symphonie von Franz Schubert.

Der Muſiker, der zum erſtenmal Wien beſucht, mag ſich wohl eine Weile lang an dem feſtlichen Rauſchen in den Straßen ergötzen können, und oft und verwundernd immer vor dem Stephansthurme ſtehen geblieben ſein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als Alles was die Stadt ſonſt an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichſten ſeiner Kunſt nur wenige Schritte von einander ruhen. So mag denn, wie ich, ſchon mancher junge Muſiker, bald nach den erſten geräuſchvollen Tagen hinausgewandert ſein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Roſenſtrauch, wie ich ihn an Beethoven's Grab hingepflanzt fand. Franz Schubert's Ruheſtätte war ungeſchmückt. So war endlich ein heißer Wunſch meines Lebens in Erfüllung gegangen und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den Einen beneidend, irr' ich nicht einen Grafen Odonnell, der zwiſchen beiden mitten innen liegt. Einem großen Mann zum erſtenmal in's Angeſicht zu ſchauen, ſeine Hand zu faſſen, gehört wohl zu Jedes erſehnteſten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künſtler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchſten verehre unter den neueren Künſtlern, ſo hätte ich nach jenem Gräberbeſuch ſo gern wenigſtens Jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen näher geſtanden, und am liebſten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhauſewege, daß ja Schubert's Bruder, Ferdinand, noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald ſuchte ich ihn auf und fand ihn ſeinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büſte ſchien, die neben Schubert's Grabe ſteht, mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Muſik gleichviel im Ausdruck des Geſichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für ſeinen Bruder, wie ich ſie oft öffentlich ausgeſprochen, und erzählte und zeigte mir vieles, wovon auch früher unter der Ueberſchrift „Reliquien“ mit ſeiner Bewilligung in der Zeitſchrift mitgetheilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen ſehen, die ſich noch von Franz Sch.'s Compoſitionen in ſeinen Händen befinden. Der Reichthum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeſchauernd; wo zuerſt hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Symphonieen, von denen viele noch gar nicht gehört worden ſind, ja oft vorgenommen als zu ſchwierig und ſchwülſtig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eigenen Concertverhältniſſe, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zuſammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer ſeinen Liedern von ſeinen größeren Inſtrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß wie lange auch die Symphonie, von der wir heute ſprechen, verſtäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verſtändigt, ſie nach Leipzig zu ſchicken an die Direction der Gewandhausconcerte oder an den Künſtler ſelbſt, der ſie leitet, deſſen feinem Blicke ja kaum die ſchüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geſchweige denn ſo offenkundige, meiſterhaft ſtrahlende. So ging es in Erfüllung. Die Symphonie kam in Leipzig an, wurde gehört, verſtanden, wieder gehört und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die thätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigenthum an ſich und ſo liegt ſie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünſchten. —

Sag' ich es gleich offen: wer dieſe Symphonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunſt geſchenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angeſehen werden. Es iſt ſo oft und zum Verdruß der Componiſten geſagt worden „nach Beethoven abzuſtehen von ſymphoniſtiſchen Plänen,“ und zum Theil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orcheſterwerken, die aber immer mehr zur Beurtheilung des Bildungsganges ihrer Componiſten von Intereſſe waren, einen entſchiedenen Einfluß aber auf die Maſſe, wie auf das Fortſchreiten der Gattung nicht übten, das meiſte andere nur mattes Spiegelgebild Beethoven'ſcher Weiſen war, jener lahmen langweiligen Symphonieenmacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart paſſabel nachzuſchatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als intereſſanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfeſt, phantaſiereich und vielſeitig ſich ſchon in ſo vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Symphonie von ſeiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch ſie der Maſſe beizukommen, iſt nun in herrlichſter Weiſe eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die 9te Symphonie von Beethoven fortſetzen zu wollen, ſondern, ein fleißigſter Künſtler, ſchuf er unausgeſetzt aus ſich heraus, eine Symphonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich ſeine ſiebente zu ſehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugeſehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, iſt vielleicht das Einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid thun könnte, was auch ſelbſt zum Mißverſtehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinſte darunter wird noch immer ihre Franz Schubert'ſche Bedeutung haben; ja die Wiener Symphonieenausſchreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nöthig war, gar nicht ſo weit zu ſuchen brauchen, da er ſiebenfach in Ferdinand Schubert's Studierſtübchen in einer Vorſtadt Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verſchenken. So iſt's oft: ſpricht man in Wien z. B. von — —, ſo wiſſen ſie des Preiſens ihres Franz Schubert kein Ende; ſind ſie aber unter ſich, ſo gilt ihnen weder der Eine noch der Andere etwas beſonderes. Wie dem ſei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geiſtes, die aus dieſem koſtbaren Werke quillt. Es iſt wahr, dies Wien mit ſeinem Stephansthurm, ſeinen ſchönen Frauen, ſeinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, ſich in die blühende Ebene hinſtreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufſteigt, dies Wien mit all' ſeinen Erinnerungen an die größten deutſchen Meiſter, muß der Phantaſie des Muſikers ein fruchtbares Erdreich ſein. Oft wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethoven's Auge unſtät hinübergeſchweift, wie Mozart träumeriſch oft den Lauf der Donau, die überall in Buſch und Wald zu verſchwimmen ſcheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansthurm ſich beſchaut, den Kopf ſchüttelnd über ſo ſchwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansthurms und des fernen Alpengebirgs zuſammengedrängt und mit einem leiſen katholiſchen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und ſteht nun vollends die reizende Landſchaft lebendig vor uns, ſo werden wohl auch Saiten rege, die ſonſt nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Symphonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantiſchen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieſer Umgebung ſolche Werke geboren werden können. Ich will nicht verſuchen, der Symphonie eine Folie zu geben, die verſchiedenen Lebensalter wählen zu verſchieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der 18jährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Muſik heraus, wo der Mann nur ein Landesereigniß ſieht, während der Muſiker weder an das Eine, noch an das Andere gedacht hat, und eben nur ſeine beſte Muſik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie ſie heute ſtrahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Muſikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieſer Symphonie mehr als bloßer ſchöner Geſang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Muſik ſchon hundertfältig ausgeſprochen, verborgen liegt, ja daß ſie uns in eine Region führt, wo wir vorher geweſen zu ſein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man ſolche Symphonie. Hier iſt, außer meiſterlicher muſikaliſcher Technik der Compoſition, noch Leben in allen Faſern, Colorit bis in die feinſte Abſtufung, Bedeutung überall, ſchärfſter Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegoſſen, wie man ſie ſchon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und dieſe himmliſche Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den beſten Gründen zwar, um auch den Leſer hinterher nachſchaffen zu laſſen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichthum überall, während man bei Anderen immer das Ende fürchten muß und ſo oft betrübt wird, getäuſcht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert dieſe ſpielende, glänzende Meiſterſchaft, mit dem Orcheſter umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Symphonie ſechs andere vorausgegangen waren, und daß er ſie in reifſter Manneskraft ſchrieb.[1] Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der ſo wenig von ſeinen Inſtrumentalwerken bei ſeinen Lebzeiten gehört, zu ſolcher eigenthümlichen Behandlung der Inſtrumente, wie der Maſſe des Orcheſters gelangte, die oft wie Menſchenſtimmen und Chor durcheinanderſprechen. Dieſe Aehnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich außer in vielen Beethoven'ſchen, nirgends ſo täuſchend und überraſchend angetroffen; es iſt das Umgekehrte der Meyerbeer'ſchen Behandlung der Singſtimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethoven's ſteht, iſt ein anderes Zeichen ihres männlichen Urſprungs. Hier ſehe man, wie richtig und weiſe Schubert's Genius ſich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältniſſe nachzuahmen, wie wir ſie in Beethoven's ſpätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtſein ſeiner beſcheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmuthvollſter Form, und troß dem in neuverſchlungener Weiſe, nirgends zu weit vom Mittelpunct wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es Jedem erſcheinen, der die Symphonie ſich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Inſtrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechſel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir verſetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erſte Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberſpiel; man fühlt überall, der Componiſt war ſeiner Geſchichte Meiſter und der Zuſammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Dieſen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantiſche Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnißvoll verhüllt ſcheint. Gänzlich neu iſt auch der Uebergang von da in das Allegro; das Tempo ſcheint ſich gar nicht zu ändern, wir ſind angelandet, wiſſen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern, bringt weder uns, noch Andern Freude; man müßte die ganze Symphonie abſchreiben, vom novelliſtiſchen Charakter, der ſie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit ſo gar rührenden Stimmen zu uns ſpricht, mag ich nicht ohne ein Wort ſcheiden. In ihm findet ſich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das ſcheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu ſein. Hier lauſcht auch Alles, als ob ein himmliſcher Gaſt im Orcheſter herumſchliche.

---

[1] Auf der Partitur ſteht „März 1828"; im November darauf ſtarb Schubert.

Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethoven'ſchen keine noch. Künſtler und Kunſtfreunde vereinigten ſich zu ihrem Preiſe, und vom Meiſter, der ſie auf das Sorgfältigſte einſtudirt, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte ſprechen, die ich Schubert'en hätte bringen mögen, als vielleicht höchſte Freudenbotſchaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe ſie ſich in Deutſchland heimiſch gemacht hat; daß ſie vergeſſen, überſehen werde, iſt kein Bangen da; ſie trägt den ewigen Jugendkeim in ſich.

So hat denn mein Gräberbeſuch, der mich an einen Verwandten des Geſchiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den erſten erhielt ich ſchon an jenem Tage ſelbſt; ich fand auf Beethoven's Grab — eine Stahlfeder, die ich mir theuer aufbewahrt. Nur bei feſtlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich ſie in Brauch; mög' ihr angenehmes entfloſſen ſein. —

Concertſtücke und Concerte für Pianoforte.

F. Mendelsſohn-Bartholdy, Serenade und Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters. Werk 43. — W. Sterndale Bennett, 4tes Concert für Pianoforte. — J. N. Hummel, letztes Concert für Pianoforte.

Bei dem erſten Stück kommt es mir zu Statten, daß ich es vom Meiſter ſelbſt gehört in einer ſeiner glücklichſten Stimmungen. Die Clavierſtimme läßt nur die Hälfte der Reize ahnen, die es mit dem Orcheſter zuſammen in ganzer Fülle erſchließt. Was man von ihm zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmuſik, der ein friſches, geſundes Allegro folgt. Wem die erſte zugedacht iſt, — wer weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu ſcheint ſie nicht heimlich und verſtohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr Alles; ich denke mir, dem Abend ſelbſt iſt ſie dargebracht, ein Gruß an das Daſein, den ein ſchöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieſer gerade in Sebaſtian Bach's Cantor-Stübchen ſehen kann von ſeinem aus, ſo erklärt ſich das

Stück um ſo leichter. Wozu viel Worte über ſolche Muſik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es! Wer Dichters Sprache verſteht, wird auch dieſe verſtehen, und wenn neulich irgendwo von Jena aus berichtet wurde, es fehle dem Mendelsſohn'ſchen Phantaſieſchwung zuweilen an der rechten Höhe, — ei ſo häng' dich auf, Liederknirps von Jena, wenn dir die ſchöne Erde zu niedrig vorkömmt.

Das Concert von Bennett hab' ich leider nicht von ihm ſelbſt gehört, wie überhaupt nicht mit Orcheſter. Mein Ausſpruch ſagt und lobt daher vielleicht eher zu wenig, als zu viel. Vielleicht, daß Bennett die Orcheſterparthieen noch öfter hätte andeuten, oder auch ſie dem Clavierſpieler mitſpielbar machen können. Die Componiſten, die ihr Werk im Kopfe haben, verlangen hier meiſtens zu viel, und Spieler, die die fehlenden Inſtrumente etwa durch Mitſingen erſetzen könnten, gibt es eben auch wenige. Die Form des Concerts iſt die alte dreiſätzige, die Tonart Fmoll, der Charakter zum Ernſt geneigt, nicht düſter. Eine freundliche Barcarole leitet den erſten Satz zum letzten; ſie namentlich hat, wie ich höre, dem Concerte die Herzen gewonnen, als es der Componiſt hier in Leipzig ſpielte. Im andern Sinne, als der Witz von andern Componiſten behauptet, ſpielt das Waſſer in Bennett's Compoſitionen eine Hauptrolle, als ob ſich auch hierin der Engländer nicht verläugnen konnte. Seinen gelungenſten Werken: der Ouverture zu den Najaden, den meiſterhändigen Skizzen

„der See“ — „der Waldbach“ — „die Fontaine“ ſchließt ſich jene Barcarole an, die mit dem Orcheſter zuſammen von reizender Wirkung ſein muß. Die andern Sätze bieten nichts Neues in ihrer Geſtaltung, oder beſſer geſagt, ſie ſuchen das Neue nicht im Auffallenden, ſondern eher im Anſpruchloſen; ſo läßt Bennett am Schluß der Soli's, wie in andern Concerten Triller über Triller ſtürzen, den Triller unterbrechen und leiſe verhallen, als wenn er das Beifallgeklatſche ſelbſt hindern wolle; ſo iſt es im ganzen Concerte nirgends auf Bravour und Beifall abgeſehen: nur die Compoſition ſoll ſich zeigen, die Virtuoſität des Spiels iſt Nebenſache, wird vorausgeſetzt. Neue mechaniſche Combinationen, Fingeraufgaben findet man alſo in ihr nicht, wenn ſie auch zur Ausführung immerhin ſchon immer bedeutende, mehr muſikaliſche, als fingerfertige Meiſterſchaft erfordert, die ſich dem Orcheſter hier unterzuordnen, dort es zu beherrſchen verſteht. Schöne Melodieen findet man die Fülle, die Formen ſind reizend und fließend wie immer in Bennett's Compoſitionen. Der letzte Satz wird, gegen des Componiſten Individualität, humoriſtiſcher; ſeine lyriſche Natur bricht aber auch hier zuletzt durch. Dies möge als Andeutung genügen. Bennett's Name hat ſchon ſo guten Klang in Deutſchland, daß es für echte Clavierſpieler nur der Anregung bedarf, daß das Concert da iſt. Er ſchaffe und wirke noch lange zum Segen wahrer Kunſt. —

Noch war in der Aufſchrift ein Concert von Hummel angemerkt, vielleicht das letzte, was er geſchrieben; er hat deſſen Veröffentlichung nicht erlebt. Auch hier genügt der Name, im Voraus zu wiſſen, was man zu erwarten hat. Als ein Werk aus ſeiner Blüthenzeit, der das A moll-Concert, die Fis moll-Sonate u. A. entſprungen, darf man es freilich nicht anſehen, wird es auch Niemand betrachten. Alter und Kindheit berühren ſich ſo oft im Leben wie in der Kunſt. So iſt das Concert auch keine Steigerung der früheren, ſondern eher ein Rückgang zu den älteſten, anſpruchlos, abgeſchloſſen im Kreiſe ſeiner Ideen, an Melodie faſt ſimpel, im Paſſagenwerk ſo zierlich und reinlich, wie man es an Hummel kennt. Reaction wird es ſomit keine hervorbringen, die allgemeine muſ. Zeitung mag ſagen was ſie will. Die Bruſt des Künſtlers zieren ja auch ſo viel wohlerworbene Orden, daß es kaum nöthig, ihm neue anhängen zu wollen; unbeholfener Eifer macht eher verdächtig. Auf andere nachgelaſſene Werke des verſchiedenen Meiſters wird die Zeitſchrift in der Folge zurückkommen.

H. W. Ernſt.

Die Worte von Berlioz, Ernſt werde wie Paganini einmal die Welt von ſich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinſpieler der neueren Zeit faſt alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand ſeinen begeiſterten Anhang im Publicum. Jener hielt es mit Lipinski: das Impoſante ſeiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein Paar ſeiner großen Töne gehört zu haben. Andere ſchwärmten über Vieuxtemps, den genialſten der jungen Meiſter, der ſchon jetzt ſo hoch ſteht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an ſeine Zukunft denken möchte. Ole Bull gab uns zu rathen, wie ein tiefſinniges Räthſel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und ſo haben Beriot, G. Müller, Molique, David, Prume, jeder ſein beſonderes Publicum für ſich, jeder ſeinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernſt verſteht es, ähnlich wie Paganini, allen Parteien zu genügen, alle für ſich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch mit allen Schulen vertraut zur vielſeitigſten Eigenthümlichkeit durchgebrochen. Auch an improviſatoriſcher Kraft, der reizendſten am Virtuoſen, ſteht er Paganini nahe, und hier mag ſein früherer häufiger Umgang mit Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernſt iſt aus Brünn gebürtig, kam ſehr jung nach Wien auf das daſige Conſervatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 ſeinen erſten Ausflug nach dem Rhein, zur ſelben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuoſität, obwohl ſie offenbar noch manches von Paganini's Art an ſich hatte, machte ſchon damals Aufſehen. Im jugendlichen Uebermuthe wohl gab er auch immer gerade in den Städten Concerte, wo Paganini kurz vorher geſpielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Concerte in einigen Rheinſtädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Muſenſchaft in die nahen Städte ſich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit koſtet, nur angehört zu werden. Unausgeſetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganini's ſchwand nach und nach, bis wir denn ſeinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen ſehen und den erſten in Paris beigeſellt. Sein alter Wunſch, ſein Vaterland wieder einmal zu ſehen, namentlich ſeiner Heimath Beweiſe ſeiner fortgediehenen Meiſterſchaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nachdem er im vorigen Winter noch Holland bereiſt, und dort in wenigen Monaten 60—70 Concerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris, ſtracks nach Deutſchland. Ein echter, ſeiner Kunſt ſicherer Künſtler hatte er es verſchmäht, ſeine Reiſe voraus verkünden zu laſſen. So trat er, von Marſchner veranlaßt, zuerſt in Hannover auf, dann in vielen Concerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publicum ſchien zum doppelten angewachſen, ſo jubelnd erſcholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtſtück des Abends waren wohl die Mayſeder'ſchen Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Cadenz ſchloß, wie wir ſie nur von Paganini gehört, wenn er in humoriſtiſchem Uebermuthe alle Zauberkünſte ſeines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maß norddeutſcher Begeiſterung hinaus, und wären Kränze in Bereitſchaft geweſen, in Schaaren wären ſie auf den Meiſter geflogen. Dies ſteht ihm noch ſpäter einmal bevor, wenn er auch, als Menſch der beſcheidenſte und mehr ſtill und in ſich gekehrt, ſich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächſten Montag. Die Flug- und Eiſenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptſtadt entführt. Dann aber, — läßt er gar ſeinen „Carneval von Venedig“ hören —, denken wir noch mehr von ihm zu berichten, dem, ſcheint es, jener berühmte italiäniſche Zauberer, bei ſeinem Abſchied von der Kunſtwelt, das Geheimniß ſeiner Kunſt anvertraut zu haben ſcheint, den Meiſtern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiſerung, Allen zum Hochgenuß.

Am 14ten Januar.

Die vier Ouverturen zu Fidelio.

Mit goldner Schrift ſollte es gedruckt werden, was das Leipziger Orcheſter am letzten Donnerſtag ausgeführt; *ſämmtliche vier Ouverturen zu Fidelio nacheinander.* Dank euch Wiener von 1805, daß euch die erſte nicht anſprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Iſt er mir je gewaltig erſchienen, ſo an jenem Abend, wo wir ihn beſſer als je in ſeiner Werkſtatt, — bildend, verwerfend, abändernd —, immer glühend und heiß, bei ſeiner Arbeit belauſchen konnten. Am rieſigſten zeigte er ſich wohl beim zweiten Anlauf. Die erſte Ouverture wollte nicht gefallen; halt, dachte er, bei der zweiten ſoll euch das Denken vergehen, — und ſetzte ſich von neuem an die Arbeit, und ließ das erſchütternde Drama an ſich vorübergehen, und ſang die großen Leiden und die große Freude ſeiner Geliebten noch einmal; ſie iſt dämoniſch, dieſe zweite, im einzelnen wohl noch kühner, als die dritte, die bekannte große in C dur. Denn auch jene genügte ihm nicht, daß er ſie wieder bei Seite legte, und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter ſchon und künſtleriſcher, jene dritte formte. Später folgte noch jene leichtere und populäre in Edur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört.

Das iſt das große Vier-Ouverturenwerk; ähnlich wie die Natur bildet, ſehen wir in ihm zuerſt das Wurzelgeflecht, aus dem ſich in der zweiten der rieſige Stamm hebt, ſeine Arme links und rechts ausbreitet, und zuletzt mit leichterem Blüthengebüſche ſchließt.

Floreſtan.

„Die Zerſtörung Jeruſalems.“

Oratorium von Ferdinand Hiller.[1]

1ſte Aufführung in Leipzig.

Das Urtheil über ein ſo großartiges complicirtes Werk nach einmaligem Hören kann nur ein andeutendes ſein. Die Aufführung fand zum Beſten der hieſigen Armen geſtern Abend unter der perſönlichen Leitung des Componiſten Statt. Chor und Orcheſter waren reich beſetzt. Von den frühern Leiſtungen Ferdinand Hiller's hat die Zeitſchrift in immerwährender großer Theilnahme an ſeinem bedeutenden Streben von jeher getreulich berichtet. Nachdem wir mehre Jahre, die der Componiſt in Italien verlebte, nichts von ihm vernommen, tritt er in würdigſter Weiſe mit einem Werke auf, das des Ausgezeichneten und Eigenthümlichen ſo viel enthält, daß wir mit Freuden deſſen baldigſter Veröffentlichung entgegenſehen. Am meiſten daran erfreut uns das kräftige Colorit, der Ernſt und die Feſtigkeit des Styls, im einzelnen das Reizvolle, Maleriſche und Phantaſtiſche. Italien, das uns unſere Jünger ſonſt immer mit verkehrten Anſichten zurückgeſchickt, hat in ſeine Muſik nur mehr Anmuth und Weichheit gebracht, ihm nichts von ſeiner deutſchen Kraft genommen; man kann es nicht genug rühmen. Der Text (von Dr. Steinheim) iſt ziemlich einfach, die Handlung eine gekannte. Von Perſonen treten auf: Zedekia, König in Juda, Chamital, deſſen Mutter, Jeremias, Achicam und deſſen Schweſter, und einige untergeordnete. Die Zeichnung der Charaktere iſt ſcharf, namentlich der der Chamital. Den Jeremias wünſchten wir vom Dichter energiſcher gehalten; die Muſik mußte natürlich zunächſt dem Texte folgen. Vorzüglichſtes und in muſikaliſchem Betracht das Tüchtigſte und Kunſtvollſte enthalten die Chöre, die ſämmtlich mit großem Antheil gehört wurden; unter dieſen ragen namentlich hervor „Eine Seele tief gebeugt,“ die beiden der Diener Zedekia's, der Schlußchor des erſten Theiles, der der Iſraeliten „du Gott der Langmuth,“ und „wir ziehn gebeugt.“ Vom „Paulus“ unterſcheidet ſich dies Oratorium weſentlich; es neigt ſich mehr nach der Zukunft hin. Wir werden ſpäter bei Veröffentlichung des Werkes darauf zurückkommen. Die Aufführung unter des Componiſten ruhiger und ſicherer Leitung war eine ganz ausgezeichnete.

---

[1] Vgl. den ſpätern Artikel aus d. J. 1841.

Alexis Lwoff.

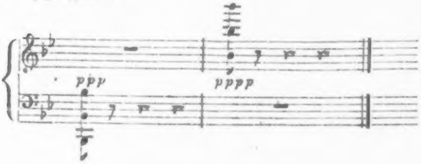
Der Componiſt der berühmten ruſſiſchen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegenſehen, Hr. Obriſt Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaiſers von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweiſe dem hohen Kreiſe zugewendet, in deſſen Nähe ihn ſeine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäiſchen Ruf bekommen, ſo daß wir nicht mißverſtanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein beſcheidenes Blatt in ſeinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gaſt gab nämlich einem kleinen Kreiſe Gelegenheit, ſeine beſondere Kunſt als Violinſpieler kennen zu lernen. Schreiber dieſer Worte zählt die Stunde zu den ſchönſten, die ihm je die Muſik und ihre Künſtler geſchaffen. Hr. Lwoff iſt ein ſo merkwürdiger, ſeltener Spieler, daß er den erſten Künſtlern überhaupt an die Seite zu ſtellen iſt; eine Erſcheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Muſik wie in ihrer innerſten Reinheit entſtrömt; Muſik, ſo neu, ſo eigenthümlich, ſo friſch in jedem Ton, daß man feſtgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künſtler von Handwerk ſo oft im Gewühle der Welt jene unſchätzbaren Güter, jene Unſchuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunſtkraft, muß er ſie doch leider ſo oft den niederen Anforderungen der Maſſe aufopfern, bis ſie endlich in den Gewohnheiten des Künſtlerlebens gänzlich untergehen. *Daran* wird mancher auch große Künſtler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günſtiges Geſchick auch ſelten geſtellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas anderes iſt, die Meiſterſchaft von Fach, und jene, die uns neben dem Genuß großer Kunſtfertigkeit auch den eines ganzen, ſchönen, innen friſch gebliebenen Menſchen gewährt. Und dies alles ſag' ich nur nach dem Anhören *zweier* Quartette, eines von Mozart und eines von Mendelsſohn, in denen Hr. Lwoff die erſte Violine ſpielte. Der Componiſt war ſelbſt gegenwärtig: er mochte, wie alles verrieth, ſeine Muſik wohl kaum je ſchöner gehört haben. Es war ein Vollgenuß. Gibt es in der ruſſiſchen Kaiſerſtadt noch mehr ſolcher Dilettanten, ſo dürfte mancher Künſtler dort wohl mehr zu lernen, als zu lehren finden. Kommen dieſe Zeilen dem hochverehrten Manne einmal ſpäter zu Geſicht, ſo möchten ſie ihm den Dank Vieler ausſprechen, die er an jenem Abend erheitert, die ſeinen Namen den gefeiertſten beizählen, von denen die neuere Kunſt berichtet. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

J. Schneider, 2 Notturno's.

Werk 1.

Ein Werk 1, das wie viele andere nicht hätte gedruckt werden ſollen. Der Componiſt, muthmaßlich auch noch jung, verlangt vom Spieler nicht minderes als etwa Henſelt, wofür er ihm aber, ſtatt wie dieſer Blumen, eine Handvoll Heu in die Hand drückt. Wollte er als Componiſt vorwärtsſchreiten, würden wir ihm rathen, im Umfang von vielleicht vier Octaven zu componiren und die Hände nicht unnöthig über eine einzige auszuſpannen. Muthet uns z. B. Chopin zu, nachdem er uns ein Stück hindurch in's Feuer gebracht, zum Schluß noch zu ſpielen:



ſo thun wir's gern; nicht aber wenn es uns Hr. Schneider vorſchreibt. Umſonſt will ſich Niemand anſtrengen, und wer viel verlangt, muß viel geben. Die Notturno's haben übrigens Ueberſchriften: — Abendliche Waſſerfahrt, Ich denke Dein, Abendgruß an Sie, — entbehren aber aller feineren Charakteriſtik. Einige weichliche Melodieenkraft wollen wir dem Componiſten nicht ganz abſprechen, deren Genuß aber, wie geſagt, vom Spieler mit Aufbietung ſeiner ganzen Leibeskräfte theuer genug erkauft werden muß. Auf dieſem Wege ſchreite er nicht weiter. —

Ignaz Tedesco, Serenade.

Werk 8.

Auch der Componiſt dieſes Stückes, brächt' er es uns vielleicht als Abendmuſik, dürfte keiner großen Lobrede dafür gewärtig ſein, und ich würde von oben herab etwa folgendermaßen danken: „die Aufmerkſamkeit verdient alle Anerkennung, wer aber kein Muſiker iſt, ſollte nicht muſiciren, und wer Serenaden bringen will, muß ſeiner Sache gewiß ſein, damit man nicht die Fenſter ſchließe, ſtatt gewünſchtermaßen öffne," womit ich auch die meinigen ſchließen würde, den Serenadenmann allen guten Geiſtern empfehlend. Mit andern Worten: auch dieſes Stück hätte ungedruckt bleiben ſollen, und es iſt wahrhaft Schade um die verſchwenderiſche Titelpracht, die der Verleger daran geſetzt. —

Louis Lacombe, Caprice.

Werk 2.

So ſehr wir Charakteriſtiſches lieben, ſo ſähen wir von manchen jungen Componiſten bei weitem lieber, daß ſie uns vierſtimmige Choräle brächten zur Recenſion, als Tonmalereien, die obendrein nur der Titel verheißt. Die Caprice heißt nämlich wunderlichermaßen: Les Adieux à la patrie, wo man mit Billigkeit auf etwas Adagiomäßiges, Elegiſches hoffen darf, ſtatt deſſen uns der junge Componiſt eine wild-ſpringende Etude in Emoll hinwirft. Unter ſeinen Fingern (er iſt ein ausgezeichneter Spieler) mag ſie eine Weile täuſchen; aber (ſagt Goethe) o wie traurig ſieht es ſchwarz auf weiß ſich an. Ein gewiſſes muſikaliſches Gefühl wollen wir dem Componiſten zugeſtehen; es bedürfte aber der ſorgfältigſten Pflege; jetzt ſchwankt es noch zwiſchen allen Stylen und Schulen herum und löſt ſich zuletzt in hohlen Schülerpathos auf. Könnte man doch, wie wir ſchon andeuteten, beim Bundestage bewirken, daß kein Verleger eher von jungen Componiſten druckte, ehe ſie einen Band ordentlicher vierſtimmiger Choräle vorgelegt; wir würden dann auch beſſere Capricen haben. —

Walther v. Goethe, Allegro.

Werk 2.

Ein großer Name iſt eine gefährliche Erbſchaft, wie ſchon oft geäußert worden. Wir begrüßen in obengenanntem Componiſten einen Enkel Goethe's, der ihn als Kind noch ſcherzweiſe ſeinen „Muſiker" nannte, mit ſeinem prophetiſchen Geiſte vielleicht vorherſehend, daß ſich Walther einmal ganz der Muſik widmen würde, für die er ſchon in früheſten Jahren Anlage zeigte. Ob nun Goethe'ſches Blut in ihm fließt, läßt ſich nach einer ſo kleinen Arbeit freilich nicht ermeſſen. Das Allegro hat Bewegung, die im Verlauf ſogar etwas Tanzartiges annimmt; erfreulich daran iſt beſonders die natürliche Haltung, der leichte melodiſche Fluß. Der Componiſt, nicht viel über 20 Jahre zählend, hat aber bereits ſich auch in größeren Werken, ſogar in der Oper verſucht, und wie er fleißig iſt, weiß Schreiber dieſer Zeilen auch, ſo daß wir denn, Erfreuliches erwartend, bald mehr von ſeinen Leiſtungen berichten zu können hoffen. —

Alexander Fesca,

2 Notturno's. Werk 5. — 3 Salonſtücke. Werk 7.

Die erſten Arbeiten, die uns von dieſem vielverſprechenden Talente zu Geſicht kommen. Der Componiſt iſt, wie wir hören, ein Sohn des verſtorbenen liebenswürdigen Muſikers Feska und hat ſich unter ſolcher Aufſicht vielleicht frühzeitig ſchon von den Vortheilen angeeignet, die ſich andere durch ihre Geburt weniger Begünſtigte erſt ſpäter erwerben. Die vorliegenden Compoſitionen, wenn auch nicht überall eigenthümliche Kraft und Kunſtanſicht verrathend, tragen doch alle einen friſchen Lebenskeim in ſich und laſſen uns oft in ein wenn auch noch beherrſchtes, doch reiches muſikaliſches Gemüth blicken. Die Stimmungen, die ſie ausſprechen, ſind vorherrſchend lyriſch; in den Salonſtücken hat ſie der Componiſt durch Ueberſchriften aus Gedichten von Heinrich Schütz genauer bezeichnet. Zu den Notturno's bedurfte es keiner Worte; ſie ſchlagen durchaus den alten bekannten Ton an, der uns von Field her noch lieb iſt. In beiden Compoſitionsheften erinnert vieles an Henſelt; die Salonſtücke ſind vom Componiſten ſelbſt Souvenir à Henselt genannt, wodurch er den Verdacht einer abſichtlichen Täuſchung von vorn herein entfernt. Die Keime zum erſten findet man, bis auf den Unterſchied der Tonarten, beinahe wörtlich in einem früher in unſern Beilagen gegebenen Impromtu von Henſelt in C moll. Doch ſcheint der Componiſt auch andern Vorbildern nachzueifern, ſo Mendelsſohn; auch Bennett's Compoſitionen ſcheinen ihm nicht unbekannt; ein Geſchmack, den wir auch nimmer tadeln wollen. Wie dem ſei und wie viel fremde Einflüſſe den auch noch jungen Künſtler beherrſchen mögen, es bleibt dennoch genug übrig, um daraus ſchöne Hoffnungen für ſeine Zukunft zu ſchöpfen. Auch ſind neuerdings ſchon umfangreichere Werke, ſo zuletzt ein Sextett von ihm erſchienen, und daß eine größere Oper in Braunſchweig demnächſt zur Aufführung kommen ſoll, meldete die Zeitſchrift ſchon früher. So machen wir denn mit Freude auf den jungen Componiſten aufmerkſam, der ſchon den Vortheil eines bekannten und geſchätzten Namens mit auf die Welt gebracht, den er mit Ehren zu führen berufen ſcheint. —

Julie von Webenau, geb. Baroni Cavalcabo, Phantaſieſtücke.

Werk 25.

Der frühere Name der verehrten Frau kam ſchon öfters in der Zeitſchrift vor. Ihre glücklichen muſikaliſchen Anlagen hat ſie namentlich in vielen Liedern geltend gemacht, beinahe den beſten, die uns neuerer Zeit die Kaiſerſtadt geliefert, obwohl dort andere an der Tagesordnung ſind. Auch als Inſtrumentalcomponiſtin gebührt ihr ein Rang in den Vorderreihen der Componiſtinnen. Ein Muſikſtück gut anzulegen und abzurunden, verſteht ſie vor Allen; ſie ſchreibt eine gewählte Harmonie, elegant, oft zart; ihre Melodieen ſind innig, manchmal an italiäniſche Weiche anklingend. Man hat componirende Damen oft in Verdacht, daß ſie ſich anderwärts Raths erholen, und die letzte Feile einer andern Hand überlaſſen. Den Schreiber dieſer Zeilen weiß genau, wie Alles, was die Componiſtin gibt, auch ihr alleiniges Eigenthum iſt, wenn ſchon ihr früherer Lehrer, bekanntlich Mozart's Sohn, noch jetzt in ihrer Umgebung lebt. Das Heft, das mir vorliegt, beſteht aus zwei ausgeführten größeren Sätzen, deren einer l'Adieu, der andere le Retour überſchrieben iſt. Die Ueberſchriften ſcheinen ſpäter hinzugekommen und treffen den Charakter der Muſik nur im Allgemeinſten. Eine Erinnerung an Beethoven's bekannte ähnlich genannte Sonate iſt dabei nicht im Spiel. Beide Sätze aber ſind eigenthümlich, charakteriſtiſch und kaum zu vergreifen. Wir wünſchen oft Gelegenheit zu haben, von den Arbeiten der muſikvollen Dilettantin berichten zu können. —

C. G. Lickl, Iſchler Bilder. Mit Dichtungen von Sephine.

Werk 57.

Der Componiſt, als Lehrer und Tonſetzer in Wien bekannt und geſchätzt, hat hier ſechs ſehr artige, anmuthige Idyllen geliefert, die, zunächſt durch eine der reizendſten Gegenden Oeſterreichs hervorgerufen, auch über die Gränzen ſeines Vaterlandes hinaus auf freundliche Aufnahme rechnen dürfen. Die einzelnen Nummern ſind durch Gedichte von Sephine eingeleitet, und wie dieſe zart und ſinnig, dabei einfach und ohne Anſprüche. Die Compoſitionen kommen aus dem Herzen und ſcheinen ſämmtlich mit Luſt in froher Stunde geſchaffen. Von ſchlagender Originalität zeugt die Muſik nicht und folgt eben den Dichtungen; aber die Idee, Gedichten ſelbſtſtändige Muſik unterzulegen, eine Reihe zu finden und ſie artig zum Ganzen zu ſchließen, iſt eine ſeltenere und nachahmungswerthe. Als Clavierſtücke insbeſondere zeigen ſie eine gründliche Bildung, die auch von Neuem benutzt, wie denn aus ihnen beſondere Vertrautheit mit Franz Schubert und deſſen Uebertragung durch Liſzt hervorleuchtet. Lernenden mögen die Idyllen mit Nutzen und gewiß zu ihrer Freude in die Hände gegeben werden; nicht ſchwieriger, als Czerny'ſche und Hünten'ſche Sachen, haben ſie ungleich mehr Gehalt und geiſtigen Reiz. Die letzte Nummer „Am Kalvarienberg" iſt dieſelbe, die Liſzt in einem ſeiner Wiener Concerte öffentlich geſpielt, obwohl ich, ſollte ich einer einzelnen der Idyllen den Vorzug geben, mich für die erſte „Am Wolfgangſee" entſcheiden würde, die mir im Ganzen, wie im Detail, die zarteſte, friſcheſte und gelungenſte ſcheint. —

H. W. Veit,

Notturno. Werk 6. — Einleitung und Polonaiſe. Werk 11.

Von dieſem jungen Prager Tonſetzer waren bisher nur Violinquartette bekannt und geſchätzt; es hat ſein Gutes, wenn ſich der Componiſt in möglichſt vielen

Fächern verſucht, wie für ihn ſelbſt, ſo für das Publicum. Thut er's nicht, ſo verfällt er oft in ſtereotype Formen, in Manier, wie es noch lebende Beiſpiele gibt. Wir finden Hrn. Veit auch auf der Claviatur wohl bewandert und unterhaltend; er ſchreibt leicht, bequem, gefällig, recht nach Art der Böhmen und für das Böhmerland, wo Muſik ſo viel gepflegt und gehört wird, wie denn ſeine Hauptſtadt Prag in neuerer Zeit eine Menge junger talentvoller Componiſten aufzuweiſen hat, daß ſie ſich ungeſcheut wohl mit dem größeren Wien meſſen kann. In den beiden angezeigten Stücken erhält man genau was die Titel ankündigen, ein Notturno voll natürlichen Geſanges, das ſich vollkommen abſchließt; eine Polonaiſe mit echtem Tanzſchritt, durchaus freundlichen, behaglichen Charakters. Wir wüßten an beiden nichts zu ändern; der Componiſt leiſtete eben was er wollte, was er konnte, und wer dies vermag, auch im kleinen Kreiſe, hat immer auf Anerkennung zu rechnen. —

Eduard Franck,

Capriccio. Werk 2. — 3 Charakterſtücke. Werk 3.

Das erſte Werk dieſes gleichfalls noch jungen Componiſten, zwei Hefte Studien, beſprach die Zeitſchrift ſchon früher, und wies auf ihn als einen der fleißigſten und weitgediehenſten S[illegible]ler Mendelsſohns, als den er ſich uns, nur in höhere[illegible] Grade, auch in ſeinen beiden neuſten Werken zeigt. Ueberall nämlich ſieht man ihn auch in dieſen die Richtung des Lehrers mit ſo viel Hingebung verfolgen, daß ſich manche Sätze mit welchen aus der Jugendzeit, oder richtiger Knabenzeit Mendelsſohn's verwechſeln ließen; dabei gibt er aber auch Eigenes genug, daß ſich gewiß annehmen läßt, er werde ſich nach und nach immer mehr von ſeinem Vorbilde loslöſen, ſo weit dies bei manchem angebornen Verwandten möglich iſt. Dies angeborne Aehnliche zeigt ſich im vorherrſchend Verſtändigen und Ernſten bei einer ſehr ſcharfen Combinationsgabe. Gewiſſe, nicht eben ungewöhnliche Gedanken durch die techniſche Behandlung, durch Feinheiten in der Harmonie ꝛc. intereſſant zu machen, verſteht er ſchon vortrefflich. Wer dies in jungen Jahren gelernt hat, wird ſpäter mit ſeinem Gut um ſo freier zu ſchalten wiſſen, und bekommt dann auch wieder das Gemüth, das in den Lehrjahren des Künſtlers ſich ſo oft zurückdrängen muß, ſeinen Antheil am Werke, ſo wird der Componiſt, wie er jetzt Verſtand und Geiſt erfreut, ſodann auch den übrigen Menſchen zu intereſſiren vermögen. Möge die nächſte Zukunft dieſe Hoffnungen verwirklichen. Mit Freude hat die Zeitſchrift immer den tüchtigen unter den jüngern Künſtlern nachgeſpäht, mußte oft lange ſuchen, ehe ſie reden und aufmuntern durfte; mit Freude macht ſie nochmals auf dieſen jungen Künſtler aufmerkſam, der ihr ſo viel Grund zur Auszeichnung gibt. Vom Einzelnen ſeiner letzten Compoſitionen zu ſpre[illegible] ſo iſt es namentlich die 1ſte

Caprice in Werk 3, der wir ein vorzügliches Lob ſpenden dürfen. In der Anlage an Mendelsſohn erinnernd, iſt ſie doch eigenthümlich in ihren wechſelnden Rhythmen, mit ſichrer kecker Hand zum Schluß geführt, im beſonderen durch ſeltnere harmoniſche Gänge reizend; ſie namentlich gibt auch vom Studium Bach's ein Zeugniß. In ſolch funkelndes, geiſtreiches Figuren- oder Gruppenſpiel, wie es ſich in der Caprice hin und wieder bewegt, weiß nun freilich Mendelsſohn z. B. wie auch andere Meiſter, oft einen zarten melodiſchen Gedanken zu werfen ꝛc. Dies iſt es, was der Componiſt, wenn es anders zu lernen iſt, noch lernen möge: eine zarte Mittelfigur anbringen, eine ruhende gleichſam, um die die andern ſich winden und kreiſen. Mit Worten läßt ſich dies ſo ſchwer ausſprechen; doch wird uns der Componiſt ſicher verſtehen. Immerhin wirkt die Caprice, auch wie ſie daſteht, und geſpielt, wie ſie ſoll, ſogar bedeutend. Auch die zweite hat künſtleriſchen Werth, Einzelnes iſt vortrefflich; doch verfließt der Schluß zu allgemein und im Hergebrachten. Die letzte Caprice iſt ein Fugenſatz, beinahe in Händel'ſcher Art, mit einem ſcharf geprägten Thema, das zu manchen feinen Wendungen Anlaß gibt, ein ſehr werthvolles Stück bis auf einzelne gewöhnlichere Gänge. Die größere Caprice endlich, die eine beſondere Opuszahl führt, theilt die Vorzüge, die wir dem Componiſten ſchon zuſprachen, in allen Beziehungen. Matter ſcheint mir nur die Einleitung, die vielleicht nach Vollendung des raſchen Satzes erſt hinzugekommen.

Im Uebrigen erinnert ſie, wenn nicht im Einzelnen, doch im ganzen Zuſchnitte an des Componiſten Meiſter. Wir bedauern, daß ſie nicht mit Begleitung des Orcheſters geſchrieben iſt, was bei einiger Ausbreitung der Formen leicht zu machen war. Die Harmoniefolge S. 8, die zwei letzten Syſteme, nach A und Fis führend, iſt kühn; wir haben nichts dagegen. Den Schluß wird ſich mancher Spieler dankbarer und brillanter wünſchen; er lag ſogar näher. Was gedruckt iſt, läßt ſich nun nicht ändern, weshalb wir dem jungen tüchtigen Künſtler unſer Lob nur noch einmal ſummariſch ausſprechen wollen. — Wir wüßten den Cyklus nicht beſſer zu beſchließen, als mit einigen Worten über einen noch wenig genannten Componiſten, der uns vor Kurzem mit 4 vierhändigen Scherzo's überraſcht, bei weitem die ausgezeichnetſten, die in dieſer Gattung neuerdings geſchrieben ſind. Der Titel iſt in's Deutſche überſetzt:

Hermann von Löwenſkiold, 4 charakteriſtiſche Impromtu's in Form von Scherzo's.

Werk 8.

Scheint unſre Kunſt doch bald in allen Deutſchland nahe gelegenen Ländern Wurzel zu faſſen, jetzt auch in den nördlicheren. Der Componiſt iſt, ſeinem Namen nach zu urtheilen, ein Schwede. Ein Trio, das denſelben Namen auf dem Titel führte, beſprachen wir früher ſchon; wir wiſſen nicht, ob es auch derſelbe Componiſt, jedenfalls aber einer, den wir mit Achtung begrüßen müſſen. Iſt er Dilettant, ſo würden wir ihm jedenfalls, nach dieſen Scherzo's allein, den erſten Rang unter allen für das Clavier componirenden anweiſen; iſt er Künſtler, ſo mögen ihn ſeine Genoſſen als einen ebenbürtigen ohne weiteres in ihre Reihen aufnehmen. Seit lange iſt mir keine Compoſition vorgekommen, mit der ich faſt durchgehends ſo einverſtanden bin, die mich ſo intereſſirt, mir wiederholt ſo wohlgethan, als dieſe. Es ſind keine Wunderſtücke und wollen's nicht ſein; aber dieſen gebildeten Ausdruck, dieſes Maß, dieſen Wohllaut, dieſe gute Art zu componiren mit einem Worte, findet man nicht aller Orten. Hier und da möchte man auf Moſcheles als den Verfaſſer rathen, und dies namentlich manches Pikanten halber; doch haben ſie noch mehr Gemüthliches, Unbefangenes. Dies heißt componiren, wenn auch im Kleinen: hier iſt Vordergrund da, Perſpective, Hintergrund, und das Ganze gefällig wirkend. Möchte der, wie geſagt, uns gänzlich unbekannte Künſtler-Edelmann ſich im Größeren üben, für Orcheſter ſchreiben; er hat die Mittel dazu; die, denen die Stücke noch unbekannt geblieben, ſie ſich je eher je lieber anſehen. Obendrein fehlt es für Lehrer wie für Lernende an guten mittelſchweren vierhändigen Stücken, ſo daß auch weniger Ausgezeichnetes auf Verbreitung rechnen dürfte, um wie viel mehr dieſe, von denen wir mit dem Troſt, daß es hier und dort noch treffliche Muſikmenſchen gibt, auf das achtungsvollſte Abſchied nehmen. —

Franz Lißt.

I.

Noch angeſtrengt von einer Reihe von 6 Concerten, die er in Prag während eines 8tägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Lißt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo ſehnlicher erwartet worden ſein, als in der Reſidenz, wo Clavierſpiel und Claviermuſik vor allem geliebt wird. Montag gab er Concert; der Saal war glänzend und von den Vornehmſten der Geſellſchaft, auch von mehren Mitgliedern der königl. Familie beſucht. Alle Blicke hafteten auf die Thür, wo der Künſtler eintreten ſollte. Zwar ſein Bild iſt vielfach verbreitet und das von Kriehuber, der ſein Jupiterprofil am ſchärfſten gefaßt, ein höchſt treffliches; aber der Jupiterjüngling ſelbſt intereſſirt doch immer noch ganz anders. Man ſpricht viel von der Proſa jetziger Tage, von Hof- und Reſidenzluft und Eiſenbahngeiſt, aber es komme nur der Rechte und wir lauſchen andächtig jeder ſeiner Bewegungen. Wie nun erſt bei dieſem Künſtler, von deſſen

Wunderthaten ſchon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, deſſen Namen man immer neben den bedeutendſten zu hören gewohnt war, vor dem ſich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick verſöhnt ſchienen! So rief ihm denn die ganze Verſammlung bei ſeinem Eintritt begeiſternd zu, worauf er anfing zu ſpielen. Gehört hatte ich ihn ſchon vorher; aber es iſt etwas anderes, der Künſtler einem Publicum, oder Einzelnen gegenüber, — auch der Künſtler ein anderer. Die ſchönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geſchmückte Verſammlung, dies alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie der Empfangenden. Nun rührte der Dämon ſeine Kräfte; als ob er das Publicum prüfen wollte, ſpielte er erſt gleichſam mit ihm, gab ihm dann Tiefſinnigeres zu hören, bis er mit ſeiner Kunſt gleichſam jeden einzeln umſponnen hatte, und nun das Ganze hob und ſchob, wie er eben wollte. Dieſe Kraft, ein Publicum ſich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu laſſen, mag wohl bei keinem Künſtler, Paganini ausgenommen, in ſo hohem Grade anzutreffen ſein. Ein Wiener Schriftſteller hat Lißt'en in einem Gedicht beſungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchſtaben des Namens angehängten Beiwörtern beſteht; das Gedicht, geſchmacklos an ſich, hat aber ſein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauſchen uns wie dort die Buchſtaben und Begriffe, ſo hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Secundenfriſt wechſelt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Inſtrument glüht und ſprüht unter ſeinem Meiſter. Ueber alles dieſes iſt ſchon hundertmale geſprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weiſe beizukommen verſucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch ſehen, Lißt dürfte durchaus nicht hinter den Couliſſen ſpielen; ein großes Stück Poeſie ginge dadurch verloren.

Er ſpielte und accompagnirte das Concert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelsſohn einmal die Idee gehabt haben ſoll, ein ganzes Concert zu componiren mit Ouverture, Geſangſtücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getroſt veröffentlichen zur Benutzung), ſo gibt auch Lißt ſein Concert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die Einzige, die in ſolcher Nähe ſich zu behaupten weiß. Es war der Erlkönig und einige kleine Lieder von Schubert, die ſie im Vereine ſangen und ſpielten.

Vom Eindrucke zu ſprechen, den der außerordentliche Künſtler in Dresden gemacht hat, ſo kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publicums nicht genug, um darüber entſcheiden zu können. Der Enthuſiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener ſchont ſeine Hände unter allen Deutſchen wohl am wenigſten und hebt ſich in Abgötterei wohl gar den geſchlitzten Handſchuh auf, mit dem er Lißt zugeklatſcht. In Norddeutſchland, wie geſagt, iſt das anders.

Dienſtag früh reiſte Lißt nach Leipzig. Von ſeinem Auftreten daſelbſt das nächſtemal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden, und darunter wohl manchen, die nie Hoffnung haben, dieſen Künſtler in Wirklichkeit zu ſehen, und nun nach jedem Worte ſuchen, das über ihn geſprochen wird, — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat ſeine Schwierigkeiten. Am leichteſten ließe ſich noch über ſeine äußere Erſcheinung ſprechen. Man hat ſie bereits vielfach zu ſchildern geſucht, den Kopf des Künſtlers Schilleriſch, auch Napoleoniſch genannt, und wie alle außerordentliche Menſchen einen Zug gemein zu haben ſcheinen, namentlich den der Energie und Willensſtärke um Aug' und Mund, ſo treffen auch jene Vergleiche zum Theil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir dieſen als jungen General oft abgebildet ſehen, — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Geſtalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend iſt auch die Aehnlichkeit Lißt's mit dem verſtorbenen Ludwig Schunke, die ſich auch tiefer auf ihre Kunſt erſtreckt, ſo daß ich oft bei Lißt's Spiel ſchon früher Gehörtes wieder zu hören glaubte. Am ſchwierigſten aber läßt ſich über dieſe Kunſt ſelbſt ſprechen. Es iſt nicht mehr Clavierſpiel dieſer oder jener Art, ſondern Ausſprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrſchen, zu ſiegen das Geſchick einmal ſtatt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunſt zugetheilt. Wie viele und bedeutende Künſtler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen ſind, wie viel wir ſelbſt beſitzen, die Lißt'en in mancher Weiſe gleichſtehen, an Energie und Kühnheit müſſen ſie ihm alle ſammt und ſonders weichen. Namentlich Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken ſtellen, beide mit einander vergleichen wollen. In der That braucht man nur beider Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausſpruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf ſeines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer ſchönen Comteß mit einer Männernaſe" verglich, während er von Lißt's Kopfe ſagte, daß er jedem Maler zu einem griechiſchen Gott ſitzen könne. Ein ähnlicher Unterſchied gilt etwa von ihrer Kunſt. Näher an Lißt ſteht ſchon Chopin als Spieler, der ihm wenigſtens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt; am nächſten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Lißt auch das Meiſte genützt zu haben bekennt.

Lißt mag jetzt gegen 30 Jahr alt ſein. Wie er ſchon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verſchlagen wurde, wie ſpäter ſein Name glänzend hier und dort neben den berühmteſten auftauchte, oft auch wieder auf längere Zeit verſcholl, bis dann Paganini erſchien, der den Jüngling zu neuem Streben aufſtachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiſerſtadt enthuſiasmirte, — dies und anderes iſt bekannt. Seit ihrem Beſtehen hat die Zeitſchrift dem Künſtler zu folgen geſucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl ſich bei weitem die meiſten Stimmen und namentlich aller großen Künſtler zum Lobe ſeines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor kurzem zu uns, mit den höchſten Ehren, die nur einem Künſtler widerfahren können, bereits geſchmückt, und feſtſtehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, dieſen erhöhen zu wollen, war ſchwer; leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das Letztere wurde hier verſucht. Nicht durch Lißt's Schuld war das Publicum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Concertarrangement verſtimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann machte ſich das zu Nutze, anonym gegen den Künſtler aufzuhetzen, und „wie Lißt nur zu uns gekommen wäre, ſeine unerſättliche Habgier zu befriedigen.“ Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erſte Concert am 17ten bot einen ſonderbaren Anblick. In krauſer Fülle ſtand die Menge durcheinander. Der Saal ſchien ein ganz anderer. Das Orcheſter war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwiſchen nun Lißt.

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der Paſtoralſymphonie von Beethoven an. Die Wahl war launiſch genug und nicht glücklich aus vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen mag die ſonſt höchſt ſorgſame Uebertragung das Orcheſter vergeſſen laſſen; im größeren Saal aber, an derſelben Stelle, wo wir die Symphonie ſo oft und vollendet ſchon vom Orcheſter gehört, trat die Schwäche des Inſtrumentes um ſo fühlbarer hervor, und um ſo mehr, je mehr die Uebertragung auch die Maſſen in ihrer Stärke wiederzugeben verſucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht ſogar mehr gewirkt. Dennoch, verſteht es ſich, hatte man den Meiſter auf dem Inſtrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigſtens die Mähnen ſchütteln geſehen. Im Bild zu bleiben, ſo zeigte ſich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantaſie über Thema's von Paccini, die er in außerordentlicher Weiſe ſpielte. Aber alle die erſtaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie ſie ſich in der folgenden Etude ausſprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie geſagt, Niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er ſchloß mit dem bekannten chromatiſchen Galopp, und ſpielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch ſeinen bekannten Bravourwalzer.

Erſchöpfung und Unwohlſein hielten den Künſtler ab, das Tages darauf verſprochene Concert zu geben. Einſtweilen war ihm ein muſikaliſches Feſt bereitet worden, was Lißt'en ſelbſt, wie allen Anweſenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Feſtgeber[1] hatte lauter dem Gaſte noch unbekannte Compoſitionen zur Aufführung gewählt: die Symphonie von Franz Schubert, den Pſalm „wie der Hirſch ſchreit," die Ouverture „Meeresſtille und glückliche Fahrt," drei Chöre aus Paulus, und zum Schluß das Dmoll-Concert für 3 Claviere von Sebaſtian Bach. Letzteres ſpielten Lißt, Mendelsſohn und Hiller. Es ſchien alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachſen, nichts vorbereitet; drei glückliche Muſikſtunden waren's, wie ſie ſonſt Jahre nicht bringen. Zum Schluß ſpielte auch Lißt noch allein, und wundervoll genug. In freudigſter Erregung trennte ſich die Verſammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die ſich in Aller Augen ſpiegelte, möge dem Geber ein Dank ſein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunſttalente eines Anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialſte Leiſtung Lißt's aber ſtand uns noch bevor: Weber's Concertſtück, mit dem er in ſeinem zweiten Concert anfing. Wie denn an dieſem Abend Virtuoſe wie Publicum in beſonders friſcher Stimmung ſchienen, ſo überſtieg der Enthuſiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Lißt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, ſo führt er es von

---

1) F. Mendelsſohn.

Minute zu Minute ſteigend fort bis zu jener Stelle, wo er ſich wie an die Spitze des Orcheſters ſtellt und es jubelnd ſelbſt anführt. Schien er an dieſer Stelle doch jener Feldherr ſelbſt, dem wir ihn an äußerer Geſtalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem „Vive l'empereur.“ Der Künſtler gab noch eine Phantaſie über Thema's aus den Hugenotten, das Ave Maria, Ständchen, und auf Verlangen des Publicums noch den Erlkönig von Schubert. Das Concertſtück aber war und blieb die Krone ſeiner Leiſtungen.

Von wem der Gedanke des Blumengeſchenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Concertes durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wie viel enges und hämiſches Weſen gehört dazu, ſolche freundliche Aufmerkſamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hieſigen Blattes geſchehen iſt. An die Freuden, die euch der Künſtler bereitet, hat er ſein Leben geſetzt; von den Mühen, die ihm ſeine Kunſt gekoſtet, erfahrt ihr nichts: er gibt euch das Beſte, was er hat, die Blüte ſeines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Lißt blieb auch nichts ſchuldig. In ſichtlicher Freude über den feurigen Empfang, der ihm im 2ten Concerte geworden war, zeigte er ſich ſchnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgend eine milde Stiftung, deren Wahl er der Beſtimmung Einſichtiger überließ. So ſpielte er vergangenen

Montag noch einmal zum Beſten des Penſionsfonds für kranke und alte Muſiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein Concert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unſerer ausgezeichnetſten Sängerinnen, und vor Allem Lißt's ſelbſt, hatten die Theilnahme an dem Concert erhöht. Noch erſchöpft von der Reiſe, von dem vielen Concertſpielen in den vorigen Tagen, kam Lißt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, ſo daß ihm bis zur Concertſtunde nur wenig Zeit übrig blieb. Ruhe gönnte er ſich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt laſſen; ein Menſch iſt kein Gott, und die ſichtliche Anſtrengung, mit der Lißt des Abends ſpielte, war nur die natürliche Folge ſo vieler vorangegangenen. In freundlicher Geſinnung hatte er ſich zu ſeinem Concerte von Compoſitionen dreier hier anweſender Componiſten gewählt, von Mendelsſohn, Hiller, und von mir: von Mendelsſohn deſſen neuſtes Concert, von Hiller Etuden, von mir mehre Nummern aus einem älteren Werke, Carnaval geheißen. Zum Erſtaunen mancher ſchüchternen Virtuoſen mög' es hier ſtehen: Lißt ſpielte faſt ſämmtliche Compoſitionen ſo zu ſagen vom Blatt. Die Etuden und den Carnaval hatte er flüchtig wohl ſchon früher gekannt, Mendelsſohn's Compoſition aber erſt wenige Tage vor dem Concerte kennen gelernt; vielfach angeſprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studiren in ſo kurzer Friſt unmöglich Zeit finden können. Meinem leiſen Zweifel, ob überhaupt ſo rhapſodiſches Carnavalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch ſeine feſte Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er ſich getäuſcht. Nur einige Worte über die Compoſition, die ihre Entſtehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine muſikaliſche Bekanntſchaft lebte, enthielt lauter Buchſtaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; ſo entſtand eine jener Spielereien, wie ſie ſeit Bach's Vorgang nichts neues mehr ſind. Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernſter Stimmung und eigenen Verhältniſſen. Den Stücken gab ich ſpäter Ueberſchriften und nannte die Sammlung Carnaval. Mag manches darin den und jenen reizen, ſo wechſeln doch auch die muſikaliſchen Stimmungen zu raſch, als daß ein ganzes Publicum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgeſcheucht ſein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie geſagt, nicht berückſichtigt, und mit ſo großem Antheil, ſo genialiſch er ſpielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Maſſe aber nicht zu heben. Anders war es ſchon mit den Etuden von Hiller, die in eine bekanntere Form einſchlagen; eine in Des dur, und eine in Emoll, beide ſehr zart und charakteriſtiſch, erwarben ſich warme Theilnahme. Das Concert von Mendelsſohn war bereits durch den Componiſten ſelbſt bekannt in ſeiner ruhigen Meiſterklarheit. Liſzt ſpielte, wie geſagt, die Stücke beinahe vom Blatt.

Es thut ihm dies Niemand ſo leicht nach. Im vollen Glanze ſeiner Virtuoſität zeigte er ſich noch im Schlußſtück, dem Hexameron, — einem Variationencyklus von Thalberg, Herz, Pixis und Lißt ſelbſt. Man muß es bewundern, wo L. noch die Kraft hernahm, das Hexameron zur Hälfte zu wiederholen und dann noch den Galopp zur Freude des Publicums. So gern hätte ich gewünſcht, daß er auch von Chopin's Compoſitionen, die er unvergleichlich und mit größter Liebe ſpielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf ſeinem Zimmer gibt er freundlich alles was man von Muſik von ihm zu hören wünſcht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienſtag Abend verließ er uns.

Gutenbergfeſt in Leipzig.

Auch unſere Kunſt hat das Feſt verherrlichen helfen, wie ſie ja in Freud' und Leid ſich wunderkräftig zeigt, den Einzelnen wie die große Maſſe zu heben verſteht. Daß im Augenblick gerade zwei Componiſten in unſerer Mitte leben, von denen der eine durch glückliches Schaffen in ſeinem Kreiſe ſich in ganz Deutſchland bereits bekannt gemacht, der andere europäiſchen Ruf hat, und die für die Feier zu intereſſiren es nur einer Anregung bedurfte, mag als ein freundlicher Zufall betrachtet werden. Gewiß iſt der muſikaliſche Theil des Feſtes nicht der geringſte und war auch Alles in dieſem Sinne angeordnet worden.

Zur Vorfeier, Dienſtag Abend, hatte Hr. **Albert Lortzing** eine neue komiſche Oper „Hans Sachs“ geſchrieben, die die früheren deſſelben Componiſten an Friſche, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen ſoll. Ich ſelbſt konnte der Vorſtellung nicht beiwohnen. Die Aufführung ſoll aber höchſt erfreulich geweſen ſein, und hat dem Componiſten reichen Lohn gebracht. Mehre

Nummern wurden Da Capo verlangt, und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es ſteht uns in den nächſten Tagen eine zweite Aufführung bevor. Zur eigentlichen Feier, der Enthüllung der arbeitenden Preſſe und der Gutenbergſtatue, welcher früh 8 Uhr eine kirchliche, durch eine Gelegenheitscantate des Directors des Zittauer Sängervereins Hrn. Richter eingeleitet, vorangegangen war, hatte Hr. Dr. Felix Mendelsſohn-Bartholdy eine Cantate für zwei Männerchöre mit Begleitung von Poſaunen ꝛc., nach Worten des Hrn. M. Prölß in Freiberg, componirt, die Mitwoch früh auf offenem Markte geſungen wurde. Der erſt unfreundliche Himmel hatte ſich aufgeklärt; es war ein erhebender Anblick. Das eine Chor dirigirte Hr. Dr. Mendelsſohn, das andere Hr. Concertmeiſter David. Wie ſchwer Muſik unter freiem Himmel wirkt, weiß Jeder. Hundert Stimmen mehr oder weniger bringen kaum eine Schattirung mehr oder weniger hervor. Die Compoſition, ſo freudig und charakteriſtiſch an ſich, hätte auf ſolchem Raume aus wenigſtens tauſend Kehlen klingen müſſen. Dies ſind aber kühne Wünſche, die man höchſtens ausſprechen, nicht fordern darf. Wo aber Muſik am meiſten ergriffen haben würde, im Moment nach der Enthüllung, da fehlte ſie; dies hatte man ſich entgehen laſſen. Das Volk war in dieſem Augenblick auf der Höhe der Aufregung; eine einfallende Muſik, vielleicht gerade nach der Melodie „eine feſte Burg," die ſpäter geſungen wurde, müßte hier herrlich gewirkt haben. Der übrige Tag verging unter den Feſtlichkeiten, über die andere öffentliche Blätter berichten werden.

Geſtern Nachmittag fand nun die eigentliche große Muſikaufführung in der Thomaskirche Statt, an der Stelle, wo Sebaſtian Bach ſo oft ſeine hohe Kunſt ausgeübt hat, die jetzt ſein geliebteſter und liebendſter Zögling, die großen Maſſen mit energiſcher Hand leitend, eingenommen hatte. Die Aufführung war höchſt glänzend, alle Räume der Kirche gefüllt. Chor und Orcheſter mochten über 500 ſtark ſein. Die aufgeführten Muſikwerke waren die Jubelouverture von Weber, am Schluß im God save the king durch die Orgel begleitet, das Dettinger Te Deum von Händel, und ein „Lobgeſang“ von Mendelsſohn. Ueber die beiden erſten, weltbekannten Compoſitionen brauchen wir nichts zu ſagen. Die letztere aber war neu und eigens zu dem Feſte von dem Meiſter vollendet worden; einige Worte darüber dürften ſeinen fernen Verehrern willkommen ſein. Der Componiſt, der ſeine Werke immer ſo treffend zu bezeichnen weiß, hat ſie ſelbſt „Lobgeſang“ genannt. Dem eigentlichen Geſange gingen aber drei ſymphoniſtiſche Orcheſterſätze voraus, ſo daß die Form der 9ten Beethoven'ſchen Symphonie zu vergleichen iſt, bis auf den hervorzuhebenden Unterſchied, der im Symphoniſtiſchen noch nicht verſucht iſt, daß ſich die drei Orcheſterſätze ohne Pauſen an einander ſchließen. Die Form des Ganzen konnte für dieſen Zweck nicht glücklicher gefunden werden. Enthuſiaſtiſch wirkte das Ganze und gewiß iſt das Werk, namentlich in den Chorſätzen, ſeinen friſcheſten, reizendſten beizuzählen. Was dies nach ſo großen Leiſtungen heißen will, mag ſich jeder, der dem Gange ſeiner Schöpfungen zugeſehen, ſelbſt ſagen. Einzelnes heben wir nicht hervor: doch — jenen mit Chor unterbrochenen Zweigeſang „ich harrete des Herrn,“ nach dem ſich ein Flüſtern in der ganzen Verſammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Concertſaal. Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphael'ſcher Madonnenaugen. So hat denn die große Erfindung des Lichts, deren Feier wir beginnen, auch ein Werk des Lichts hervorgerufen, für das wir alle ſeinem Schöpfer unſern neuen Dank ausſprechen müſſen; ſo laßt uns, wie der Künſtler die Worte ſo herrlich componirt, immermehr „ablegen die Werke der Finſterniß und anlegen die Waffen des Lichts.“ —

Däniſche Oper.

Der Rabe: Oper in 3 Acten v. J. P. E. Hartmann.

Werk 12.

Der Muſikverein in Copenhagen fährt, gleich wie die niederländiſche Geſellſchaft, in dem rühmlichen Beſtreben fort, durch Herausgabe größerer Werke einheimiſche Talente aufzumuntern und bekannt zu machen. Zwei von dem nämlichen Verein früher edirte Opern „Adelheid“ von Kuhlau, und „Floribella“ von Weyſe beſprachen wir ſchon in älteren Jahrgängen. Diesmal hat die Wahl eine Oper des Hrn. Hartmann getroffen, eines gleichfalls in dieſen Blättern ſchon mehrmals genannten jungen Copenhagner Componiſten, deſſen tüchtiges Streben es verdient, daß ihm auch deutſche Kunſtverwandte Aufmerkſamkeit ſchenken.

Lobend müſſen wir vor allem des Textes erwähnen. Der Dichter hat eine Zauberoper gegeben, aber keine kindiſche, tolle, wie deutſche ſo oft dem Componiſten anbieten, ſondern eine, die Sinn und Verſtand hat, und überdies poetiſchen Gehalt. Man findet des beſten

Dichters würdige Gedanken darin, überhaupt eigenthümliches Leben; auch der Dialog, ſo ſelten er vorkömmt, iſt mit Geiſt und Witz geſchrieben.

Die Handlung des Stückes iſt einfach. Fürſt Millo hat den Lieblingsraben des Zauberers Norando getödtet, der, unbarmherzig genug, ihn deshalb verdammt, ſein Leben „in Wahnſinn, Angſt und Schmerzen" ſo lange zuzubringen, bis er ein Weib findet, das genauer beſchrieben wird. Millo hat einen Bruder Jennaro; ſie lieben ſich auf das innigſte. Da der Fluch anfängt in Erfüllung zu gehen, ſo bemüht ſich Jennaro das Weib zu finden, das ſeinen Bruder vom Fluch befreien kann, und erkennt, von einem alten Manne aufmerkſam gemacht, dieſes in Armilla, die gerade die Tochter des Zauberers iſt. Als Kaufmann verkleidet, lockt er ſie auf ſein Schiff und will ſie nun ſeinem Bruder zuführen. Auf die Klagen Armilla's entdeckt ihr Jennaro den Grund der Entführung, worauf ihm Armilla verzeiht, ihn aber auch vor der Rache ihres Vaters warnt. Jennaro, nicht zufrieden, ſeinen Bruder durch ein Weib von ſeiner Krankheit zu erlöſen, will ihn auch durch das Geſchenk eines Roſſes und eines Falken erfreuen; die ſchönſten Thiere, die er je geſehen. Da ſteigen aber bald die Meerweiber auf und ſingen: Roß, Falke und Weib würden ſeinem Bruder den Tod bringen: ſobald er (Jennaro) dies aber verriethe, würde er zu Stein verwandelt. Jennaro, um ſeinen Bruder zu retten, tödtet den Falken und das Roß; ſein angſtvolles Weſen fällt indeß Millo auf, der nun Armilla geſehen, ſie feurig liebt, und von ihr wieder geliebt wird. Nach und nach ſteigert ſich der Verdacht in Millo, daß am Ende Jennaro ſelbſt Armilla liebe. Bruderſchmerz, Verzweiflung. Jennaro will nun auch verhüten, daß das Hochzeitfeſt dem Leben ſeines Bruders gefährlich werde, und ſtürzt, auf einem unterirdiſchen Gange in das Schlafgemach ſeines Bruders gekommen, und bewaffnet auf die Vampyren, die ſich ſchon um das Bett des ſchlafenden Millo verſammelt haben. Er vertreibt ſie. Millo, aufwachend, nimmt dies für einen Angriff auf ſein Leben aus Eiferſucht und will Jennaro dafür beſtrafen. Auf das Aeußerſte gebracht und um ſeine Unſchuld darzuthun, geſteht nun Jennaro, was ihm die Meerweiber verkündet. Kaum hat er ſein Geſtändniß beendigt, als er auch zur Bildſäule verwandelt wird. Norando kommt jetzt wieder zum Vorſchein und ſagt dem untröſtlichen Millo: im Schickſalsbuche ſei der Fluch geſchrieben, „des Raben Tod, Armilia's Raub, Millo's Schmerz und ſeiner (Norando's) eigenen Rachſucht wohlverdiente Strafe,“ Jennaro aber werde erlöſt, ſobald Millo ſeine Braut ſelbſt tödte. Millo weigert ſich deſſen, will lieber ſelbſt ſterben. Armilla tritt herein, erfährt was vorgegangen, und will, um Jennaro zu befreien, ſich ſelbſt den Tod geben. Im Augenblick, wo ſie dazu anſetzt, entreißt ihr Norando den Dolch; im Augenblick wird auch Jennaro wieder lebend. Der Schickſalſpruch iſt erfüllt. Der Vater verſöhnt ſich. Das Hochzeitfeſt wird mit Jubel begangen.

Der Dichter alſo hat in mährchenhaftem Gewande das Bild einer idealen Geſchwiſterliebe aufſtellen wollen und der Componiſt ihn verſtanden. Jennaro iſt die ſchönſte und dankbarſte Rolle der Oper geworden; die des Millo und der Armilla bieten nicht minder intereſſante Seiten. Einige Nebenfiguren bringen Abwechſelung, wie man denn der verſtändigen, ruhigen Anordnung des Ganzen, wie geſagt, nur Beifall ſpenden kann.

Ein junger Componiſt nun, dem es zum erſtenmal in den Sinn kommt, für die Bühne zu ſchreiben, hat vorzüglich zweierlei im Auge, einmal ſeine ganze Kunſt anzubringen, dann auch zu wirken, zu gefallen. Das Erſtere wird nicht ſelten die Klippe des Letztern. Wie viel, was man gelernt hat, was man kann, muß man verläugnen, wegwerfen, wenn es die Belebung und Entflammung des Publicums gilt! Hr. Hartmann ſchrieb bisher nur für die Kammer; irren wir nicht, ſo verwaltet er ſogar eine Organiſtenſtelle, und zwiſchen Orgel und Theater liegt freilich eine große Strecke. Wie nun ſchon die Ausführung jeder größeren Arbeit, geſchähe ſie auch mit geringeren Kräften, uns Achtung abzwingt, ſo noch mehr dieſe, zu deren Vollendung wenn auch keine Genienkräfte ihre Flügel herliehen, ſo doch jene Hebel beitrugen, wie ſie angebornes, durch Fleiß und Studium gekräftigtes Talent ſo ſicher unterſtellt. Es iſt keine Kleinigkeit, eine Oper. Man ſtelle den beſten Muſiker auf das Theater: er wird hunderterlei verkehrt machen; er darf nicht zu viel geben; die Stimmen müſſen ruhen; das Orcheſter muß ſeine Pauſen haben. Schon das Oekonomiſche, das Bühnengerechte, welche Ueberlegung, welche Erfahrung erfordert es! Ehe der Muſiker zu glänzen anfangen kann, will erſt der Theaterdirector befriedigt ſein. Wie viel ſchöne Muſik muß oft geopfert werden, wenn der Componiſt über die Muſik die Bühne vergaß, für die er ſchrieb! Und ſo braucht es oft noch lange Arbeit, ehe die fertige Muſik in's wirkliche Leben vor das Publicum treten kann.

Der einfache, verſtändige Text kam dem Componiſten nun ſehr zur Hülfe. Die Charaktere ſind vom Dichter mit feſter Hand ausgeprägt; die Aufgabe, ein inniges, brüderliches Verhältniß zu ſchildern, mochte den Componiſten beſonders anziehen. Und ſo liegt die Oper fertig da, und, wie ſie es iſt, möge noch mit einigen Worten verfolgt werden.

Die Ouverture iſt ſinnvoll, tüchtig, den Inhalt der Handlung in kurzen Zügen vorzeichnend. Die Motive ſind der Oper entlehnt, das erſte den aufſteigenden Verdacht Millo's, das zweite die Verſöhnung und den Frieden nach ſo vielen Prüfungen ausſprechend. Ohne Kenntniß der Oper würde indeß der Ouverture keine große Wirkung zuzuſprechen ſein, wie dies ja meiſtens der Fall iſt.

Die Zahl der Muſikſtücke der ganzen Oper beträgt vierzehn; man ſieht, daß ſie nicht lange ſpielt; ein Vorzug, den ſie mit wenigen anderer junger (und alter) Componiſten theilt. Die kurze, kleine Form der meiſten einzelnen Nummern iſt ſogar auffallend. Wir wollen es eher einer Aengſtlichkeit des Componiſten zuſchreiben, als irgend anderem; aber namentlich ſcheinen mir gleich die erſten 3 Nummern, was den muſikaliſchen Bau betrifft, ſämmtlich zu kurz gerathen, ſo daß nach ihnen keine ruhige und befriedigte muſikaliſche Stimmung aufkömmt; man verlangt überall noch etwas mehr. Dagegen ſind die Finale's aller Acte breit auseinandergelegt, und werden ſo ſicher auch das Ihrige auf der Bühne wirken. Dies wenige über die Form. Was nun den Charakter der Muſik im Ganzen anlangt, ſo iſt er ein entſchieden deutſcher, nordiſcher. Eine Vorliebe für Weber ſpricht ſich oft aus; auch Spohr ließe ſich als ein Liebling des Componiſten erkennen; hier und da auch Marſchner, das letztere vielleicht gegen den Willen des Componiſten in der Stelle, wo die Vampyren auftreten. Eigenthümlich iſt dem Componiſten eine oft gar zu ſchnell wechſelnde Harmonieführung, die wir nicht bunt oder unklar nennen können, die wir aber, wie geſagt, weniger unruhig, oft auch natürlicher wünſchten. Das Streben, als Harmoniker auch im Kleinſten intereſſant zu erſcheinen, kann namentlich in der Oper ſehr gefährlich werden; im complicirten Enſemble läßt ſich jener ſchnelle, künſtlich gewobene, oft enharmoniſche Accordenwechſel noch am meiſten anwenden. Der Chor aber will nicht zu viele Kreuze und Bee; er ſingt ſonſt ungern und falſch obendrein; eben ſo wenig braucht es zum einfachen Liede ſo zahlreicher Uebergänge, wie ſie der Componiſt oft anbringt ohne Wirkung. Was wirkt ein ausgehaltener Dreiklang oft aus der Menſchenbruſt frei herausgeſungen! Alle Kunſt Spohr'ſcher Enharmonik muß ſich verſtecken vor einem Händel'ſchen ausſtrömenden Dreiklange. Davor alſo hat ſich der Componiſt vor allem zu hüten, in der Harmonie nicht zu viel zu geben; ſchon im Inſtrumentalſatze kann ſolch kleines chromatiſches Gewirre in den Mittelſtimmen ſchädlich werden; geſchweige denn, wo die Stimmen ſich zeigen ſollen und *ſingen* wollen.

Trotzdem ſind der Compoſition manche auch melodiſche Schönheiten nicht abzuſprechen, namentlich der Rolle des Jennaro nicht, der oft recht innig, wie ein rechter Bruder ſingt. Armilla dagegen wird unter den Sängerinnen ſich wenig Freundinnen erwerben, oder nur unter hochſtimmigen. Auch in den Chören bewegen ſich die Stimmen oft in den anſtrengendſten hohen Lagen, namentlich die Soprane. Die Erfahrung wird vielleicht jetzt ſchon, wo der Componiſt ſeine Oper, wenn wir nicht irren, in öffentlicher Aufführung gehört hat, ihn darauf aufmerkſam gemacht haben, wie wenig den Chören und den Einzelnen in dieſer Hinſicht zuzumuthen iſt, mit wie vieler Rückſicht, wie einfach die Stimmen zu behandeln ſind, wenn ſie mit Luſt und Liebe ſingen ſollen. Die Rolle des Millo verlangt ebenfalls einen umfangreichen Bariton; ſie iſt im Clavierauszug in verſchiedenen Schlüſſeln geſchrieben, was auffällt. Norando, der Zauberer, iſt Baß, verlangt aber auch ziemliche Höhe.

Von den einzelnen Nummern noch einige auszuzeichnen, ſo ſind es im 1ſten Act das artige Lied des Pantaleone und die Cavatine des Jennaro. Der Geſang der Meerweiber wird mit einer charakteriſtiſchen Baßfigur durchflochten, die von gutem Effecte ſein mag. Das più lento in demſelben Finale „Sonderbar hebt ſich die Bruſt“ tritt beſonders zart hervor.

Das im Gedicht ſehr ſinnige 1ſte Lied des 2ten Actes wünſchten wir origineller, und doch einfacher. Die Arie des Millo, deren Motiv ſchon in der Ouverture vorkommt, mag guten Bühneneffect machen. Das Motiv erinnert übrigens an manches von Lindpaintner, Kalliwoda ꝛc. — Schön und bedeutend iſt der kurze Geſang des Jennaro:

Dort durch die Kirchenfenſter klar, —

hier zeigt ſich der Organiſt, aber geſchmackvoll, ſogar poetiſch. Das komiſche Intermezzo das Tartaglia wirkt belebend und ſteht an guter Stelle. Der folgende Marſch hat dagegen etwas bekannt Bellini'ſches. Der Act ſchließt glänzend.

Im 3ten zeichnet ſich der uniſone Chor der Vampyre aus mit ſeinem unheimlichen Solo. Es ſind wohl Tenöre; hohe, ſpitze Stimmen müßten hier von noch grauſigerem Effecte ſein. Im Melodrama, die Scene wo Jennaro ſein Geheimniß enthüllt, geben wahrſcheinlich Inſtrumentation und Decoration den Ausſchlag; auf dem Clavier wirkt derlei immer nüchtern. Die Stelle, wo Jennaro wieder aus dem Stein auflebt, muß ebenfalls vom Orcheſter gehört werden; auch hier wirkt das Clavier wohl nur die Hälfte. Das Ganze ſchließt, wie geſagt, beruhigend und glücklich.

Der Clavierauszug iſt übrigens mit großer Sorgfalt und von einem guten Spieler (dem Componiſten ſelbſt) gemacht; wir ſind ſeit langer Zeit keinem beſſeren begegnet. Auch die deutſche Ueberſetzung iſt gut.

So macht denn das Werk ſeinem Verfaſſer alle Ehre, wie dem Vereine, der es an den Tag gefördert hat. Wie es von der Bühne herab wirkt, werden wir freilich in Deutſchland ſchwerlich erfahren. Die ſich aber im Stillen von dem in allen Deutſchland umliegenden Ländern fortſchreitenden Muſikgeiſte überzeugen wollen, werden den Clavierauszug ſicher mit der freudigen Ueberraſchung aus der Hand legen, daß unſere deutſche Kunſt auch auswärts immer mehr Wurzel faßt, und mit der Hoffnung, daß eine gute Rückwirkung auf das eigene Vaterland mit der Zeit nicht ausbleiben wird.

Mendelsſohn's Orgelconcert.

Mit goldnen Lettern möcht' ich den geſtrigen Abend in dieſen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Concert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter, und ſpäter von Marx iſt darüber Trefflich̄es und Treffendes genug geſagt worden, und doch, hört man dann, ſo will es wieder ſcheinen, als ließe ſich ihm mit dem bloßen Wortverſtand nur von weitem beikommen. Die beſte Verſinnlichung und Erklärung ſeiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Muſik ſelbſt, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten, als von dem, der ſie uns geſtern gab, der die meiſten Stunden ſeines Lebens gerade dieſem Meiſter zugewandt, der der Erſte war, der mit aller Kraft der Begeiſterung das Andenken an Bach in Deutſchland auffriſchte, jetzt auch wieder den erſten Impuls gibt, daß ſein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt näher gebracht werde. Hundert Jahre ſind ſchon vergangen, ehe dies von Andern verſucht, ſollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Ausführung kömmt? Es iſt nicht unſere Abſicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwa zu bitten; die für Mozart und Beethoven ſind noch nicht fertig und es dürfte ſchon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da *anregen* möchte die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die ſich in neuerer Zeit um Aufführung Bach'ſcher Werke beſonders verdient gemacht, Berlin und Breslau, in denen es Viele geben wird, die wiſſen, was die Kunſt Bach ſchuldet; es iſt im kleinen Kreiſe der Muſik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelsſohn ſpricht ſich ſelbſt in ſeinem das Concert ankündigenden Circular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten Künſtler, den dieſe Stadt je beſeſſen. Einem ſeiner Nachfolger iſt bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasſchule zu Theil geworden, die Bach vor allen Andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit ſein Geiſt und ſeine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Theilnahme dafür in den Herzen aller wahren Muſikfreunde nie verlöſchen wird, ſo iſt zu hoffen, daß ein ſolches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge“ ꝛc. ꝛc.

Daß nun der von ſolcher Künſtlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich unterſtützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelsſohn das königliche Inſtrument Bach's zu handhaben verſteht, iſt ſchon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köſtliche Kleinodien, die er geſtern vorlegte, und zwar in herrlichſter Abwechſelung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichſam bevorwortete, und zum Ende mit einer Phantaſie beſchloß. Nach einer kurzen Einleitung ſpielte er eine Fuge in Es dur, eine gar prächtige auf drei ſich über einander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantaſie über den Choral „Schmücke dich o liebe Seele,“ ein unſchätzbares, ſeelentiefſtes Muſikſtück, wie es irgend einem Künſtlergemüth entſprungen, ſodann ein groß-brillantes Präludium mit Fuge in A moll, beide ſehr ſchwierig auch für Meiſter auf der Orgel. Nach einer Pauſe folgte die Paſſacaille in C moll, 21 Variationen, genialiſch genug in einander gewunden, daß man nur immer erſtaunen muß, auch von Mendelsſohn vortrefflich in den Regiſtern behandelt, nach dieſen eine Paſtorella in F dur, wie nur irgend ein Muſikſtück dieſes Charakters in tiefſter Tiefe gedacht werden kann, der ſich dann eine Toccata in A moll mit Bach'iſch-humoriſtiſchem Präludium anſchloß. Den Schluß machte eine Phantaſie Mendelsſohn's, worin er ſich denn zeigte in voller Künſtlerglorie; ſie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden“ baſirt, in den er ſpäter den Namen Bach und einen Fugenſatz einflocht, und rundete ſich zu einem ſo klaren, meiſterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunſtwerk gäbe. Ein ſchöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenſtern herein; außen im Freien wird noch mancher den wunderbaren Klängen nachgeſonnen haben, und wie es doch in der Muſik nichts größeres gibt, als jenen Genuß der Doppelmeiſterſchaft, wenn der Meiſter den Meiſter ausſpricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!

Drei gute Liederhefte.

Auch den hartherzigſten Kritiker wandelt einmal die Luſt zu loben an. „Was hilft es — ſagte ich mir — leidliche Anfänger in der Geſangscompoſition paſſabel aufzumuntern, oder mittelmäßigen Schreiern die Kehle verſtopfen zu wollen. Lieber ſetz' ich mir einen ganzen Stoß neuer Lieder her, und ruhe nicht eher, als ich einige gute gefunden, um einmal nach Herzensluſt nichts als loben zu können.“ Lange ſuchte ich unter den etwa 50 Heften. Endlich hatte ich glücklich drei bei einander, die mich in Lobesathem brachten, die mich anhaltend erfreut, erwärmt. Die Namen der Componiſten ſind Veit, Eſſer und Norbert Burgmüller, die erſten noch lebend und wirkend, der letztere ſchon geſtorben.

Auseinanderſetzen, was ein ſchönes Lied, will ich nicht. Es iſt ſo ſchwer und leicht, als ein ſchönes Gedicht. „Nur ein Hauch ſei's“ ſagt Goethe. Norbert Burgmüller wußte von den drei Genannten dies am beſten. Das Gedicht mit ſeinen kleinſten Zügen im feineren muſikaliſchen Stoffe nachzuwirken, gilt ihm das höchſte, wie es allen gelten ſollte. Nur ſelten, daß ihm ein Zug entgeht, oder daß er ihm, wo er ihn gefaßt, mißglückt. Menſchliches freilich überfällt auch die Größten in unbewachtem Augenblick.

Das Liederheft, das ich meine, iſt ſein drittes und mit Werk 10 bezeichnet. Es bringt ein Lied nach Walther v. d. Vogelweide — von Uhland Scheiden und Meiden, Ständchen und Abreiſe — von einem Ungenannten ein „Hoffnungslos." Der Ungenannte iſt, wie vermuthet wird, der Componiſt ſelbſt. Man vergleiche die Biographie, die früher dieſe Blätter brachten, in der auch der erſte Vers des Gedichtes mitgetheilt war. Die Compoſition iſt in ſchmerzlicher Zeit entſtanden, tiefmelancholiſch, aber zur innigſten Theilnahme anregend, und wahr. Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Componiſten, wenn ihr dieſes Wort hört? Bettet euch immer weicher in eure ſchönen Geſangeslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen geſungen zu werden, vielleicht verführeriſch genug. Aber, tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, ſo flüchtet mit eurer erheuchelten Kunſt, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich iſt. Wahr iſt denn auch Burgmüller durch und durch; noch mehr, er gibt die Wahrheit auch meiſtens in ſchönem Gewand. Lebte er noch, ſo würde ich bittend hinzuſetzen: er gebe ſie auch, wo es das Gedicht will, manchmal in reicherem. Er begnügt ſich oft mit dem allereinfachſten. B. Klein trieb dieſe Liedeseinfachheit, daß man ihn als Sonderling verſchrie. Auch gegen dieſes Extrem ſchütze ſich der Künſtler. Ein Beiſpiel dazu aus Burgmüllers Liedern. Es iſt das oft, und mehrentheils nicht übel componirte „Ständchen" von Uhland, wo das nach und nach hinüberſchlummernde Kind der Mutter von „ſüßen Klängen" erzählt, die es weckten, und daß es „keine irdiſche Muſik" ſei, ſondern „Engel mit Geſang, die es riefen." Das Lied iſt ſicher eines der trefflichſten der Sammlung, vielleicht die trefflichſte Compoſition des Gedichts überhaupt, die da iſt. Doch jener Ruf „von drüben," geſteh' ich, klingt mir doch zu dürftig. Engel, mein' ich, riefen doch noch anders; aber freilich, wer hat ſolche Stimmen gehört, und, wer in einzelnen weit von einander liegenden Minuten des Lebens es hat, ſchwiege nicht lieber darüber! Wie ich aber ſchon ſagte, das Lied bleibt neben dem „Hoffnungslos" das ſchönſte der Sammlung. Vortrefflich in der getroffenen mißmüthigen Grundſtimmung nenn' ich auch die „Abreiſe." Nur den Schluß, wo der Wanderer, dem es gleichgültig, daß man ihn ohne beſondere Abſchiedsqualen ſeine Straße hat ziehen laſſen, wehmüthig hinzuſetzt „von Einer aber thut mir's weh'" — wünſchte ich nicht über die Melodie der früheren Verſe gelegt, und neu componirt, und bedeutender, wie es denn auch im Vorhergehenden einige kleine Declamationsſünden zu rügen gäbe.

In dieſen drei Nummern liegt denn der Schatz des Heftes. „Scheiden und Meiden" und das altdeutſche

Lied, wie ſie immerhin auch einem echten Dichterherzen entſprungen, ſind anſpruchloſer.

Der zweite Liedercomponiſt, den die Zeitſchrift heute ihren Leſern als einen „guten" empfiehlt, iſt W. H. Veit, der junge böhmiſche Tonſetzer, von dem ſie ſchon öfters Gutes vermeldet. Schwierige Aufgaben für ſeine Erfindungskraft ſtellt er ſich nicht in dem Hefte, von dem wir ſprechen; ja es genügen ihm ſelbſt Gedichte geringeren Gehaltes. Haben wir denn etwa Mangel an guten? Ein „Ja" zur Antwort wäre ein Unrecht, was wir den Poeten thäten. Wie viel Ausbeute geben noch die älteren deutſchen Claſſiker, wie viel die Epoche nach Goethe, wie manches die neuſte, wie vieles endlich auch das Ausland! Weshalb alſo nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was ſich immer an der Muſik rächen muß? Einen Kranz von Muſik um ein wahres Dichterhaupt ſchlingen — nichts ſchöneres; aber ihn an ein Alltagsgeſicht verſchwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unſern Componiſten nun auch bei Compoſition ſolcher ſchwächeren Gedichte nicht; reicher und friſcher äußert es ſich aber gewiß in jenen beſſeren, wie von Heine und Moſen; der Componiſt wird es ſelbſt geſtehen, daß er hier auch mit größerer Liebe ſchrieb.

Auch Veit wendet auf die Wahrheit des muſikaliſchen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte die treuſte Sorgfalt. Dies Lob ſteht über jedes andere. Geſellt ſich ſolchem Streben noch ein ziemlicher Schatz klarer, geſunder Melodie bei, ſo darf der Künſtler doppelten Lobes gewiß ſein. Es iſt hier ſo und guter Geſang in jedem der Lieder zu finden. An kleinen, feinen Wendungen in der Begleitung fehlt es gleichfalls nicht, wie freilich auch nicht an kleinen Declamationsfehlern, ſo klein, daß wir ſie Schülern nachſähen, an gebildetern Talenten groß genug, um ſie nicht wohlwollend darauf aufmerkſam zu machen (ſo das es S. 3, Syſt. 3, T. 2, das du S. 15, Syſt. 3, T. 5). Melodiöſe Heiterkeit zeichnet im Uebrigen faſt alle Lieder des Heftes aus, das wir denn überhaupt gegen ein früher geſchriebenes (Werk 8) als einen erfreulichen Fortſchritt zur Meiſterſchaft betrachten müſſen.

Ein Liederheft endlich von X. Eſſer, einem bis jetzt noch wenig genannten Rheinländiſchen Componiſten, beſchließe dieſe fröhliche Kritik. Die Texte ſind zur einen Hälfte von Rückert, dem geliebten Dichter, der, großer Muſiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzuthun übrig läßt, — zur andern Hälfte von weniger gekannten Dichtern. Die Compoſitionen werden auf das wohlthuendſte überraſchen; wie freut es, dies von einem Werk 4 ſagen zu dürfen! Harmonie: rein und gewählt, — Melodie: klar, nicht ohne Eigenthümlichkeit, leicht ſangbar, — Begleitung: natürlich, hebend, — Wahl der Texte: ſinnig, ernſt, — verlangt man einen beſſeren Paß in „Muſiker's Lande?“ Vorliebe für Franz Schubert, doch nur wie ſie erlaubt, ſpür' ich namentlich im 3ten und 5ten der Lieder; eine auffallend ſtarke Reminiscenz an Weber („Arabien, mein Heimathsland“) im 4ten. Indeß ſtört bei ſo viel Eigenem, bei ſo offenbarem inneren Wohlſtand ein vielleicht unwiſſend entlehnter Zug nur wenig oder gar nicht. So gehe der Componiſt, der Theilnahme verdient, dieſen Weg weiter; iſt er noch jung, ſo freuen wir uns um ſo mehr ſeiner Zukunft.

Dies wäre eine treue Schilderung des kleinen kritiſchen Liederfeſtes, das ich mir heute zu begehen vorgenommen, das ich recht oft wieder zu begehen Veranlaſſung finden möchte.

Trio's für Pianoforte mit Begleitung.

Es ſind Jahre verfloſſen, ſeitdem wir zum letztenmal über Compoſitionen obiger Gattung berichtet; vielleicht erinnert ſich der Leſer noch eines Cyklus von Kritiken, in dem alle ſeit etwa 10 Jahren erſchienenen Trio's ausführlich beſprochen wurden. Allem neu Erſcheinenden nachſpähend, müſſen wir uns wundern, wie wenig in den letzten 2—3 Jahren Werke obiger Gattung veröffentlicht worden ſind — geſchrieben? wohl mehr. Wer weiß das! Es liegen im Augenblicke nur vier Trio's und ein Quartett vor uns. Für erſchöpfend können wir aber unſer Urtheil darüber nicht ausgeben, da wir nur eines davon aufführen gehört. Denn wie das innere Gehör das feinere muſikaliſche iſt, der Geiſt der Ausführung hat auch ſein Recht, der helle lebendige Klang ſeine beſonderen Wirkungen, über die ſich ſelbſt der gute Muſiker, der zuerſt gleichſam durch das Auge vom Papier hört, täuſchen kann. Leichter ſchon wird es zu urtheilen, wo Partituren vorliegen, wie es bei Herausgabe von Enſembleſtücken jetzt löbliche Sitte geworden; wo aber dieſe fehlen, darf der Kritiker nicht geſcholten werden, wenn er nur en gros berichtet. Von dem erſten der zu beſprechenden Trio's liegt uns in der Clavierſtimme zugleich die Partitur vor; es iſt von B. E. Philipp. Der Name des in Breslau lebenden Tonſetzers kam in der Zeitſchrift ſchon öfters vor. Mit ſeinem Trio tritt er, irren wir nicht, zum erſtenmal mit einem größeren Enſembleſtück auf. Es geht in Fmoll und weicht in der Form von andern nur darin ab, daß es kein Scherzo bringt. Im Uebrigen hat es den rechten Trio-Charakter, d. h. kein Inſtrument herrſcht vor und hat jedes etwas zu ſagen. Die Stimmung iſt vorherrſchend lyriſch; zwar im letzten Satz möchte einiges auf eine dramatiſche Abſicht des Componiſten ſchließen laſſen; der Grundton bleibt aber lyriſch. Am ſchnellſten wirkſam ſcheint der erſte Satz; er hat Fluß und rundet ſich. Zur größern Wirkung fehlt ihm nur ein bedeutender energiſcher Schluß; wie er iſt, fühlt man, der Componiſt war am Ende und die Phantaſie gab nichts mehr aus. Immerhin gilt er uns als der gelungenſte des Trio. Wenig ſagt uns das Adagio zu: die erſten acht Tacte der Cantilene ſind melodiſch gut erfunden, obwohl an das Adagio in Beethoven's Fmoll-Sonate erinnernd; die folgenden aber haben keinen muſikaliſchen Fortgang, wie uns auch der Mittelſatz in Bmoll karg und reizlos dünkt. Der letzte Satz, Finale, ſchließt ſich dem Adagio gut an und nimmt einen kühnen Anlauf. Die erſten

Tacte des Allegros gleichen freilich ſehr in Bewegung und Charakter dem des letzten Satzes der Cis moll-Phantaſie von Beethoven; wenn dadurch die Wirkung geſchmälert wird, ſo verſöhnt uns bald der ſehr gute und melodiſch-ſchwungvolle Geſang im Dur der großen Unterterz, der dann ſpäter, nach herkömmlicher Form, im Dur der Haupttonart wieder erſcheint. Eine Stelle des Adagio hebt ſich kurz vor dem Schluß noch einmal hervor, wir wiſſen nicht, ob mit Wirkung. Es hat mit ſolchen ſogenannten „Rückblicken“ ſein Gefährliches; wo es nicht (wie z. B. im Finale der C moll-Symphonie, wo das Scherzo wieder auftaucht) im freiſten Flug der Phantaſie geſchieht, ſo daß wir uns ſagen müſſen: es kann nicht anders ſein, — ſieht es leicht gezwungen und gemacht aus; immerhin hat ſchon die Intention etwas Sinniges und begegnen wir ihr immer gern. In Summa, das Trio wird denen, die nicht immer höchſtes Meiſterliches wollen, in vielen Parthieen zuſagen; das Streben des Componiſten war ein unverkennbar gutes, und ſo wünſchen wir, daß er zu ähnlichen Werken größeren Umfangs auch immer bereite Verleger finde, wie den ſeines Trios, der es freigebig ausgeſtattet. Das Trio iſt Adolph Henſelt zugeeignet. —

Ueber ein Trio von Carl Seyler vermögen wir nicht mehr zu ſagen, als was uns eine ſtumme Aufführung nach den herumgelegten einzelnen Stimmen eingibt. Es ſcheint übrigens klar genug, um eine Partitur zu vermiſſen, und erhebt ſich anſcheinend nicht über jenen mittleren Gedankenflug, der immer einige Minuten im Voraus zu errathen, ſo daß ich mir in den Pauſen der Clavierſtimme die Füllung der andern Inſtrumente auch meiſt ganz gut denken konnte. Der Charakter des Stückes iſt modern, gefällig, bürgerlich; Melodie hat es, wenn auch kleine und bekannte; die Harmonie iſt leicht, auch richtig. Der Componiſt ſcheint, allen Anzeichen nach, ein junger und ſtrebſamer. In einer großen Stadt, wie Wien, auf tüchtigen Wegen zu bleiben, gehört freilich doppelte Kraft dazu. Publicum dort, wie Verleger wollen vor allem Leichtes, Unterhaltendes, und ein Feuerwerker gilt ihnen mehr, als ein rüſtiger Gladiator. So kam es oft, daß, die das nicht begriffen und wider den Strom wollten, einſam und beifalllos ihren Weg fortſetzen mußten, während, die ſich accommodirten, bald von höherem Streben ablaſſend, mit den hundert Andern im Strome mitſchwammen und ſpurlos verſchwanden. Wir wünſchen dem jungen Componiſten Ausdauer genug, nicht der letzten Claſſe zu verfallen. Was iſt aller Beifall des Modehauſens gegen den ſtilleren des echten Künſtlers. Das Publicum iſt nie zu ſättigen, während das fleißig gearbeitete, ſchön gelungene Kunſtwerk Jahrzehnde lang nachhält. Wir ſind in dieſen moraliſchen Ton verfallen, weil wir eben wiſſen, wie oft gut anfangende Talente aus Mangel an Aufmunterung in großen Städten es auch nur bei den Anfängen bewenden ließen. Das „premier Trio“ möge denn nur der Vorläufer der köſtlichſten ſpäteren ſein und der Componiſt fortfahren an großen Formen ſeine Kraft zu ſtärken und zu meiſtern. —

An die ſchon beſprochenen Trio's der HH. Philipp und Seyler ſchließen ſich neu erſchienen noch drei an, von A. Fesca, J. P. Pixis und F. Mendelsſohn-Bartholdy.

Des Compoſitionstalentes des erſteren ward ſchon früher in der Zeitſchrift Erwähnung gethan. Man ſieht, es geht ihm leicht von der Hand; eine Menge auch größerer Werke ſeiner Compoſition iſt neuerdings im Druck erſchienen. Das Trio hat eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Componiſt; er koſtet und naſcht noch in der Kunſt, aber mit Luſt und Liebe, und dies nimmt für ihn ein. Gern hängt er ſich auch an höhere Kunſtgenoſſen. Mendelsſohn, Henſelt, auch Thalberg, ſind mit wenig Mühe wieder zu finden. Die Leichtigkeit und Anmuth aber, mit der er ſich anſchließt, ſöhnt ſchnell wieder aus. Das immer derbere deutſche Element abgerechnet könnte man den jungen Componiſten am richtigſten dem franzöſiſchen Bertini vergleichen. Ob ihm ſelbſt dieſer Vergleich gefalle, wiſſen wir nicht; doch, ſcheint es, hat er das Zeug, ihn zu nichte zu machen, ſich höher hinaufzuarbeiten zu Ernſt und männlicherem Ausdruck. So klingt das Trio, wie ein Bertini'ſches, durchaus hübſch und gefällig. Nach Grammatik, ſelbſt nach Octaven, Quinten (wenigſtens für das Auge) wird nicht viel gefragt; was ihm wohlklingt, ſchreibt er hin, das Ohr gilt ihm der oberſte Richter.

Wir haben nichts gegen dieſen Grundſatz. Was ſchön klingt, ſpottet aller Grammatik, wie was ſchön iſt, aller Aeſthetik. Nach alle dem Geſagten wird der Kunſtfreund wiſſen, was er ohngefähr vom Trio zu erwarten hat; es ſteht vermittelnd zwiſchen Künſtler und Dilettanten und wird allen behagen, die nicht immer nach Höchſtem verlangen. Im Beſonderen iſt noch zu erwähnen, daß das ganze Trio ohne Abſatz hintereinander geſpielt werden ſoll. Innigere Verbindung und Beziehung haben die einzelnen Sätze indeß nicht; man kann eben ſo gut nach jedem eine Pauſe einſchalten. Das Clavier herrſcht vor, doch nicht ſo, daß ſich nicht auch die anderen Inſtrumente gut zeigen könnten, wie denn die Klarheit in Anordnung des Ganzen nur auszuzeichnen iſt, doppelt an einem jungen Künſtler, wie es der Componiſt noch ſein ſoll. —

Das Trio von J. P. Piris iſt bereits das ſechſte des Componiſten, und nach langer Zeit wieder das erſte bedeutende Werk, das von ihm erſchienen. Gehört in vollſtändiger Beſetzung habe ich es noch nicht; vielleicht, daß es mir ſonſt auch weniger unklar, weniger zerſtückelt erſchiene. Der Anfang iſt eigen. Das Clavier beginnt mit einer wilden Figur, in die die Bäſſe den Hauptgedanken des erſten Satzes hineinwerfen; wild ſcheint der erſte Satz überhaupt, ſo ſehr es nämlich ein Componiſt ſein kann, der nicht gerade ein Beethoven iſt, der, in Sicilien an der Seite einer gefeierten Tochter unter immergrünen Triumphbögen mitwandelnd, nicht eben

Grund haben mag, ſich über das Leben zu beklagen. Dem angemeſſen endigt auch der Satz. Das Capriccio, an der Stelle des Scherzo, ſcheint ſehr pikant und geiſtreich, wie denn Pixis in ſolchen kleinen Sachen immer glücklich iſt. Das Adagio, ſentimentalen Charakters, währt beinahe ſo lange wie die drei übrigen Sätze zuſammengenommen, und wohl zu lange; es iſt hier eine Menge Harmonie an einen gewöhnlichen melodiſchen Gedanken verſchwendet, die vereinfacht und verringert daſſelbe gewirkt haben würde. Reicheres Leben bringt der Schlußſatz, wie der erſte in der ſeltenen Tonart Fis moll geſchrieben und beſchloſſen. Der Schluß erinnert übrigens an ein Stück aus Roſſini's Soireen, wie die Octavenſprünge in der Hauptfigur an die Pauken im Scherzo der D moll-Symphonie von Beethoven. Das Ganze iſt glänzend und ſchwierig, doch auch dankbar. Darf man ihm auch nicht, wie einem Meiſterwerke, eine nachhaltigere Wirkung, eine große Lebensdauer zuſprechen, ſo ragt es als Glanz- und Virtuoſitätsſtück doch immer als ein bedeutendes und eigenthümliches hervor, das mehr will als bloße Fertigkeit des Spielers, bloßes Amuſement des Zuhörers. —

Es bleibt noch übrig, über Mendelsſohn's Trio etwas zu ſagen, — weniges nur, da es ſich gewiß ſchon in Aller Händen befindet. Es iſt das Meiſtertrio der Gegenwart, wie es ihrer Zeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar ſchöne Compoſition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre fängt allmählig ſich zu legen an, und, geſtehen wir es, hat ſchon manche Perle an's Ufer geworfen. Mendelsſohn, obſchon weniger als Andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müſſen, hat es auch oft anhören müſſen das Geſchwätz einiger bornirter Schriftſteller: „die eigentliche Blüthenzeit der Muſik ſei hinter uns," und hat ſich emporgerungen, daß wir es wohl ſagen dürfen: er iſt der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellſte Muſiker, der die Widerſprüche der Zeit am klarſten durchſchaut, und zuerſt verſöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künſtler ſein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er iſt vielleicht ſchon geboren. Was ſoll ich noch über dies Trio ſagen, was ſich nicht jeder, der es gehört, ſchon ſelbſt geſagt? Am glücklichſten freilich, die es vom Schöpfer ſelbſt gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuoſen geben mag, in ſo zauberiſcher Friſche weiß kaum ein Anderer Mendelsſohn's Werke wiederzugeben, als er ſelbſt. Es ſchrecke dies Niemanden ab, das Trio auch zu ſpielen; es hat ſogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu den Schubert's, weniger Schwierigkeiten, wie denn dieſe bei Kunſtwerken erſten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältniſſe ſtehen, und je größer jene, je geſteigerter dieſe iſt. Daß das Trio übrigens keines für den Clavierſpieler allein iſt, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und

Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten wie es ſoll, und ſei uns ein neues Zeugniß der Kunſtkraft ſeines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchſten Blüthe zu ſtehen ſcheint. —

Muſikleben in Leipzig während des Winters
1839—1840.

Man wird es zugeben müſſen, in dieſem von der Natur ſo ſtiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutſche Muſik, daß es ſich, ohne für unbeſcheiden zu gelten, neben den reichſten und größten Frucht- und Blüthengärten anderer Städte ſehen laſſen darf. Welche Menge ausgezeichneter Kunſtwerke wurde uns auch im vergangenen Winter wieder vorgeführt, wie viele bedeutende Künſtler erfreuten uns mit ihrer Kunſt! Und wenn ſich dieſe Anerkennung regſten Muſiklebens namentlich auf die hieſigen Concertinſtitute bezieht, ſo geſchieht doch im Verhältniß zu andern Städten auch in andern Richtungen Erfreuliches. Das Theater verſorgt uns, wie eine gute Modehandlung, wenigſtens immer mit dem Neuſten aus Paris und zählt unter ſeinen Mitgliedern einige ſehr ſchätzenswerthe. Auch die Kirche feiert nicht, wenn freilich mit den vorhandenen Mitteln auch noch ganz anderes erreicht werden könnte. Auf glänzendſter Stufe aber, wie geſagt, ſteht die Concertmuſik. Es iſt bekannt, wie in den jetzt bald ein halbes Jahrhundert alten Gewandhausconcerten vor allem der deutſchen Muſik ein gediegener Heerd gegründet iſt, und wie von dieſem Inſtitute in der That mehr als je geleiſtet wird. Einen berühmten Meiſter an der Spitze, hat ſich in den letzten Jahren das Orcheſter in ſeiner Virtuoſität noch immer vervollkommnet. Im Vortrage der Symphonieen namentlich findet es unter den Deutſchen wohl kaum ſeines Gleichen, wie ſich in ihm auch auf den einzelnen Inſtrumenten tüchtige Meiſter befinden. Auch waren in dieſem Winter von der Direction Geſangtalente gewonnen worden, die uns den Verluſt der in den vergangenen engagirten ausgezeichneten engliſchen Sängerinnen kaum fühlbar machten. So war man immer auf Abwechſelung bedacht, was die gewählten Compoſitionen wie die auftretenden fremden und einheimiſchen Künſtler betrifft. Von den erſteren, als dem Bleibenden, zuerſt zu ſprechen, ſo ſtellte ſich, wie früher, ſo auch heuer, in der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke der Geſchmack für die ältere claſſiſche Schule auf das Entſchiedenſte heraus. Beethoven's Namen finden wir am häufigſten auf den Concertzeddeln, ihm zunächſt Mozart und Haydn. Mit Vorliebe waren Weber, Cherubini und Spohr bedacht. Bach, Händel und Gluck kamen jeder einmal vor, wie öfters die den Sängern unvermeidlichen Extreme Roſſini, Bellini und Donizetti. Außerdem wurden uns ziemlich von allen bedeutenderen deutſchen Meiſtern der

Gegenwart Compoſitionen vorgeführt, wie von Marſchner, Schneider, Onslow, Kalliwoda u. A. Gänzlich vermiſſen wir Lachner und Löwe, was der Zufall gemacht. Endlich kam auch von Compoſitionen noch unbekannter Künſtler Einiges zu Gehör, und dieſe, wie die dieſen Winter hier in Leipzig zum erſtenmal aufgeführten Werke, haben wir hier vorzugsweiſe zu beſprechen, — wie es aber nach einmaligem Anhören und bei dem vielen Material nicht anders gefordert werden darf, nur andeutend und in Kürze.

Zuerſt der oberſten Gattung der Inſtrumentalmuſik, der Symphonie, zu erwähnen, ſo waren es drei, die wir zum erſtenmal gehört: von Lindblad, Kittl und Kalliwoda, von denen ſich die erſte den wenigſten, die letzte den meiſten Beifall erwarb. Der Componiſt der erſteren, auch ſchon gedruckten Symphonie iſt ein Schwede, und bereits als Liedercomponiſt in dieſen Blättern mit Auszeichnung genannt. Sein Werk hätte ich vor dem Hören ſchon kennen mögen; es ſteckt viel Arbeit, Plan und Gedanke darin und es hat alle jene beſcheidenen Vorzüge, von denen das Publicum nichts wiſſen will. Die Theilnahme der Kenner hat ſich der Ausländer mit ſeiner Symphonie gewiß gewonnen; ſich die des Publicums zu erwerben, gewähre er ihm hier und da, ohne ſich von ſeiner Kunſt zu vergeben, was bei glücklicher Einſicht gar wohl zu vereinigen ſteht. Lebhafteres, ſanguiniſcheres Temperament zeigt die Jagdſymphonie des Hrn. Kittl, eines noch jungen

Prager Tonſetzers; ſie hatte ſo zu ſagen einen succès populaire, der ſich mit jedem der Sätze ſteigerte, die ſich in ſich ſelbſt auch ſteigerten. Der erſte Satz iſt „Aufruf und Beginn der Jagd“ überſchrieben; das Andante bildet ein Satz „Jagdruhe“, das Scherzo einer „Gelage“ genannt, dem ſich dann der „Beſchluß der Jagd“ anſchließt. Wie es der Vorwurf mit ſich brachte, ſo hatte die Muſik einen durchaus fröhlichen Anſtrich und die Hörner erſchallten oft waidmanniſch genug. Den Componiſten uns werther zu machen, verrieth ſie aber auch ſchon eine Styleigenthümlichkeit, wie ſie Symphonieenſchreiber jungen Alters nur ausnahmsweiſe beſitzen, ſo daß wir mit Freude auf ſeine ſpäteren Symphonieen aufſehen, wie wir dann dem muntern Jäger einmal in anderer Gefühlsſphäre zu begegnen hoffen, wenn es anders ſeiner Natur nicht zuwider läuft. Die Symphonie wird übrigens dieſer Tage im Druck erſcheinen.

Ueber die Symphonie von Kalliwoda, ſeine 5te, berichteten wir ſchon in einer kleinen Notiz, wie ſie uns innig wohlgefallen habe; ſie iſt eine ganz beſondere, und, was die vom Anfang bis zum Schluß ſich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Symphonieenwelt. Hätte der Componiſt etwa eine Muſik zur „Undine“ geben wollen, ſo wären jene Eigenſchaften auf das leichteſte zu deuten, da er's aber nicht gewollt, ſo iſt ſeine Symphonie nur um ſo höher zu ſchätzen. Wie ſchön hat uns der Componiſt mit dieſem Werke getäuſcht! Glaubten wir ihn, der in einem entlegenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen ſein Talent gleichgiltiger worden und der Ruhe genießend, während die Symphonie namentlich in Hinſicht der Inſtrumentation den immer fortgeſchrittenen Meiſter bekundet, und nur, wie geſagt, in eine jener ſeltenen Geiſtesregionen führt, der die oben genannte Fee entſprungen iſt! Dazu ſchließen ſich die vier Sätze ſo zart in einander, daß ſie wie an einem Tage geſchaffen ſcheinen; wie die Symphonie auch kunſtreicherer, feiner gewirkter Züge voll iſt, wie ſie die Meiſterhand oft erſt dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieſes dann durch das Auge darauf aufmerkſam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfriſchen Stamm im deutſchen Muſiker-Dichterwald, und hoffen ihn bald wieder auf dieſem Felde zu treffen, wo er ſich ſchon fünfmal mit Ehren behauptet hat. Wie er auch ein beſcheidener Meiſter iſt, möge für ſeinen künftigen Biographen noch bemerkt ſein durch folgenden Zug, den ich nicht verbürgen will, obwohl er ihm ganz ähnlich ſieht. Es kam ihm nämlich erſt vor einigen Jahren noch in den Sinn, daß er wohl noch nicht genug wiſſe und könne, weshalb er ſich dann an einen Tonſetzer in Prag[1] wandte, bei ihm Unterricht zu nehmen im doppelten Contrapunct, in der Fuge ꝛc. Hofft man vielleicht, der Prager Kunſtbruder habe ihm darauf geantwortet „lehre mich erſt ſolche Symphonieen wie die deinigen machen, alsdann nehme fürlieb mit dem was ich habe“ — ſo irrt man. Der Bruder in Apoll, wie Beethoven oft ſeine Freunde unter den Capellmeiſtern nannte, wollte ſich gern darauf einlaſſen, verlangte aber ein ſo enormes Honorar, daß der treffliche Capellmeiſter, der übrigens ſchon kleine aufzieht, mit großem Rechte gar nicht darauf einging und lieber wie früher fortcomponirte. Die Geſchichte iſt artig und mag, wie geſagt, von dem zukünftigen Lebensbeſchreiber nicht überſehen werden.

---

[1] Tomaſchek.

Dies waren denn die drei neuen Symphonieen; eine gleiche Anzahl hörten wir auch von Ouverturen: zur Oper „der Zigeunerin Warnung“ von J. Benedict, zur „Genueſerin“ von Lindpaintner, und eine von Julius Rietz in Düſſeldorf. Die beiden erſten ſind bereits gedruckt, im Uebrigen keine Kunſtwerke erſten Ranges, ſondern eben Theaterouverturen, wie es deren zu Dutzenden gibt, und auf den Beifall hin geſchrieben. Sehr bedeutend ſchien mir dagegen die dritte, eine durch und durch deutſche, kunſtreiche, im Detail noch etwas überladene Arbeit, die nach einmaligem Anhören kaum ganz zu ergründen war; dem Charakter nach eine Orcheſternovelle, mit der man eben gut ein Shakeſpeareſches Luſt- oder Schauſpiel eröffnen könnte. Der Titel („Concertouverture“) beſagte nicht, ob ſie zu einem beſonderen Sujet gedacht ſei; wie geſagt, wir hätten Verdacht auf Shakeſpeare. Möchte ſie doch bald veröffentlicht werden; ſie verdient eben ſo gut, wie ihre zwei erſtgenannten Namensſchweſtern, ja im Verhältniß zu dieſen auf Velin gedruckt zu werden.[1]

Daß wir an einem der Gewandhausconcertabende auch ſämmtliche Ouverturen, die Beethoven zu ſeinem Fidelio geſchrieben, zu hören bekamen, iſt ſchon früher angezeigt worden, zugleich mit freudiger Anerkennung dieſer großen Leiſtung ſeitens des Orcheſters. Den Leſer über dieſe vier Ouverturen und ihr Verhältniß zu einander aufzuklären, mag hier Folgendes bemerkt ſein: Die an jenem Abende als Nr. 1 aufgeführte iſt bereits bei Haslinger in Wien in Partitur erſchienen mit dem Beiſatz auf dem Titel „aus dem Nachlaß;“ ſie geht aus C dur und iſt wohl die erſte überhaupt, die Beethoven zu ſeiner Oper ſchrieb, und die bei ihrer erſten Aufführung wenig gefallen haben ſoll. Die als Nr. 2 geſpielte befindet ſich noch im Manuſcript im Beſitze der HH. Breitkopf und Härtel, geht ebenfalls aus C, und iſt offenbar das Original, nach welchem Beethoven ſpäter die bekannte große bei Breitkopf und Härtel in Partitur erſchienene arbeitete; die 4te endlich iſt jene leichtere in E dur, die man gewöhnlich in den Theatern hört. Möchten ſich doch die verſchiedenen Verleger vereinigen zu einer Ausgabe ſämmtlicher vier Ouverturen in einem Band; für Meiſter und Schüler wäre ſolch ein Werk ein denkwürdiges Zeugniß einestheils des Fleißes und der Gewiſſenhaftigkeit, anderntheils der wie im Spiel ſchaffenden und zerſtörenden Erfindungskraft dieſes Beethoven, in den die Natur nun einmal verſchwenderiſch niedergelegt, wozu ſie ſonſt tauſend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouverturen ſchrieb, und ob z. B. Roſſini zu vier Opern eine Ouverture. Der Künſtler aber ſoll alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkſtatt des Meiſters führen, und daß es ihm erleichtert werde, der nicht gleich ein ihm alle vier Ouverturen ſpielendes Orcheſter findet, möge man an eine Geſammtausgabe jener Ouverturen denken, welchen Wunſch wir nicht vergebens ausgeſprochen haben möchten.[1]

---

[1] Es iſt die ſeitdem gedruckte in A dur.

Daß außer älteren und neueren Symphonieen und Ouverturen in den Abonnementconcerten auch größere Enſemble's aus Opern, geiſtliche Chöre und ähnliches aufgeführt werden, weiß man aus früheren Berichten. Auch hier erhielten wir intereſſantes Neues. Zuerſt von der Compoſition des Hrn. Capellmeiſters Chelard die Ouverture, den 2ten Act und das Finale ſeiner Oper „die Hermannsſchlacht." Ohne Anſtrengung konnte hier ein Unwiſſender errathen, daß die Muſik keine für den Concertſaal geſchriebene, und daß ihr Effect von der Bühne herab berechnet war. Die Inſtrumente und Stimmen erſtickten ſich faſt in dieſen engeren Räumen und der zarte Concertſaal ſchien etwa wie ein altes

---

[1] Iſt ſeitdem geſchehen.

Silbermannſches Clavier unter den Händen eines Lißt. Wie geſagt, im Theater wird die Oper wirken wie ſie ſoll, und hat es auch, wie frühere Berichte aus München, wo die Oper ganz gegeben wurde, bereits gemeldet haben. Der Bildungsgang des Componiſten mag übrigens ein intereſſanter ſein; er iſt ein umgekehrter Meyerbeer, ein auf deutſchen Boden umgeſetzter franzöſiſcher Muſiker, mit unverkennbarem Streben nach tieferer Charakteriſtik, bei entſchiedenem Talente beſonders zur Inſtrumentirung, wie jene Bruchſtücke deutlich darthaten. Namentlich enthielt die Ouverture viel Eigenthümliches und Schönes. Der Componiſt dirigirte ſelbſt und wurde vom Publicum mit öfterem Beifall begrüßt. Durch ſeine Berufung an Hummel's Stelle unſerer Gegend näher gekommen, wird uns hoffentlich der liebenswürdige Künſtler bald Gelegenheit zu vielſeitigerer Bekanntſchaft mit ſeinen Werken geben.

Eine andere Neuigkeit war ein Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich“ nach Worten von Luther von Mendelsſohn, das am Vorabende des Reformationsfeſtes hier zum erſtenmal gehört wurde; eine einzig ſchöne Compoſition, von deren Wirkung man ſich nach dem bloßen Anblick der Partitur wohl kaum Vorſtellung machen kann. Der Componiſt ſchrieb ſie während ſeines Aufenthaltes in Rom, dem wir auch einige andere ſeiner Kirchencompoſitionen verdanken. Wie wünſchte ich doch, unſer Gottſchalk Wedel hätte das „Gebet“ gehört! ſein Aufſatz über „Umgeſtaltung der Kirchenmuſik“ wäre ein anderer geworden. Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird ſie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.

Noch gab uns derſelbe Meiſter am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Pſalm nach den Worten des 114ten „Da Israel aus Egypten zog" zu hören. Wer viel und raſch nacheinander in derſelben Gattung ſchreibt, ſetzt ſich um ſo eher Vergleichungen aus. So war es auch hier. Der ältere köſtliche Pſalm von Mendelsſohn „Wie der Hirſch ſchreit" lebte noch bei Allen in friſchem Andenken. Es entſtand Meinungsverſchiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere ſei, und die größere Anzahl der Stimmen ſchien ſich der älteren zuzuwenden. Wir führen dies zugleich als einen Beweis an, wie das hieſige Publicum, trotz ſeiner Verehrung für den Componiſten, ſich ihm doch auch nicht blind hingibt. Ueber die ſpeciellen Schönheiten des neuen Pſalmes kann aber wohl Niemand im Zweifel ſein, wenn ich auch nicht läugne, daß er, was Friſche der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückzuſtehen ſcheint und auch an ſchon von Mendelsſohn Gehörtes erinnert.

Endlich brachte uns noch das letzte Concert als Neuigkeit die Ouverture, Gerichtsſcene und Finale aus den „Abenceragen" von Cherubini, die ich zu hören verhindert war. Die Muſik ſoll herrlich geweſen ſein, was für die, die dieſen Meiſter kennen, wohl kaum einer Verſicherung bedarf.

Noch müſſen wir dankend der einzelnen Künſtler und Künſtlerinnen erwähnen, die die Gewandhausconcerte mit ihren Vorträgen verſchönten. Als erſte Sängerin war Frl. Eliſe Meerti aus Antwerpen, als zweite Frl. Sophie Schloß aus Köln engagirt. Die Theilnahme des Publicums für die erſtgenannte ſteigerte ſich mit jedem Abende zuſehends; ſie gehört eben nicht zu jenen glänzenden Bravourtalenten, die ſich ſchon bei'm erſten Auftreten ihr Publicum zu erobern wiſſen; ihre Vorzüge erkannte man erſt allmählig, wie ſie ſie auch nach und nach erſt in all' ihrer Liebenswürdigkeit entfaltete. Leider konnte ſie in der erſten Zeit ihres Hierſeins noch zu wenig deutſch, um uns in unſerer Sprache zu ſingen, und ſo war es denn meiſt italiäniſches und deutſch-franzöſiſches (Spontini, Meyerbeer, Deſſauer), was wir zu hören bekamen. Erſt in ihrem Abſchiedsconcert ſang ſie ein deutſches Lied von Mendelsſohn, was in uns wenigſtens länger fortklingt als all' das andere, aus auch ſo innigem Gemüth ſchien es zu kommen; wie ſie denn in Stimme und Vortrag etwas vorzüglich Edles und Sittſames an ſich hat. Ende Januar verließ ſie uns ſchon, wird aber, wie wir mit Vergnügen hören, nächſten Winter zurückkehren. Nach ihrem Fortgange wurde denn auch die andere Sängerin Frl. Schloß mehr beſchäftigt, die die Nähe der Meerti wie das ihr fremde Publicum wohl auch befangen gemacht hatten. Nun aber ohne Nebenbuhlerin, übrigens im Beſitz einer wahren Bravour- und Concertſtimme zeigte ſie in kurzer

Zeit faſt unglaubliche Fortſchritte. Die Intonation, früher ſchwankend, ſchien bei jedesmaligem Auftreten an Sicherheit, die Coloratur an Sauberkeit, und die ganze Stimme an Kraft gewonnen zu haben, ſo daß das Publicum ſie mit immer wärmerer Theilnahme aufnahm, und die frühere Zurückſetzung vollkommen wieder gut machte. Die Sängerin, noch jung, fleißig, überdieß ſtark und kräftig gebaut, hat eine ſchöne Zukunft vor ſich, worin wir uns nicht zu täuſchen glauben. Eine nicht minder glänzende dürfen wir einem andern Talente verſprechen, dem außerordentlichſten für Virtuoſität, was uns ſeit lange begegnet iſt, einem Violinſpieler Namens Christoph Hilf, der ſich gleichfalls in den Abonnementconcerten 2 Mal hören ließ. Schon andere Blätter haben berichtet, wie er, aus dem Städtchen Elſter im ſächſiſchen Voigtlande gebürtig, und ſeiner Profeſſion nach ein Leinweber, früher jahrelang zum Tanze in Schenken ꝛc. vorgeſpielt; endlich vor ungefähr anderthalb Jahren von unwiderſtehlicher Liebe zur Muſik getrieben, die Violine auf dem Rücken, ſich nach Leipzig aufmachte, was ihm wohlſ chon ſeit Kindheit als leuchtendes Ziel ſeiner Wanderſchaft vorgeſchwebt haben mochte. So kam er hier an, roh und unbehauen wie ein Marmorblock, und der Dinge wartend, die über ihn ergehen ſollten. Er gerieth in die beſten Hände, in die unſeres Concertmeiſters David, der denn bald erkannte, daß die inneren Schönheiten dieſes merkwürdigen Talentes herauszufördern, es nur der Fortſchaffung der groben

Hülle bedürfe, und daß, um nirgends zu beſchädigen, ſelbſt hierin vorſichtig zu Werke gegangen werden müßte. Im ſiebenten Concerte ließ er denn ſeinen Schüler in die Siegesrennbahn. Der Glückliche! von der Furcht anderer angehender und eingehender Virtuoſen, die ſpielen als ſchwebe ein Damokles-Schwert über ihren Häuptern, ſchien er nichts zu ſpüren; er verließ ſich auf ſeine gute Geige, die ihm ſchon bis jetzt durch die Welt geholfen, und hoffentlich noch weiter helfen würde; er ſpielte nicht etwa die Notenrolle vor ſich aufgeſchlagen, ſondern frei hinaus in's Publicum, wie es ſich geziemt. Das ſüßliche Concert von Beriot war es, und der Himmel weiß, die Compoſition ſchien unter ſeinen markigen Händen ordentlich Saft und Kraft zu bekommen, zum großen Ergötzen aller Zuhörer. Hunderte gibt es vielleicht, die das Concert galanter und pariſeriſcher vortragen mögen; aber dieſe originale Friſche, dieſe Naivität, dieſen lebensvollen Ton im Vortrage hab' ich noch wenig gehört. Hat er Talent zur Compoſition, ſo wird er bald weit und breit von ſich ſprechen machen. Ich glaube, er müſſe auf das eigene Erfinden fallen, da ſeinen Fertigkeiten die vorhandenen Compoſitionen kaum lange mehr genügen können. In einem ſpäteren Concerte ſpielte er Variationen von David mit derſelben Virtuoſität, mit demſelben glänzenden Beifall.

Wir waren dem großen Talente des übrigens unbemittelten Mannes dieſe ausführliche Beſprechung ſchuldig. Ueber andere ſchon bekannte Künſtler, die noch in den Abonnementconcerten auftraten, dürfen wir uns kürzer faſſen.

Von auswärtigen waren es: Hr. Prume, Mad. Camilla Pleyel, Hr. Capellmeiſter Kalliwoda, Hr. F. A. Kummer, Violoncelliſt der Dresdner Capelle, die ſämmtlich ſchon mehrfach in dieſen Blättern beſprochen ſind. Die HH. Tretbar und Nehrlich, jener braunſchweigiſcher, dieſer preußiſcher Kammermuſiker, zeigten ſich als vorzügliche Clarinettſpieler; die HH. Hausmann aus Hannover und Bernhard Schneider aus Deſſau, Letzterer Sohn des Capellmeiſters Friedrich Sch., als wackere Violoncelliſten, Hr. Hausmann auch als ſehr talentvoller Componiſt für ſein Inſtrument; wie der ſchon über 60 Jahr alte ſächſiſche Kammermuſiker G. H. Kummer als noch kräftiger Meiſter auf dem Fagott. Dieſe ſämmtlichen Künſtler erwarben ſich warmen Beifall, und die drei zuerſtgenannten enthuſiaſtiſchen. Ein aus Weimar herübergekommener Violinſpieler ennuvirte dagegen. Auch traten einige auswärtige Sängerinnen auf, Mad. Johanna Schmidt aus Halle, deren Namen die Zeitſchrift ſchon öfters mit Lob genannt, Frl. v. Treſſz aus Wien, Frl. Auguſte Löwe und Frl. Caſpari aus Berlin, von denen Frl. Treffz die meiſte muſikaliſche Begabung, Frl. Löwe die beſte Stimme verrieth, wenn anders nach ein= oder zweimaligem Hören ein beſtimmtes Urtheil gefällt werden kann.

Von einheimiſchen, oder jetzt hier anweſenden Künſtlern ließen ſich außer Mad. Schmidt, Gattin unſeres Tenoriſten am Theater, in meiſterhaften Vorträgen noch hören, zuerſt Hr. MD. Mendelsſohn-Bartholdy mit ſeinem Gmoll-Concerte, Hr. Ferdinand Hiller mit Erſterem zuſammen in dem hier noch nicht gehörten Concerte für 2 Pianoforte von Mozart und im „Hommage à Haendel“ von Moſcheles, Hr. Concertmeiſter David einmal in Variationen, dann in einem Concerte, ſodann zweimal der obengenannte C. Hilf, einmal Hr. C. Eckert aus Berlin, Schüler von Mendelsſohn und David, in einem mit Fleiß und Talent componirten Violinconcert, ſowie die ausgezeichnetſten Mitglieder des Orcheſters, die HH. Queiſſer (Poſaune), Uhlrich (Violine), Grenſer (Flöte), Haake (Flöte), Heinze (Clarinette), Grabau (Violoncello), Diethe (Oboe), und Pfau (Horn). In mehren Geſangsenſembles wirkten auch die HH. Pögner, Anſchütz und Weiske mit.

Das Concert für den Inſtitutfonds für alte und kranke Muſiker brachte, wie immer, auch in dieſem Winter beſonders anziehend Gewähltes, u. a. eine Symphonie von Weber, eine erſt jetzt veröffentlichte friſche und klare Jugendarbeit des Meiſters. Bezaubernd ſpielte den Abend auch Mendelsſohn ſeine Serenade und Allegro, wie mit beſonderer anima auch die andern Mitwirkenden, Hr. David, Mad. Bünau, die Frls. Meerti und Schloß.

Im Concert für die hieſigen Armen kam, wie ſchon gemeldet, F. Hiller's Oratorium „die Zerſtörung Jeruſalems" zur Aufführung.

Bei nochmaliger Vergleichung der in den Abonnementconcerten gehörten Orcheſter- und Geſangswerke ſtellt ſich heraus, wie die Direction zur Ausfüllung ihres Repertoirs zumeiſt nach Aelterem und ſchon Gehörtem greifen mußte; ſie mußte es, weil offenbarer Mangel an neuen, für das Concert paſſenden Compoſitionen, namentlich Symphonieen und Geſangſtücken mit Orcheſter da iſt. Das Bedürfniß aber nach ſolchen Werken wird immer dringender. Möchten ſich unſere Componiſten dies nicht umſonſt geſagt ſein laſſen. Gänzlich vermiſſen wir auf dem Repertoir noch Berlioz. Es ſind zwar nur einige Ouverturen von ihm gedruckt; gewiß aber würde es nicht ſchwer fallen, auch von ſeinen Symphonieen zu erhalten, und dazu nur der Anregung bedürfen. Fehlen aber ſollte er nicht länger, der, wie er auch ſein möge, durch Uebergehen in der Geſchichte der Muſik eben ſo wenig vergeſſen gemacht werden wird, wie durch bloßes Ueberſchlagen ein Factum der Weltgeſchichte, und zur Beurtheilung des Entwickelungsganges der neueren Muſik doch immer von Bedeutung iſt. Die großen Mittel, die ſeine Compoſitionen verlangen, ließen ſich gerade von dem Inſtitute der Gewandhausconcerte herbeiſchaffen, oder auch, wo ſie an's gar zu Abenteuerliche gränzen, mit Umſicht vereinfachen, daß man ſie wenigſtens in der Hauptſache kennen lernte.

Möchte auch die frühere Idee, in hiſtoriſchen Concerten Ueberblicke über die verſchiedenen Epochen zu geben, im künftigen Jahre wieder aufgenommen werden.

Außer den Gewandhaus- und Euterpe-Concerten hatten wir in der zweiten Hälfte des Winters noch ſechs von der Direction der Gewandhausconcerte veranſtaltete Abendunterhaltungen, die die Stelle der früher Matthäi'ſchen, dann David'ſchen Quartetten ausfüllten. Im gewiſſen Einverſtändniß mit den Wünſchen des Publicums hatte man die frühern Gränzen dahin erweitert, daß in dieſen Soireen auch größere Enſembleſtücke, wie Solovorträge zur Ausführung kamen. Auch war zum Vortheil der Muſik wie der Zuhörer der kleine Vorſaal, in dem früher die Quartette ſtattſanden, verlaſſen und in den großen Concertſaal gezogen worden. Die auf den Concertzeddeln verſprochenen Meiſtercompoſitionen und Vorträge hatten immer ein auserleſenes und zahlreiches Publicum herbeigelockt; man kann nicht leicht Trefflicheres in trefflicherer Ausführung hören. Die im Quartett Mitwirkenden waren die HH. Concertmeiſter **David**, **Klengel**, **Eckert** und **Wittmann**; die geſpielten Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Franz Schubert und Mendelsſohn. Außerdem wurden noch Nonett und Doppelquartett von Spohr, Octett von Mendelsſohn, Quintett von Onslow, Trio's von Beethoven, Mendelsſohn und Hiller, Doppelſonate und dieſer Art Verwandtes von Mozart, Beethoven und Spohr gegeben. Von dieſen Stücken waren neu oder hier noch nicht öffentlich gehört ein Trio von Mendelsſohn für Pfte., Violine und Vcello., das mit wärmſtem Beifall aufgenommen wurde, ein Trio von Hiller, eine intereſſante Jugendarbeit Hiller's, die früher ſchon in der Zeitſchrift beſprochen iſt, und ein Rondo a la Spagnuola für Violine und Clavier von Spohr, ein ſehr zartes, ſchwunghaftes Miniaturſtück, das gleichfalls ſchon gedruckt iſt. Auch ſpielte Mendelsſohn in ſeiner immerfriſchen Meiſterſchaft die chromatiſche Phantaſie und Fuge, und die 5ſtimmige in Cis moll von J. S. Bach, und Hr. Concertmeiſter David in ausgezeichnetſter Weiſe, und von Mendelsſohn begleitet, zwei als Compoſitionen unſchätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denſelben, von denen früher behauptet worden iſt „es ließe ſich zu ihnen keine andere Stimme denken" — was denn Mendelsſohn in ſchönſter Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umſpielte, daß es eine Luſt war zu hören.

Wie wir hoffen, werden die ſo mit wahrem Künſtlergeiſte geleiteten Abendunterhaltungen auch in künftigen Jahren fortgeſetzt werden. Geſang war diesmal ausgeſchloſſen. Von Zeit zu Zeit ein Lied würde mit Dank gehört werden. —

Ueberſchlägt man nun die Leiſtungen der verſchiedenen unſerer Kunſt gewidmeten Anſtalten, die wir beſitzen, rechnet man hinzu die des Theaters, die der Kirche, und die vieler anderen Vereine, wie der vom Hrn. MD. Pohlenz geleiteten Singakademie, des unter Hrn.

Organiſt Geißler's Leitung ſtehenden Orpheus, der Liedertafel, des Paulinergeſangvereins u. A., ſo wird man vielleicht mit dem übereinſtimmen, was wir zu Anfang dieſes Aufſatzes ſagten: daß in dieſem kleinen Leipzig die Muſik, vor allem die gute deutſche, blühe, daß es ſich ungeſcheut neben die reichſten Städte des Auslandes ſtellen darf. So wolle der muſikaliſche Genius noch lange ſegnend über dieſe Erdſcholle wachen, die früher der Name Bach's geweiht, jetzt der eines berühmten jungen Meiſters, welcher letztere, wie alle die ihm nahe ſtehen, zum Gedeihen wahrer Kunſt noch viele Jahre unter uns verweilen möge! —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Geſammelte Schriften

über

Muſik und Muſiker

von

Robert Schumann.

Vierter Band.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1854.

1841.

Oratorienmuſik: 1) „Die Zerſtörung Jeruſalems" von F. Hiller. 2) „Der Erlöſer" von J. F. E. Sobolewsky. — Neue Sonaten für Pianoforte. — Etuden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Ueber einige corrumpirte Stellen in claſſiſchen Werken. — Die Abonnementconcerte in Leipzig 1840—41.

Neue Oratorien.

I.

Ferdinand Hiller,

die Zerſtörung Jeruſalems. Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim.

Werk 24.

Von der Aufführung dieſes Werkes in Leipzig, von dem günſtigen Erfolge, den ſie gehabt, berichtete die Zeitſchrift ſchon und ſprach den Wunſch nach baldiger Veröffentlichung aus, der bald darauf in Erfüllung gegangen. Binnen Kurzem ſoll auch noch die Partitur folgen.

Die auffallende Erſcheinung, daß ſich in neueſter Zeit viele jüngere Componiſten der Kirchenmuſik mit Vorliebe zuwenden, iſt ſchon von Anderen bemerkt worden. Der Erfolg, den Mendelsſohn's Paulus gehabt, ſcheint große Urſache daran zu haben. Viele, ja die Meiſten werden ſich freilich täuſchen in ihren Hoffnungen auf gleiche oder nur ähnliche Siege. Wohl nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunſtgattung hat ihn errungen, eine Gattung, deren Blüthe ſchon längſt vorüber, ſondern die hohe Kunſt des einzelnen Künſtlers, dem im Paulus ein Meiſterwerk gelungen. Viel tiefer wurzelt z. B. das Bedürfniß nach einer neuen deutſchen Oper; vielleicht, daß auch bald hierin ein ſtarker Künſtler vorangeht und Nacheiferung und Muth erweckt, wie es Mendelsſohn's Paulus für die Kirchenmuſik gethan. Wie dem ſei, wir müſſen jedem Streben nach ſo ernſtem Ziel unſere innigſte Aufmerkſamkeit zuwenden. Was dem Künſtler, der für die Kirche arbeitet und ſich in den ſtrengen Formen, die ihre Muſik erheiſcht, bewegen muß, auch vom Beifalle des großen Haufens abgehen möge, es kömmt ihm auf andere Weiſe für ſeine Kunſt und hundertfältig zu gute. Wer Kirchen bauen kann, dem ſind dann die Häuſer ein Leichtes; wer ein Oratorium zu Stande gebracht, dem wird es in anderen Formen dann ſpielend gelingen.

Es gibt Baumeiſter, die wiſſen, was ſie bauen; geſchickte praktiſche Männer, die ſich ſtreng nach dem Riß halten, der ſich ihnen ſchon oft zweckdienlich erwieſen; nichts iſt da vergeſſen, die Kirchenthür an guter Stelle, der Glockenthurm an ſeiner. Ein ſolcher iſt der alte Deſſauer Meiſter. Es gibt andere, die wiſſen es auch. Aber ehe ſie beginnen, beten ſie einen frommen Spruch, ihr Geſchäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, ſinnen ſie wohl auch auf Neues; kleine Capellen entſtehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und verſteckte tiefſinnige Zierrath; ein ſolcher iſt der Meiſter des Paulus. Nach ſolcher Meiſterſchaft ringt auch ſein Freund Ferdinand Hiller. Mit Freude muß man es bemerken: es ſcheint unter einer Anzahl jüngerer Künſtler wie eine ſtillſchweigende Uebereinkunft zu beſtehen, dem alten Schlendrian mit gründlichen Thaten entgegenzutreten, ein Bündniß gegen eine gewiſſe Claſſe von Handwerksmuſikern, die nach der Elle componiren, heute eine Kirchenmuſik, und morgen für den Tanzſaal. Gerade unter den Kirchencomponiſten ſind einige zu Ruf und Namen gekommen, was der Nachwelt, wenn ſie vergleicht, daß zur ſelben Zeit z. B. noch Beethoven lebte und für die Kirche ſchuf, unbegreiflich erſcheinen muß; gerade in der Kirchenmuſik hatte ſich ein ſüßlich ſentimentaler Ausdruck eingeſchlichen, der eher zum Tempel hinaustrieb, als zur Andacht erweckte. Andere, immerhin aber beſſere, wie B. Klein, verfuhren wieder zu trappiſtiſch, als daß ſie Einfluß gewinnen konnten. Mendelsſohn aber hat unter den Norddeutſchen zuerſt wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutſchen Mozart und Haydn etwas in Vergeſſenheit gerathen waren, auf die wahren Glaubenshelden unſerer Kunſt. Auch Hiller'n ſind dieſe Vorbilder wohl bekannt, und läßt ſich dies nicht im Einzelnen nachweiſen, ſo doch an der ganzen würdigen Haltung ſeines Werkes; ſein Streben nach kräftigſtem Ausdruck, nach Uebereinſtimmung zwiſchen Wort und Ton, mit einem Worte nach Wahrheit ſeiner

Muſik ſpricht dafür. — Ehe wir zu einer kurzen Analyſe des muſikaliſchen Theils des Werkes übergehen, ſei noch erſt mit einigen Worten des Textes gedacht.

Es iſt bekannt, daß auch Löwe ein Oratorium gleichen Namens componirte; erinnere ich mich aber recht, ſo ſchildert dies die ſpätere Zerſtörung Jeruſalems durch die Römer. Hiller's iſt die altteſtamentliche durch Babylon. Der Dichter hat den Stoff äußerſt einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperſon hebt ſich Jeremias, der Prophet, hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall ſeines Reiches prophezeit. Jeremias wird deshalb in das Gefängniß gebracht, Juda aber ſpäter erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorſchein: „doch unverloren bleibt Jehovah's Volk;“ der Schlußchor iſt eine Anrufung des Herrn aller Völker. Dies iſt im Kurzen der Gang der Geſchichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Princip, ſteht Chamital, die Mutter des Königs. Der König ſelbſt iſt eine ſchwache Figur, die ſich furchtſam zwiſchen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite ſtehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Dieſe fünf ſind die einzelnen Perſonen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verſchiedene, in den der Israeliten, der Diener Zedekia's und der Babylonier. Der erſte repräſentirt das israelitiſche Volk im Allgemeinen und zeigt ſich, durch Jeremias' Prophezeiung geängſtigt, eben ſo fromm, wie ſchwach und leidend. Dieſem gegenüber ſteht ſingend und jubelnd der der Diener Zedeſia's, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich iſt der feindliche der Eroberer.

Dies wenige genüge, vom Ganzen, ſeinen Theilen, ſeinen Gegenſätzen ſich ein Bild zu machen. Der Text ſelbſt iſt meiſtens nach Worten der heiligen Schrift zuſammengeſetzt.

Folgen wir nun dem Componiſten in ſein Werk. Wir wiſſen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieſer Arbeit eine Oper auf der Mailänder Scala aufführen laſſen. Der Sprung vom Theater in das alte Teſtament ſchien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt ſicher von großer Gewandtheit und Geiſtesfriſche. Man würde ſich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italiäniſche Muſik ausſähe. Es iſt ein durchaus deutſches Werk, verräth überall die guten Muſter, die dem Componiſten geläufig, überall Bildung, Fleiß und Gewiſſenhaftigkeit. Gewährt ſchon der Clavierauszug großes Intereſſe, ſo noch mehr die Partitur, in der ſich der Componiſt auch als gewandter, geiſtreicher Inſtrumentator gezeigt. So begrüßen wir ihn denn vorweg als einen ſeiner Aufgabe gewachſenen, tüchtigen und achtungswerthen Künſtler.

In ſeinen einzelnen Theilen beſteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen recitativiſchen Sätze verbunden ſind: zuſammen aus 47 Nummern. Der Choral, als eine Idee des Chriſtenthums, iſt mit Recht nicht angewandt. Eine Ouverture fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erſte

Nummer beginnt gleich mit einem Chor; unter viel ſchöner Muſik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jeremias' erſtem Auftreten feſſelt uns kurz darauf der ſchöne klagende Chor: „eine Seele tief gebeugt," dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauſchende der Diener Zedekia's folgt. Auch der Feſtmarſch verdient wegen ſeines eigenen Colorits hervorgehoben zu werden. Der König erſcheint, ſchwermuthvoll, die nächſte Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Muſik. Jeremias' Warnungen machen nur auf den Chor Wirkung „wir zittern ob des Sehers Dräuen;" eine Arie der Hanna ſpricht tröſtend zu. Der folgende Chor „Israel bleibt ſeinem Gotte angetraut" führt dieſe Stimmung in der Muſik weiter aus; ſo ſchätzbar er als Muſikſtück, ſo hätte er zur raſcheren Aufeinanderfolge wirkſamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum erſtenmal Chamital ein, vom Componiſten mit beſonderer Liebe gezeichnet, und reizt zum Widerſtand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär mein Haupt eine Thränenquelle." Eine Anrufung des Höchſten in einem feierlichen Chor beſchließt den erſten Theil.

Die 1ſte Nummer des 2ten Theiles ſchildert die Israeliten furchtſam genug vor dem Nahen des Feindes. Chamital läßt ſich deshalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es iſt dieſe Arie (Nr. 20) mit dem ſpäter dazutretenden Chor eine der friſcheſten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängniß, klagt über ſein und ſeines Landes Schickſal, in etwas moderner Weiſe, die im Einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marſchner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35) mit ſehr glänzender Orcheſterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will ſich Jeremias in die Arme werfen; doch zu ſpät. „Es gehet über Zion hin der Pflug“ antwortet Jeremias. „Mit ſeinem Haupte büße er ſeinen Wahnwitz“ ſpricht Chamital, werauf Jeremias „nun bin ich gar dahin.“ Von den letzten Worten erwartete ich mehr in der Muſik, wie denn überhaupt gegen das Ende der Arbeit hin eine gewiſſe Eile ſich bemerkbar macht, als fürchte der Componiſt, zu lang zu werden. Auch in den ſpäteren Recitativen zeigt ſich dies. Schön iſt der Chor „o Gott der Langmuth,“ erinnert aber ſehr an einen im Paulus (in Es dur). Die Gefahr wird immer drohender; die Israeliten ſind geſchlagen. Allgemeine Flucht im wilden Chor. Die Babylonier treten auf; der Componiſt hat ſie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marſch erinnert etwas an den wüſten der Katholiken in den „Hugenotten.“ Auch Jeremias’ Klagelied ſagt mir nicht zu und erweckt wenig Theilnahme. Aufregend, friſch iſt wieder der Chor der Babylonier „heh, wir haben ſie vertilgt;“ nur das unangenehme „heh“ wünſchte ich in einen anderen Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Muſikſtück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen die vielleicht bedeutendſten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde:

> „Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher ſtehen denn alle Berge und erhaben über alle Hügel!“ —

doch hat ſie der Componiſt zu leicht behandelt, die er ſich gerade für ſeine glücklichſte kräftigſte Stunde hätte aufbewahren müſſen. Dagegen ſchließt ein Chor in würdigſter Weiſe das Ganze ab.

Viel, ja ſtundenlang ließe ſich über ein ſo umfangreiches, muſikſchweres Werk — ſprechen. Was aber dem Muſiker am meiſten gefällt, ihm auch am meiſten nützt, Beſprechung des Reinmuſikaliſchen bis in's Detail der Formen, nimmt ſich ſo wenig gut auf dem Papier aus und intereſſirt nur die, die das Werk ſchon genauer kennen. So mögen denn dieſe Zeilen, die nicht erſchöpfen wollen, zum wenigſten Andere zur Durchſicht des Werkes reizen, das, bis jetzt die größte Arbeit des jungen Componiſten, neben allen ähnlichen in neuerer Zeit entſtandenen ſeinen ſelbſtſtändigen Platz behauptet.

II.

Eduard Sobolewsky: Der Erlöſer. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift.

Wer die große Anzahl geiſtlicher Compoſitionen, die vor uns liegt, anſähe und noch zweifeln wollte, ob ſich nicht auch auf dem Gebiete der Kirchenmuſik ein erfreuliches Streben der Gegenwart zeigte, müßte blind oder ungerecht genannt werden. Man möchte eher fragen, wo dies alles im kleinen deutſchen Vaterland hinſoll, und wie es verarbeitet werden kann. Erfreulich und bedeutſam bleibt aber dieſe wieder erwachende Vorliebe für die Kirchenmuſik immer. Wir ſprachen unſere Gedanken darüber ſchon bei Anzeige des Hiller'ſchen Oratoriums „die Zerſtörung Jeruſalems“ zu Anfang dieſes Bandes aus. Eine würdige Richtung zeigt ſich auch in obengenanntem, das den Namen eines bisher mehr als muſikaliſcher Schriftſteller, denn als Componiſt bekannten Mannes auf dem Titel nennt. Es kömmt aus Königsberg, einer in religiöſer Beziehung neuerdings oft genannten Stadt. Der Umſtand ſcheint nicht ganz zu überſehen zu ſein. Die Luft, in der wir athmen, durchdringt nun einmal auch den ganzen innern Menſchen, und wollen wir dem Oratorium auch nicht einen durchaus myſtiſchen Charakter beilegen, ſo neigt es ſich doch auffallend in's Grübleriſche und Düſtre. Vielleicht, daß Manches durch den Reiz einer ſchönen Inſtrumentation, die zu beurtheilen uns verſagt iſt, gemildert erſcheint, aber der Clavierauszug gibt zunächſt jenen Eindruck, wozu vielleicht auch das Finſtere der Ausſtattung etwas beitragen mag. Der Text zum Oratorium iſt ziemlich loſe aneinander gereiht, und ſcheint ſtückweiſe in verſchiedenen Zeiten entſtanden. Vier Abtheilungen: die Verkündigung, die heilige Nacht, Johannes der Täufer und Johannis Enthauptung bilden das Ganze. Es fehlt ihm jedoch ein Mittelpunct, eine Hauptfigur, die Intereſſe erweckte, um die ſich die Handlung bewegte. Kurz das Buch leidet an Confuſion. Dies konnte dem Componiſten freilich nur ſchädlich werden; da die Handlung nicht fortreißt, vermochte der Componiſt ſich auch nicht zu ſteigern, und dieſer Mangel der Steigerung, innerer wie äußerer, wird dem Gefallen und der Wirkung des Werkes am meiſten Eintrag thun. Sollten wir überhaupt irren, wenn wir die beiden erſten Abtheilungen des Oratoriums für ſpäter geſchrieben glauben, als die zwei letzteren? Auch die Dedication bringt auf dieſen Gedanken: die beiden erſten Theile ſind nämlich dem jetzt regierenden König von Preußen, die ſpäteren ebendemſelben, aber als Kronprinz, zugeeignet, was denn leicht unſere Nachkommen irre machen könnte. Wie dem ſein mag, der erſte Theil des Werkes, wie es uns jetzt vorliegt, ſcheint den andern an Gehalt und Kunſtwerth zu übertreffen, und vor allem an klarerer Rundung und Einheit der einzelnen Muſikſtücke. Vermag nun das

Ganze nicht unſer Intereſſe bis zum Schluſſe feſtzuhalten und zu erhöhn, ſo ſind die meiſten der einzelnen Stücke, für ſich betrachtet, mit Auszeichnung zu nennen. Eines, um es gleich vorauszuſchicken, vermiſſen wir aber in allen: recht natürlichen Geſang. Wie ſchimmert doch ſelbſt in den kunſtvoll'ſt verſchlungenen Gebilden Seb. Bach's eine geheime Melodie hindurch, wie in allen Beethoven's! Dies weiß der geiſtreiche Componiſt auch ſelbſt, aber freilich zwiſchen Wiſſen und Schaffen liegt noch eine ungeheuere Kluft, zwiſchen denen ſich oft erſt nach harten Kämpfen eine vermittelnde Brücke aufbaut. Darauf ſcheint mir denn der Componiſt vorzüglich achten zu müſſen: auf beſtimmtere und natürlichere Ausſprache der Melodie, die auch in der Kirche ihr Recht will, eben ſo wie die Anmuth der Geſtalt in der kirchlichen Malerei. In harmoniſcher Hinſicht gibt er uns dagegen viel Intereſſantes, wenn auch manches Gekünſtelte. Daß aber kunſtvollere Formen überhaupt im kirchlichen Styl angewandt werden, kann nur Zuſtimmung erhalten. Wir finden davon eine Menge. Doppelkanon's, Doppelfugen u. ſ. w. geben vom Fleiß und der Bildung des Componiſten an vielen Stellen ein rühmliches Zeugniß; auch zeichnen ſich die Themen oft durch Eigenthümlichkeit und Beſonderheit aus. Nach Anhören des Werks in ſeiner urſprünglichen Geſtaltung, d. h. mit Orcheſterbegleitung, treten ſeine Vorzüge vielleicht noch entſchiedener hervor. Ein Clavierauszug, ſo ſorgfältig auch der vorliegende ausgearbeitet iſt, bleibt immer ein dürftiger

Nothbehelf, der dem Componiſten ſein vollſtändiges Recht bei der Kritik nie gibt und geben kann. So gut es unter dieſen Umſtänden möglich, verſuchen wir noch von einzelnen Nummern der erſten und, wie wir glauben, bedeutendern Hälfte des Oratoriums eine Anſicht zu geben.

Die Ouverture hat den Charakter der Einleitung und iſt kein abgerundetes Muſikſtück. Das fugenartige Allegro erinnert an Händel'ſche Weiſe; ſchon hier fängt der Componiſt an, Beiſpiele von künſtleriſcher Arbeit, wie Umkehrung der Themen u. ſ. w. zu geben. Die erſte Geſangnummer enthält eine Begrüßung an die Jungfrau Maria; die Form iſt die des Doppelkanons im Chor, die Haltung würdig und angemeſſen. Nr. 3 bietet nichts Hervorſtechendes. Dagegen ſagt uns Nr. 4, eine Arie für Sopran, durch größere Innigkeit des Geſanges beſonders zu. In Nr. 5 fällt Seite 8, letztes Syſtem, Tact 3 die ſich plötzlich verändernde Bewegung auf, über die ſich Director und Chor nur mit Mühe verſtändigen möchten. Die folgende Fuge gehört wieder zu einer ſeltenern Gattung: ſie iſt per motu contrario, das Thema übrigens ein glückliches.

Die zweite Abtheilung des erſten Theiles beginnt mit einem Doppelchor der Hirten und Hirtenknaben, deſſen erſtere Hälfte namentlich von ſchöner Wirkung ſein muß. Die Worte: „O ſeht, Herr tröſte uns“ und den ſich auf einmal verändernden Charakter des Chores verſtehen wir nicht zu faſſen. Die folgende Altarie klärt nur halb auf, die uns auch als Muſikſtück zu kurz gerathen ſcheint. Vortreffliche Wirkung mag aber in der Kirche der folgende Chor der Engel und Hirten hervorbringen. Der der letzteren nimmt den andern immer im pp, wie im Echo auf. Die Melodie des Chorals iſt ſchön. Es folgt ein kurzer Fugenſatz mit einem etwas ſonderbaren Thema. Nach ihm tritt zum erſten Male ein Recitativſatz auf. Simon ſingt in einer kurzen Arie: „Herr, meine Augen haben den Heiland geſehen," die uns im Charakter ſehr wohl gefällt, aber als Muſikſtück ebenfalls der ſchönen Form und Rundung entbehrt. Abermals folgt ein Doppelkanon und dieſem der Schlußchor mit Doppelfuge; auch dieſe Sätze finden wir zu kurz; der Chor kann nicht recht in's Feuer kommen, und namentlich ſtrömt der Schluß nicht kräftig genug aus, als Schluß eines ganzen Theils.

Nach dieſen kurzen Andeutungen mag man etwa auf die andere Hälfte des Oratoriums ſchließen. Ueberall tritt uns der Componiſt als ein Starkwollender entgegen, der immer wahrhaft Würdiges und dabei Eigenes geben möchte. Oft verläßt ihn die Kraft des Meiſters; aber ſcheint er dann ſelbſt kleinmüthiger, ſo ſinkt er doch nirgends zum leichtſinnigen Handwerker herab. Viel hat ihm der Text geſchadet, deſſen Planloſigkeit wir ſchon rügten. Gewiß aber bezeichnet das Oratorium im Bildungsgange des Componiſten einen bedeutenden Schritt vorwärts, und er ſtärke ſich in dieſem Bewußtſein bald zu neuen größeren Arbeiten, wie wir denn ſeinen Namen ſchon jetzt denen der edler Strebenden unter den gegenwärtigen lebenden vaterländiſchen Künſtlern anreihen müſſen. —

Neue Sonaten für das Pianoforte.

Unſere letzte Sonatenſchau ſchloß im December 1839. Nur weniges in dieſe edle Gattung einſchlagendes iſt ſeitdem erſchienen, und freilich, ſcheint es, hat ſie mit drei ſtarken Feinden zu kämpfen, — dem Publicum, den Verlegern und den Componiſten ſelbſt. Das Publicum kauft ſchwer, der Verleger druckt ſchwer und die Componiſten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodiſches zu ſchreiben. Die es trotzdem thun, ſollen uns doppelt werth ſein. Es folgen hier die Namen der Componiſten, die uns neuerdings Sonaten gegeben: W. Klingenberg, F. A. Lecerf, J. Geniſchta, W. Taubert und F. Chopin; ſie ſtehen nach der Reihe des Intereſſe, das ſie uns zu haben ſcheinen.

Die erſtgenannte von Klingenberg heißt Phantaſieſonate. Wäre der Wille die That, man müßte ſie gut heißen; ein Ringen, ſich vom alten Schlendrian loszumachen, iſt darin unverkennbar, überhaupt ein Streben, ſelbſtſtändiges zu leiſten. Aber die Kräfte reichen nicht aus; es fehlt ſogar an voller Ausbildung der unteren, wohin wir z. B. Satzreinheit u. ſ. w. rechnen. So iſt denn aus dieſem Mißverhältniß der Kraft zum Streben ein ſonderbares, verſchrobenes, geſchmackloſes Stück geworden, das ſogar hier und da zierlich und galant ſein möchte. Und das iſt das Unglück, wenn muſikaliſche Kleinſtadtbewohner ſich auf einmal modiſch Pariſeriſch bewegen wollen, ein Unglück, das leider bei uns in Deutſchland mehr als irgendwo zu Hauſe iſt. Speciell zu belegen, was wir hier angeführt, würde Bogen füllen können. Ein Gutmuſikaliſcher muß nach den erſten Seiten ſchon über die Compoſition im Klaren ſein, vielleicht der Componiſt jetzt ſelbſt, angenommen, daß er jetzt ſein Werk um einige Jahre überwachſen. Wer ihn übrigens zum Ikarusflug verleitet, ſcheint klar; es iſt Beethoven mit ſeiner Sonata quasi fantasia. Wer liebte denn dieſe nicht? Aber freilich auch das Copiren verlangt Uebung und Fertigkeit. Vielleicht gibt uns der Componiſt bald eine neue Probe ſeiner Kunſt, die nicht zu ſchwach gegen das Original abſticht. —

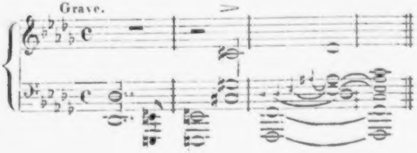
Es gibt eine Claſſe von Sonaten, über die ſich am ſchwierigſten reden läßt; es ſind jene richtiggeſetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie ſie die Mozart-Haydn'ſche Schule zu hunderten hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorſchein kommen. Tadelte man ſie, man müßte den geſunden Menſchenverſtand tadeln, der ſie gemacht; ſie haben natürlichen Zuſammenhang, wohlanſtändige Haltung. Alle dieſe Tugenden zeichnen auch die Sonate des zweitgenannten Verfaſſers aus. Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als blos ehrlich ſein. Und hätte denn Beethoven ſo umſonſt gelebt? Wer leſen kann, der hält ſich nicht mehr bei dem Buchſtabiren auf; wer Shakespeare verſteht, iſt über den Robinſon hinüber; kurz der Sonatenſtyl von 1790 iſt nicht der von 1840: die Anſprüche an Form und Inhalt ſind überall geſtiegen. Das Lob des Fleißes, des Strebens nach Gutem bleibt aber dem Componiſten auch dieſer Sonate trotzdem unverkümmert, und ſo erfülle ſie ihre Beſtimmung, im großen Zeitenſtrome eine Minute lang aufgetaucht zu ſein und auch wieder zu verſchwinden. Auch die folgende Sonate von Geniſchta erinnert im Weſentlichen an eine vergangene Periode; doch tritt uns in ihr eine eigenthümliche Perſönlichkeit entgegen. Wir berichteten mit Vergnügen ſchon vor einigen Jahren von einer Sonate für Clavier und Violoncello deſſelben Componiſten. Die Vorzüge, die wir dort auszeichneten, techniſche Fertigkeit, Klarheit, Anſpruchloſigkeit des Charakters, finden wir auch hier: dies namentlich in den ſehr gut gerundeten beiden erſten Sätzen. Höher aber ſteht noch der letzte, der ſich mehr Beethoven'ſcher Art nähert, obgleich durch die äußere Aufregung überall ein freundlich ruhiges Geſicht durchblickt. Ganz aufklärt es ſich vollends im Mittelſatz im Dur mit ſeinem eigenthümlichen Orgelpunct im Sopran; es iſt dies die Hauptſtelle der ganzen Sonate und ſchwerlich zu überſehen. Der Schluß bringt nichts Außerordentliches; aber wir ſcheiden befriedigt, erheitert, mit aller Achtung, die wir einem gebildeten Künſtler ſchuldig. Der Componiſt ſoll ein Pole ſein. —

Von der Sonate von W. Taubert, ſeiner fünften, den Leſern einen Begriff zu geben, möchte ſchwer ſein; ſie iſt abſonderlicher Art, man muß ſie ſich ſelbſt anſehen, und zwar öfter. Ich möchte ſie hypochondriſch nennen; der Componiſt hängt ſich eigenſinnig an ein paar Gedanken, die er zergliedert, wieder zuſammenſetzt, wieder wegwirft, bis er ſich dann durch eine Volksmelodie aus der wenig erquicklichen Stimmung herausreißen möchte, und zuletzt, da ihm dies nicht glückt, ſich gar auf das Gebiet der Fuge flüchtet, wo er erſt recht ordentlich zu grübeln anfängt. Sich ein Publicum zu gewinnen, darauf geht ſie gewiß nicht aus; es iſt eine Sonate, vom Componiſten gleichſam nur für ſich geſchrieben, vielleicht in beſonderen Lebensverhältniſſen entſtanden. Mit leichter Mühe hätte er auch ein Quartett daraus machen können, aber nein — der Componiſt wollte eben nur ſeine vier Wände zu Zuhörern; es ſteckt etwas von Menſchen-, ja vielleicht von Muſiküberdruß in dieſer Muſik. So wirkte die Sonate das erſtemal, als ich ſie ſpielte, auf mich, ſo ſpäter, als ich ſie wiederholt las. C. M. von Weber hat eine auch in der Tonart (E moll) ähnliche, ſehr eigenthümliche geſchrieben, an die ich durch die von Taubert wieder erinnert wurde, nur daß, wie geſagt, die Melancholie der erſteren in der anderen in Hypochondrie verkältet erſcheint. Dennoch übt die Muſik auch hier ihre eigene verſchönende Gewalt aus, und ſo feſſelt uns in der Kunſt, wie ſo oft, was uns im Leben abſtößt. Doch genug der grübelnden Worte, die ſelbſt nur ein Widerhall jener Muſik zu ſein ſcheinen; möchten ſie manche zur Durchſicht reizen; denn als Muſiker zeigt ſich der Componiſt wohl immer als ein achtungswerther. —

— Die erſten Tacte der zuletzt genannten Sonate ſich anſehen und noch zweifeln zu können, von wem ſie ſei, wäre eines guten Kennerauges wenig würdig. So fängt nur Chopin an und ſo ſchließt nur er: mit Diſſonanzen durch Diſſonanzen in Diſſonanzen. Und doch, wie viel Schönes birgt auch dieſes Stück! Daß er es „Sonate“ nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Uebermuth, daß er gerade vier ſeiner tollſten Kinder zuſammenkoppelte, ſie unter dieſem Namen vielleicht an Orte einzuſchwärzen, wohin ſie ſonſt nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgend ein Cantor vom Lande kommt in eine Muſikſtadt, da Kunſteinkäufe zu machen — man legt ihm Neueſtes vor — von nichts will er wiſſen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate“ entgegen — ja, ſpricht er entzückt, das iſt für mich und noch ein Stück aus der alten guten Zeit — und kauft und hat ſie. Zu Hauſe angekommen, fällt er her über das Stück — aber ſehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erſte Seite mühſam abgehaspelt, bei allen heiligen Muſikgeiſtern darauf ſchwöre, ob das ordentlicher Sonatenſtyl und nicht vielmehr wahrhaft gottloſer. Aber Chopin hat doch erreicht was er wollte: er befindet ſich im Cantorat, und wer kann denn wiſſen, ob nicht in derſelben Behauſung, vielleicht nach Jahren erſt, einmal ein romantiſcherer Enkel geboren wird und aufwächſt, die Sonate abſtäubt, und ſpielt und für ſich denkt: „der Mann hatte doch ſo Unrecht nicht.“

Mit alle dieſem iſt ſchon vorweg ein halbes Urtheil abgegeben. Chopin ſchreibt ſchon gar nichts mehr, was man bei Anderen eben ſo gut haben könnte; er bleibt ſich treu und hat Grund dazu.

Es iſt zu bedauern, daß die meiſten Clavierſpielenden, ſelbſt Gebildete darunter, nicht über das hinausſehen und urtheilen können, was ſie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anſtatt ſo ſchwierige Stücke erſt zu überblicken, krümmen und bohren ſie ſich tactweiſe fort; und ſind ſie dann kaum über die gröbſten förmlichen Verhältniſſe im Klaren, legen ſie's weg und dann heißt es „bizarr, verworren“ ꝛc. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) ſeine Häkelperioden und Parentheſen, bei denen man ſich beim erſten Durchleſen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf ſolche Stellen ſtößt man denn auch in der Sonate faſt auf jeder Seite, und Chopin's oft willkührliche und wilde Accordſchreibung macht das Herausfinden noch ſchwieriger. Er liebt nämlich nicht zu enharmoniſiren, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, und ſo erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Tacte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigſten Fällen lieben. Oft hat er darin Recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund, und, wie geſagt, entfernt ſich dadurch einen guten Theil des Publicums, das (meint es) nicht unaufhörlich gefoppt und in die Enge getrieben ſein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die ſich gewiß keiner beſonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach dieſem hinlänglich Chopin'ſchen Anfange folgt einer jener ſtürmiſchen leidenſchaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin ſchon mehre kennen. Man muß dies öfter, und gut geſpielt hören. Aber auch ſchönen Geſang bringt dieſer erſte Theil des Werkes; ja es ſcheint, als verſchwände der nationelle polniſche Beigeſchmack, der den meiſten der früheren Chopin'ſchen Melodieen anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er ſich (über Deutſchland hinüber) gar manchmal Italien zu.

Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß ſie, die ſich oft ihre Compoſitionen mittheilten, wohl auch nicht ohne künſtleriſchen Einfluß auf einander geblieben. Aber, wie geſagt, nur ein leiſes Hinneigen nach ſüdlicher Weiſe iſt es; ſobald der Geſang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in ſeiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Accordenverflechtung wenigſtens, wie wir ſie nach Abſchluß des erſten Satzes vom zweiten Theil antreffen, hat Bellini nie gewagt, und konnte ſie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italiäniſch — wobei mir Liſzt's treffendes Wort einfällt, der einmal ſagte: Roſſini und Conſ. ſchlöſſen immer mit einem „vôtre très humble serviteur;" — anders aber Chopin, deſſen Schlüſſe eher das Gegentheil ausdrücken. — Der zweite Satz iſt nur die Fortſetzung dieſer Stimmung, kühn, geiſtreich, phantaſtiſch, das Trio zart, träumeriſch, ganz in Chopin's Weiſe: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethoven's. Es folgt, noch düſterer, ein Marcia funebre, der ſogar manches Abſtoßende hat; an ſeine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich ſchöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußſatze unter der Aufſchrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott, als irgend Muſik. Und doch geſtehe man es ſich, auch aus dieſem melodie- und freudeloſen Satze weht uns ein eigener grauſiger Geiſt an, der, was ſich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Fauſt niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum

Schluſſe zuhorchen — aber auch ohne zu loben: denn Muſik iſt das nicht. So ſchließt die Sonate, wie ſie angefangen, räthſelhaft, einer Sphinx gleich mit ſpöttiſchem Lächeln. —

Etuden für das Pianoforte.

Theodor Kullak, 2 Concertetuden.

2tes Werk.

Der Componiſt, ein junger jedenfalls, kündigt ſich mit den erſten Tacten als ein mit dem neuſten Clavierſpiel vertrauter an. Die Etuden ſind ſchwer und verrathen überall namentlich Bekanntſchaft mit Henſelt's und Thalberg's Arbeiten. Dem Virtuoſen gegenüber haben wir nichts gegen dieſe Richtung und Vorliebe. Dem Componiſten aber, wenn er ein tüchtiger werden will, möchten wir davon abrathen. Im Gebiete der mechaniſchen Combinationen iſt jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuoſen der neueſten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verſchränken der Hände, ob es ſo oder ſo, auf die Accordenmaſſe, ob ſie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henſelt's, Liſzt's, Thalberg's Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müſſen, wenn ſie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einſchlagen, den zur Einfachheit, zur ſchönen ordnungsvollen Form, und daraus entwickele ſich dann auch das Complicirtere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht ſieht, wird umſonſt arbeiten.

J. Roſenhain, 24 Etuden (Etudes melodiques).

Werk 20.

„Invita Minerva“ hätte der Componiſt darauf ſchreiben ſollen. Die Etuden ſcheinen mit großer Unluſt geſchrieben zu ſein, vielleicht auf Anrathen des — urſprünglich franzöſiſchen — Verlegers. Daß für ſchwächere, kleinere Spieler durch Etuden geſorgt wird, iſt gewiß gut. Doch trägt, als Componiſt wenigſtens, Hr. Roſenhain, wie uns ſcheint, nur wenig Beruf dazu in ſich. Ich wüßte ſeit lange kein Werk, was mir in jedem Bezug ſo entſchieden mißfallen hätte. Nichts wirklich Anmuthiges im ganzen Werke, von Melodie kaum eine Spur; einzelne Etuden gänzlich mißrathen in der Form; Vieles uncorrect und ungefällig in der Harmonie. Und dazu nun noch die Bemerkungen über jeder einzelnen Nummer, wie dieſe werthloſen Stücke am Beſten vorzutragen ſeien. Wahrhaftig, da ſchreibt Bertini wie ein Engel dagegen. Bleibe man alſo, bis nicht etwas Beſſeres kommt, jungen Gemüthern durch Uebungen Luſt zur Muſik zu machen, bei Bertini. Hr. Roſenhain iſt diesmal das Widerſpiel ſeines Namens und die zarten Finger würden ſich wund greifen an ſeinen Etuden.

Eduard Wolff, 24 Etuden.

Werk 20.

Der Componiſt iſt ein junger, jetzt in Paris lebender Pole, und ſeine Anhänglichkeit an Chopin um ſo leichter zu erklären. Vor 50 Jahren würde man Etuden, wie die Wolff'ſchen, geradezu für verrückt erklärt haben, heute gelten ſie nur noch als „ſchwer." Leider aber iſt Schwierigkeit ihr eigenthümlichſtes Merkmal, und es ſteckt in mancher Chopin'ſchen Maſurka mehr Muſik, als in allen dieſen 24 Etuden. Begriffen es doch die jungen Componiſten immer zeitig genug, daß die Muſik nicht der Finger wegen da iſt, ſondern umgekehrt, und daß man, um ein guter Virtuos zu werden, nie ein ſchlechter Muſiker ſein dürfe. Hrn. Wolff geradezu zu den letzteren zu zählen, wäre indeß ungerecht. Es fehlt ihm nicht an Phantaſie und er weiß eine Stimmung, auch anders als durch bloße Fingereffecte, hervorzurufen und feſtzuhalten; dazu übt jeder melancholiſche Charakter, wie auch der ſeinige iſt, Intereſſe auf uns, namentlich auf Jüngere. Leider aber treffen wir in dieſer Etudenſammlung auch auf gar zu Triviales, geradezu Verwerfliches, wie es in Deutſchland kein Lehrer ſeinen Schüler aufſchreiben, geſchweige drucken ließe, und, dem Componiſten zum Doppelſchaden, gerade auf den erſten Seiten ſeines Werkes; denn Mancher wird ſich dadurch abhalten laſſen, im Dickicht weiter vorzudringen. Erſt auf der 14ten Seite, der 6ten Etude in Hmoll, ſtoßen wir auf eine anziehendere; hier erreicht der Componiſt mit wenigen Mitteln mehr, als vorher mit ſo vielen, und man ſieht, er kann wohl auch einfacher ſein, wenn er will. Auch die zwei darauf folgenden Nummern gehören zu den gelungeneren, und nach dieſen die 10te (Gismoll), die 18te (Gmoll) und die 22ſte (Fmoll). Die übrigbleibenden haben meiſt nur als mechaniſche Combinationen für Uebende Intereſſe; manche der Zuſammenſtellungen ſind darin neu, — ſchön ſelten. Das chromatiſche Auf- und Niederziehen durch verminderte Septimenakkorde in den verzwickteſten Lagen und Doppelgriffen gehört wie zu den Lieblingszügen aller jüngeren Virtuoſen, ſo auch zu den ſeinigen. Man findet einen ſolchen Gang faſt in jeder der Etuden. Ob das Werk bereits in Deutſchland gedruckt, wiſſen wir nicht; wir würden dann für eine Auswahl ſtimmen, die dem Componiſten mehr zur Ehre gereichen würde, als vollſtändiger Abdruck.

30

Carl Mayer, 6 Etuden.

Werk 55.

Spielt man dieſe Etuden nach den vorigen, ſo glaubt man ſich wie aus finſterem ſtruppichtem Waldesdickicht auf eine grüne glatte Raſenfläche verſetzt. Freundlich ſind dieſe Etuden genug, wie faſt alle Compoſitionen dieſes Componiſten; aber man hätte nach manchen ſeiner früheren erwartet, er würde ſich zu einer eigenthümlichen Autorität herausbilden; eine Erwartung, in der wir getäuſcht ſind. Seine Phyſiognomie hat an Schärfe und Ausdruck viel verloren; man möchte ihn jetzt oft für einen jungen Salonſpieler halten, der mit Thalberg und Henſelt rivaliſiren wollte, und dies an einem älteren Künſtler zu bemerken, könnte beinahe traurig ſtimmen, wenn andererſeits das vorliegende Werk nicht ſo manches einnehmende an ſich hätte, ſo daß man darüber vergißt, was der Componiſt unter andern Verhältniſſen hätte leiſten müſſen. Die Befürchtung aber, daß er ſich im Ganzen verflacht, ſtützt ſich zunächſt auf obige Etuden; wer aber weiß, was er vielleicht noch im Vorrath hat? Und gehen große Genien wohl einmal einige Minuten rückwärts, um wie eher kann es Anderen geſchehen. Die Etuden werden, wie geſagt, gern geſpielt und gehört werden; das erſtere namentlich, weil ſie ſo ſehr leicht in die Finger fallen, daß mittlere Spieler faſt nirgend fehlzugreifen zu fürchten brauchen, bis in der letzten, einer Etude in Sprüngen, „Souvenir à Thalberg“

genannt, die wir ihm gern erlaſſen hätten: denn es iſt nichts leichter, als dergleichen zu Dutzenden zu ſchreiben. Beſonders anmuthig iſt ſodann die 2te in As dur. Die 3te in Fis moll wünſchten wir dagegen gänzlich ungedruckt, da ſie ſich gegen Henſelt's „Poëme d' amour" wie ein ſchwacher Schattenriß ausnimmt. Componiſten ſetzen ſolchen Vorwürfen oft den Einwand entgegen: „ſie hätten den ſogenannten Schattenriß eher componirt, als das vermeintliche Original ſein Stück" ꝛc.; aber auch dann dürfen ſie's nicht drucken laſſen; die Etude iſt an ſich zu wenig bedeutend. Die andern mögen ſich alle, die den Componiſten von früherher liebgewonnen, ſelbſt anſehen und ſelbſt urtheilen, wo er ſich treu geblieben, wo nicht. —

Stephan Heller, 24 Etuden.

Werk 16. 2 Lieferungen.

Die Zeitſchrift hat ſchon öfters auf dieſen jungen geiſt- und phantaſievollen Künſtler aufmerkſam gemacht. Er lebt ſeit etwa 2 Jahren in Paris, wo ſein Talent als Componiſt und Virtuos gleichfalls ſchon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etuden ſind ſein größtes bis jetzt erſchienenes Werk. Ordentliche Etudenſpieler irren aber, wenn ſie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; ſie finden mehr, Charakterſtücke nämlich in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werthe, ſämmtlich aber einen muſikaliſch-regen Geiſt verrathend, an dem nur zu bedauern, daß er ſeinen Reichthum in ſo kleinen Formen zerſplittert. Andere haushälteriſchere Componiſten würden aus manchen Grundgedanken der Etuden ganze Concerte und Sonaten aufgebaut haben; unſer Componiſt zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; ſein überwiegender Humor will es ſo, und auch der Schattenriß iſt willkommen. Es lieſt ſich die Etudenſammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannichfaltige Meinungen ſind hier neben einander ausgeſprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht, auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künſtler, der Philoſoph, der Freund läßt ſich darin gehen, als ſähe ihm kein Menſchenauge zu, als gäbe es keine Recenſenten. Vielen wird dies offne hingebende Weſen gefallen, Andern Stoff zur Befürchtung geben, ob dieſe heitre Freigebigkeit ſich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit Wenigem auskommen muß, und oft gegen ſeinen Willen. Wie der Componiſt nur andeutete, ſo deutet auch der darüber ſchreibt nur an, und meint, der junge Künſtler verſchwende nicht zu viel im Kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar ſein. Im Angeſichte der Kunſt aber gilt es Conſequenz, Energie, Kraftausſpruch durch große Arbeiten, unausgeſetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der dieſe Zeilen hervorgerufen, ſie nur ungern wieder in die Hand nähme.

Die ſchönen Keime, die auch dieſes ſein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indeß auf ſchönere Hoffnungen Anſpruch, und dies iſt ſchon einer ſchärferen Auszeichnung werth, der er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen auf die Etuden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerkſam zu machen und das Andenken an den Componiſten bei ſeinen Landsleuten wieder aufzufriſchen. Sein intereſſanteſtes und liebenswürdigſtes Etudenſtück ſteht übrigens in dieſer Sammlung *nicht*, ſondern in der Moſcheles-Fétis'ſchen Schule, auf die wir bald zu ſprechen kommen werden. —

S. Thalberg.

(Concert für den Penſionsfonds der Muſiker am 8ten Februar.)

Auf ſeinem Durchfluge hat der Meiſter auch hier ſeine Schwingen gerührt, und es ſind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückert'ſchen Gedichte, Rubine und andres Edelgeſtein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meiſter beſtimmt hatte. Einem wie ihm, der ſchon ſo mit Lob überſchüttet worden, neues ſagen zu wollen, iſt ſchwer. Eines hört aber jeder ſtrebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeſchritten iſt, ſeitdem er uns zum letztenmal mit ſeiner Kunſt erfreut, und dieſes ſchönſte dürfen wir auch Thalberg ſpenden, der ſeit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erſtaunliches zugelernt, ſich womöglich noch freier, anmuthiger, kühner bewegt. So ſchien ſein Spiel auch auf alle in gleichem Maße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht ſelbſt dabei empfinden mag, ſich allen mitzutheilen. Gewiß, wahre Virtuoſität gibt mehr als bloße Fertigkeit und Künſte; auch ſie vermag es den Menſchen abzuſpiegeln, ſo daß es uns bei Thalberg's Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom

Schickſal Vorgezogenen, Begünſtigten: er ſteht in Reichthum und Glanz. So begann er ſeine Bahn, ſo hat er ſie bis jetzt zurückgelegt, ſo wird er ſie beſchließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze geſtrige Abend, jede Nummer, die er ſpielte, gab den Beweis dazu. Das Publicum ſchien gar nicht da zu ſein, um zu urtheilen, nur um zu genießen; man war ſeiner Sache ſo ſicher, wie der Meiſter ſeiner Kunſt. Die Compoſitionen waren ſämmtlich neue, eine Serenade und Menuet aus Don Juan, eine Phantaſie über italiäniſche Thema's, eine große Etude, und ein Capriccio über Thema's aus der Somnambula: ſämmtlich höchſt wirkungsvolle Umſchreibungen der Originalmelodieen, die, wie ſie auch von Tonleitern und Harpeggien umſponnen waren, überall freundlich hervorſahen. Höchſt künſtlich war namentlich die Bearbeitung der Don Juan-Themen und ihr Vortrag überraſchend ſchön. Als Compoſition die werthvollſte ſchien uns die Etude, der ein reizendes, wie im italiäniſchen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl allen unvergeßlich ſein, ihm von Niemand in ſolcher zauberiſchen Vollendung nachgeſpielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er ſich als Menſch wie als Künſtler ein inniges Andenken geſichert, und kehre er ſeinen Verehrern bald wieder einmal zurück. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. H. Sponholtz, Phantaſiebilder.[1]

Werk 10.

Es iſt nur billig, jungen ungekannten Componiſten mit Nachſicht entgegenzukommen. Der obengenannte, deſſen Namen wir zum erſtenmal begegnen, tritt indeß anſpruchsvoller auf. Er hat ſeine Compoſition Franz Liſzt zugeeignet, und ſie auf dem Titel mit dem Ausdrucke „Phantaſiebilder“ belegt, was Beides Erwartungen erregt. Im Innern findet man die zwei Stücke noch genauer durch „Raſtloſes Streben“ und durch „Seelenfrieden“ bezeichnet. Das erſtere können wir an einem jungen Künſtler nur löblich finden; nur verwechſele es ſich nicht mit einem „zielloſen,“ wie wir das Stück treffender nennen möchten. Der Componiſt ſcheint noch nicht einig mit ſich zu ſein, zu welcher Fahne er ſchwören ſoll; bei dem beſten Willen, gut Geſtaltetes zu liefern, möchte er auch genial ungebunden erſcheinen, und er wäre ja auch wirklich ein Meiſter, wenn ihm dies gelungen. Doch iſt ſein Stück nicht einmal techniſch fertig, und ſo ſtürzt wie aus einem mangelhaften Gefäß der Inhalt, der etwa da iſt, aus allen Seiten heraus. Mit dem „Seelenfrieden“ können wir uns aber noch weniger befreunden; die hieße beſſer etwa Étude à la Thalberg; auf dieſem Wege glaube der junge Componiſt nichts zu erreichen; aus ſolchem Seelenfrieden muß ihn die Kritik ernſthaft herauszubringen ſuchen. Trotz der manchen Ausſtellungen, die wir an dem Werke dieſes Novizen zu machen haben, wollen wir ihm aber keineswegs muſikaliſches Talent abſprechen, eine Anerkennung, die einem jungen Künſtler ja immer die erfreulichſte ſein muß, deren er ſich jedoch erſt dann wahrhaft erfreuen kann, wenn er ſich auch des feſten Strebens, es fleißig auszubilden, bewußt iſt. —

J. F. Kittl, 3 Scherzi.

Werk 6.

Der Componiſt der fröhlichen „Jagdſymphonie“ zeigt ſich auch in dieſen Scherzi's von der fröhlichen Seite. Was wir ſchon an früheren Compoſitionen eben deſſelben hervorhoben, müſſen wir auch an den Scherzi's wieder: einmal die große Einfachheit, und dann eine öftere Unklarheit des Rhythmus der Perioden, der Art, daß uns namentlich an den Schlüſſen mancher Theile etwas zu viel oder zu wenig zu ſein dünkt. Corrigiren und ändern läßt ſich in ſolchen Fällen von Anderen nur ſelten, eben ſo wenig, wie wir den unregelmäßigen Pulsſchlag eines Anderen zu reguliren vermöchten. Doch iſt es immer zuläſſig, den Componiſten wenigſtens auf ſolche Irregularitäten aufmerkſam zu machen, damit er ſich künftighin nicht zu ſehr gehen laſſe. Was aber an den Scherzi's unbedingt erfreut, iſt der heitere, naive Sinn, der aus jedem der Stücke hervorblickt, ſo daß wir vermuthen, der Componiſt hege eine beſondere Vorliebe für Haydn. Nur im 2ten Scherzo verſucht er ſich einer leidenſchaftlicheren Stimmung zu entledigen; doch fällt er im Trio bald wieder in den behaglichen Charakter zurück, der ihm natürlich ſcheint. In jenem leidenſchaftlicher bewegten Stücke iſt ihm auch S. 6, Syſt. 4, Tact 5 zu 6 eine Quinte entſchlüpft, die wir ihm zur Sünde anzurechnen weit entfernt ſind. Im Uebrigen iſt die Schreibart, wenn nicht meiſterhaft, doch durchgängig reinlich und correct. Solcher angeborenen wie erlangten Vorzüge bereits theilhaftig, wird der junge Componiſt, wie wir hoffen, immer Tüchtigeres zu Tage fördern, und in der Reihe der Tonſetzer des muſikaliſchen Böhmenlandes ehrenvoll mitzählen. —

F. E. Wilſing, Caprice.

Werk 6.

Ein ſchätzenswerthes Stück, etwas kalt und ſteif, doch überall eine tüchtige Geſinnung, ein bereits fruchtbares Streben verrathend. Es will uns ſcheinen, der

Componiſt habe ſich ſchon frühzeitig vor der lärmenden Gegenwart abgeſchloſſen, ſei über ihre verderblichen Einflüſſe hinaus, und gehe nun, unbekümmert, ob ſeine Werke in der Maſſe anklingen, ſeinen eigenen Weg. Solche Charaktere ſind immer ehrenwerth, und wirken ſie nicht als Epochenmänner, ſo nützen ſie in kleineren Kreiſen zum Beſten der Kunſt. Wir wüßten an der Caprice kaum etwas zu tadeln; in der Form iſt ſie ausgezeichnet, daß ſich kaum etwas hinzuthun oder wegnehmen läßt; die Schreibart iſt geſund, gedrungen, durchaus klar. Auf eine beſondere Zuneigung des Componiſten zu irgend einem Meiſter läßt ſich nach ſeinem Stücke nicht ſchließen, es müßte denn B. Klein ſein. Wenigſtens trifft, wie die Compoſitionen des letzteren, ſo die vorliegende der Vorwurf, daß ein höherer Aufſchwung darin noch vermißt, daß er durch die Feſſeln einer etwas engen Theorie hier und da gehemmt wird. Als Meiſter hat aber noch niemand angefangen, und das tiefere Geheimniß unſerer Kunſt, daß ſie allmächtig die Herzen beherrſche, geht auch den Fähigſten oft erſt im ſpäteren Alter auf. Durch recht freudiges Singen kömmt man ihm noch am baldeſten auf die Spur. Der Componiſt möge uns verſtehen, die wir im wohlwollendſten Sinne zu ihm geſprochen. —

A. Fesca,

Scène de Bal. Morceau de Salon. Oe. 14. — La Mélancholie. Pièce caractéristique. Oe. 15.

Von dieſem Componiſten hegten wir bisher gute Hoffnungen, die aber nicht in Erfüllung zu gehen ſcheinen: er ſchreibt viel und leicht, ſelbſt anmuthig; mehr aber kann man an ſeinem Streben nicht loben. Das Meiſte kann man in A. Henſelt's Compoſitionen zehnmal beſſer haben. Bei ſeinem Talente könnte er aber ungleich mehr leiſten. Es ſcheint jedoch, das Lob, das man ihm an vielen Orten geſpendet, mache ihn als Componiſten immer flatter- und ſtutzerhafter. Hält er uns vielleicht entgegen, man ſolle ihn doch nicht nach ſo kleinen Stücken beurtheilen, ſo müſſen wir ihm entgegnen, der Künſtler ſoll ſich nie etwas vergeben, ſobald er es mit der Oeffentlichkeit zu thun hat. In unſern vier Wänden einmal trivial ſein, mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden. Was glaubt Hr. Fesca zu erreichen, wenn er ſo fortſchreibt? Wir wollen es ihm ſagen: man wird ihn am Ende ſeiner Laufbahn vielleicht einen Kalkbrenner den Zweiten nennen. Wir haben nichts gegen dieſen Ruhm, aber der höchſte iſt er keineswegs. Lenke er alſo noch ein, wo es noch Zeit iſt; nehme er es ernſthafter mit ſich und mit der Kunſt. Bis jetzt hat er nur um den Beifall des Publicums gebuhlt; will er aber zu einem Urtheil über ſich ſelbſt kommen, ſo vertiefe er ſich doch zu Zeiten in die Werke eines

Meiſters, etwa Beethoven's, und gefällt er ſich auch dann in ſeinem Streben noch, ſo müſſen wir ihn freilich als verloren geben. Mache er unſere Befürchtungen zu nichte; ſeinem Talente ſind wir Freunde, ſeinem Streben nicht. Es liegt an ihm, unſere Geſinnung über ihn zu ändern. —

C. H. Strube, Lieder ohne Worte.

Werk 16.

Offen geſagt, die Mendelsſohn'ſchen ſind uns lieber, wie wir denn Niemanden um den Einfall beneiden, nach ihm welche zu ediren. Doch haben die des Hrn. Strube etwas Abweichendes, Ueberſchriften nämlich: Klage einer ſicilianiſchen Fiſcherin (nach Th. Moore), Schlummerlied, Sehnſucht, Gottvertrauen. Das 2te und 4te Lied ſagen uns am meiſten zu, das 3te weniger; gegen die „Klage“ aber müſſen wir energiſch proteſtiren; ſo klagt keine deutſche, geſchweige eine ſicilianiſche Fiſcherin, und gäbe es unter unſeren Leſerinnen welche, ſie ſollten es uns bezeugen. Doch Ueberſchriften ſind nur Nebenſache. Halten wir uns an den rein muſikaliſchen Gehalt; der iſt nicht ſchlecht. Richtigkeit des Satzes wird bei der Stellung, die der Componiſt hat (er iſt Organiſt) vorausgeſetzt, auch runden ſich die Stücke ziemlich leicht ab, die wir ihrem Charakter nach ſchlicht und gutmüthig bezeichnen möchten. Viel mehr läßt ſich über das Opusculum nicht ſagen. Ein gewöhnliches Bild zu gebrauchen — es hat einer jener kleineren Sangvögel der Nachtigall nachzuſingen verſucht, und auch Zaunkönige muß es geben! —

Julius Schaeffer, 3 Lieder ohne Worte.

Werk 4.

„Und auch Zaunkönige muß es geben!“ mit dieſen Worten ſchloß unſre letzte Anzeige über ein ähnlich genanntes Heft eines andren Componiſten. Auch auf das vorliegende ließen ſich jene anwenden; doch ſind es werthvollere Nachbildungen, als wir meiſthin unter jenem allgemein gewordenen Titel erhalten. Der Componiſt ſcheint jung und noch im erſten Bruttrieb zu ſchaffen; wer wird da gleich nach dem Maßſtabe meſſen wollen, nach dem man Meiſter beurtheilt. Fährt er aber fort, wie er angefangen, arbeitet er ſich nach und nach auch zur Selbſtſtändigkeit hinauf, ſo dürfen wir noch Erfreuliches von ihm erwarten. Was uns zu dieſer Hoffnung vorzüglich berechtigt, iſt der ſeelenvollere Zug, der dieſe Lieder vor andern ihres gleichen auszeichnet, und erſcheinen ſie auch in der Ausführung noch nicht überall fertig, ſo wird dem der Fleiß nachhelfen und ein fortgeſetztes reges Schaffen der Hand eine größere Leichtigkeit und Feſtigkeit geben. Auch dieſe „Lieder ohne Worte“ haben Ueberſchriften; ſie wären unſrer Meinung nach beſſer weggeblieben. Es gibt geheime Seelenzuſtände, wo eine Andeutung des Componiſten durch Worte zu ſchnellerem Verſtändniß führen kann und dankbar angenommen werden muß; unſer Componiſt gibt aber bekannte, für welche Bezeichnungen, wie: Meeresſtille — Träum' ich? nein, ich wache — Schwermuth, zu preciös erſcheinen, die zweite finden wir ſogar geſchmacklos. Die Stücke einzeln betrachtet, ſo ſagt uns das dritte am meiſten zu, obwohl ſich gerade in ihm das Vorbild des Componiſten am deutlichſten verräth. —

J. C. Keßler, 7 Walzer für Pianoforte.

Nach einer Reihe von Jahren erwähnen wir dieſen Componiſten, auf den wir früher Hoffnungen geſetzt, heute zum erſtenmal wieder. Wir glaubten, er würde ſein langes Schweigen durch ein größeres Werk unterbrechen; doch ſcheint es, habe er ſeinem Talente das, was man ſeinen Anfängen nach davon erwartete, nicht abgewinnen können, als habe er es von ſelbſt aufgegeben, ihm Eingang und Geltung zu verſchaffen. Leider! ſetzen wir hinzu; denn er hatte das Zeug, etwas zu werden. Auch dieſe Walzer beſtätigen dies wiederum; ſo flüchtig ſie auch hingeworfen ſind, ſo athmen ſie doch überall Leben und Anmuth. Ein leiſer Anflug von Schwermuth macht ſie nur anziehender. Möchte der begabte Componiſt ſich bald zu größern Arbeiten ermannen. —

Alexander Dreyſchock, große Phantaſie.

Werk 12.

Das erſte größere Werk des jungen Clavierhelden, der die Zeitungen ſo viel von ſich ſprechen macht. Geſtehen wir es leider, es iſt uns ſeit lange ſo etwas Abgeſchmacktes nicht vorgekommen. Welche Armuth an Phantaſie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentloſigkeit imponiren möchte, welches Schönthun auf den trivialſten Gemeinplätzen! Hat der junge Virtuos gar keinen Freund um ſich, der ihm die Wahrheit ſagte, Niemanden, der ſeine Fingerkünſteleien überſehend ihn auf das Seelenloſe, Nichtige ſolcher Muſik aufmerkſam machte? Es geht privatim das Gerücht, der Virtuos ſei ein abgeſagter Feind Beethoven's und er halte gar nichts von ihm; wir wiſſen's nicht, aber ſeine Compoſitionen machen ſo eine Apprehenſion mehr als wahrſcheinlich. Studiere er nur immerhin Beethoven, ja nicht einmal das braucht's, er kann von Meiſtern dritten und vierten Ranges lernen, von Strauß und Lanner. Leider fürchten wir mit unſerm guten Rathe nicht einmal verſtanden zu werden; denn die „Phantaſie“ verräth nicht ſowohl ein ſchülerhaftes Talent, als wirkliches angebornes Unvermögen zum Schaffen. Dies könnte beinahe milder ſtimmen; aber wo die Impotenz ſo gar pretentiös auftritt, kann man unmöglich ruhig zuſehen. Was Hr. Dreyſchock als Virtuos leiſtet, iſt eine Sache für ſich; ſeine Sprünge, ſeine Kraftgriffe, die Bravour, mit der er alles ausführt, können wohl eine Weile ergötzen. Aber es kömmt die Zeit, wo auch dieſe Künſte im Preiſe ſinken werden, und was bleibt dann dieſer Art Virtuoſen noch übrig? —

Eduard Wolff, 4 Rhapſodieen.

Werk 29. 2 Hefte.

An einer größeren Etudenſammlung deſſelben Componiſten, die die Zeitſchrift vor einiger Zeit beſprach, konnte der Berichterſtatter leider nicht mehr loben, als das hervorſtechendere Talent, das ſich im Allgemeinen darin zeigte. Mit Vergnügen machen wir daher auf dieſe Rhapſodieen aufmerkſam, die überall einen Fortſchritt des Componiſten beurkunden; ſie ſind leichter, faſt walzerartiger Natur, aber bei weitem ſauberer in Erfindung und Ausführung, als die Etuden, dabei piquant, ſelbſt geiſtreich. An Chopin wird man oft erinnert, doch mehr an den Clavierſpieler, an deſſen Zickzackgänge, im Einzelnen wohl auch an einige Harmoniewendungen; im Uebrigen aber blickt ein lebensluſtiges, ſinnliches Element aus den Stücken, ſo daß ſie ſich leicht Eingang auch auf deutſchen Clavieren verſchaffen dürften. Wär' es das wilde Paris nicht, wo der Componiſt lebte, wir würden ſeiner Zukunft als Künſtler ein gutes Prognoſtikon ſtellen, ſo aber müſſen wir abwarten, ob er auch Kraft haben wird, den Verführungen zu widerſtehen, deren

Opfer dort ſchon ſo manche glänzende Talente geworden. Andererſeits bleibt es wieder wahr, das Gefällig-Converſationelle, das auch dieſe Rhapſodieen auszeichnet, vermag nur eine Stadt wie Paris zu geben; und Deutſche, die ähnliches wollen, nehmen ſich meiſt ungeſchickt und ledern aus; wir wüßten (Thalberg ausgenommen) kaum einen deutſchen Componiſten, der ſo brillante Salonſtücke zu Stande bringen könnte, aber freilich auch viele, die Beſſeres können. Wie geſagt, wir hätten nichts dagegen, wenn wir auch die beſſern Modeſachen nicht aus Paris zu beziehen brauchten; aber der Deutſche iſt nun einmal überall mehr Mode, als zu Hauſe. Noch etwas Specielleres über die Stücke zu ſagen, die dieſe Zeilen veranlaßt, ſo ſind es namentlich die 3te und 4te Rhapſodie, die uns vorzugsweiſe im Sinne geiſtreicher Unterhaltung zugeſagt. Zum Begriff „Rhapſodie“ fehlt ihnen eigentlich das Rhapſodiſche, dem wir ſelbſt noch mehr Freiheit als dem Scherzo zugeſtehen; doch iſt's eben ein Wort, für die Sache hätten wir ſelbſt kein paſſenderes zu wählen verſtanden.

Ob die leichte Hand übrigens, die ſie geſchaffen, ſich auch beim Anfaſſen ſchwererer Formen als eine kräftige bewährt, wird die Folge zeigen. Jedenfalls verdient der Componiſt für die freundliche Gabe freundlichen Dank. —

Hermann v. Löwenſkiold, 4 Impromtu's zu 4 Händen.

Werk 11.

Bei dem großen Mangel an vierhändigen Stücken kann die Idee, für dieſe ſchöne Gattung der Claviercompoſition zu arbeiten, nur glücklich genannt werden. Es iſt auch nicht das erſtemal, daß ſich der genannte Componiſt darin verſucht; wir erinnern uns mit Freude einer ähnlichen Sammlung Scherzo's, die die Zeitſchrift ſchon vor zwei Jahren beſprochen und mit wärmſtem Lobe begrüßt. Vielleicht, daß der Beifall, den wir damals gezollt, den jungen, talentvollen Muſiker anreizte, noch mehr derartiges zu ſchaffen; wir vermuthen es, die neuen Stücke ſcheinen uns abſichtsvoller, geſuchter, als wolle der Componiſt die früheren überbieten. Dies Streben müßte an ſich nur löblich genannt werden; aber die Abſicht blickt durch, und ſie allein ſichert, wie bekannt, nicht immer das Gelingen. Wie dem ſei, als ein talentvoller Künſtler bethätigt ſich Hr. v. Löwenſkiold auch in dieſem neueſten Werke, und oft dauert es uns nur, daß er ſich für ſeine Gedanken keines größeren Rahmens, geradezu des Orcheſters bedient, wo ſie ſich oft ſchärfer und effectvoller herausſtellen würden. Mit Vorliebe ſcheint er noch an einem Componiſten zu hängen, der, ſo würdig und eigenthümlich er daſteht, nur ſehr wenig nachgeahmt worden iſt; an Onslow nämlich. Wir haben nichts dagegen; es iſt ein Seitenweg zum höheren Ziel, aber kein falſcher; mit den wechſelnden Jahren (der Componiſt zählt kaum 25) werden auch die Vorbilder wechſeln; wir müſſen es wünſchen, denn ein junger Künſtler, der ſeine Bildung allein aus Onslow holen wollte, würde es nicht hoch bringen und zuletzt ganz zurückbleiben. Aber auch hoffen dürfen wir's; ein junger, aufgeweckter Muſikkopf, wie der unſers Componiſten, kann unmöglich lange in dieſer Richtung beharren. Dann aber, bildet und übt er ſich vielſeitiger, wird er gewiß in ſeinen Werken manches tilgen, oder auch gar nicht ſchreiben, was wohl klingt und richtig, aber muſikaliſch doch auch zu geringfügig iſt, um es einen Gedanken nennen zu können. So gleich der Anfang des erſten Impromtu; der Componiſt macht im Verfolg daraus, was zu machen, und ein Meiſter könnte nichts Beſſeres herausbringen; im Grund bleibt jedoch der Gewinn nur immer gering: es liegt eben in der urſprünglichen geringen Erfindung, die keine Kunſt zu adeln vermag. Wir nahmen dies kleine Beiſpiel; es findet ſich noch ähnliches in den Stücken, daneben aber auch ſo viel wirklich gut Erfundenes und in der Ausführung Gelungenes, daß wir auch dieſe Compoſitionen der Beachtung aller ſoliden Spieler empfehlen müſſen. Beim erſten Durchſpielen wird der Genuß freilich noch karg, und ſie wollen auf das Genaueſte und Beſte zuſammenſtudirt ſein. Eher aber ſoll man überhaupt nicht urtheilen, ehe man nicht ein Stück in ſeiner vollkommenſten Ausführung ſich denken kann oder es ſo gehört hat. Wir freuen uns, bald auch von andern Compoſitionen des intereſſanten jungen Dänen berichten zu können. —

S. Thalberg.

Scherzo. Oe. 31. — Grand Nocturne. Oe. 35. — La Cadence. Impromtu en forme d'Etude. Oe. 36. — Souvenir de Beethoven. Fantaisie pour le Pianoforte. Oe. 39.

Ueber dieſen, wie über die Componiſten der folgenden Stücke hat die Zeitſchrift ſchon ſo oft geſprochen, die öffentliche Meinung wie die der Kritik ſteht über ſie ſo feſt bereits, daß ſich nur weniges hinzufügen läßt, es wäre denn, daß ſie ſelbſt andere Richtungen einſchlügen. Thalberg zum wenigſten nicht; er bleibt ſich auch in den erwähnten Compoſitionen treu. Zunächſt, wie man weiß, ſchreibt er für ſich und ſeine Concerte; er will zuerſt gefallen, glänzen, die Compoſition iſt Nebenſache. Blitzte nicht hier und da zuweilen ein edlerer Strahl hervor, und ſähe man in einzelnen Partieen nicht einen ſorglicheren Fleiß in der Ausarbeitung, ſeine Compoſitionen wären ohne weiteres den tauſend andern Virtuoſenmachwerken beizuzählen, wie ſie jahraus jahrein zum Vorſchein kommen, um bald wieder zu verſchwinden. Jenes edlere Streben zeigt ſich namentlich in dem erſtgenannten Scherzo, und es dauert uns der manchen guten Gedanken wegen, die es enthält, doppelt, daß kein vollkommen abgerundetes Muſikſtück daraus geworden. Die Mängel liegen in den Mittelpartieen, die, auch in der Erfindung ſchwächer, ſich nicht geſchickt genug in das Ganze einfügen. Stellen wie auf Seite 4, Syſt. 3, vom letzten Tact an, kann Ref. wenigſtens nicht anders als mit „muſiklos“ bezeichnen; ſie ſind mit Mühe dem Inſtrument abgerungen, die Seele hat keinen Antheil daran. Nach Anlage und Charakter des Stückes gehört es aber, wie geſagt, zu Thalberg's beſten Sachen. Das Notturno weicht in Ton und Haltung von der bekannten, durch Chopin etwas modificirten Weiſe, nur wenig ab. Namentlich dieſes Notturno wird ſich Freunde erwerben, und noch mehr Freundinnen. Echt Thalbergiſch iſt das mit la Cadence aufgeführte Stück, ein hübſches Thema, bei der Wiederholung capricciomäßig varirt, brillant und ſehr effectvoll. Viel Sprechen hat das Souvenir à Beethoven von ſich gemacht; wir müſſen es indeß als einen großen Mißgriff bezeichnen und geſtehen unſere Pedanterie in dieſem Punct. Beethoven verträgt einmal keine virtuoſiſche Behandlung; wir dürfen nicht dulden, daß kindiſche Hände an ihm zerren und rütteln. Ja wir möchten es geradezu als eine Achtungloſigkeit Thalberg's, ein Gar-nicht-kennen von Beethoven's Größe anſehen, wenn es nicht eben anders wäre. Paris hat die Schuld an der unglücklichen Idee; Beethoven iſt dort Mode: ſchon Beriot ließ ſich das nicht entgehen, Thalberg folgte, und — ſei er auch der letzte; es iſt nicht gut, mit Löwen ſpaßen wollen. —

F. Hiller,

Impromtu pour le Pianoforte. — 3 Caprices. Oe. 20. — 4 Rêveries. Oe. 21.

Seit der letzten Beſprechung Hiller'ſcher Claviercompoſitionen ſind wir alleſammt beinahe um 7 Jahre älter geworden. Vielleicht erinnert ſich noch mancher unſerer Leſer einiger größerer, im J. 1835 geſchriebener Aufſätze, und welches Horoſkop wir damals dem jungen Künſtler ſtellten. Er hat ſeitdem als Claviercomponiſt nur wenig geliefert, und ſich in größeren Gattungen, in der Oper und dem Oratorium, verſucht. Sein Oratorium namentlich begrüßten wir als einen Fortſchritt zur Meiſterſchaft, und geht ihm auch jene ſiegende Gewalt ab, der wir wie in andern Meiſterwerken nicht widerſtehen können, ſo offenbart es doch ein ſo entſchieden klares Wollen bei ſo vielen andern muſikaliſchen Vorzügen, daß wir ihm freudig zuriefen, auf ſolchem Wege fort zu beharren. Seine neueſten Clavierſtücke haben uns wieder über das Ziel des Componiſten etwas irre gemacht. Vielleicht ſind ſie aus früherer Zeit, vielleicht in nicht günſtiger Stunde geſchrieben; ſie mißfallen uns faſt ganz und gar. Es iſt damit als wenn man in einen Korb reifer und unreifer durcheinander geworfener Früchte griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Am wenigſten ließe ſich das von dem erwähnten Impromtu ſagen, das durch ſchönen Vortrag ſogar eine anmuthige Wirkung hervorbringen und durch ein beſonderes bis zum Schluß feſtgehaltenes Colorit zu feſſeln vermag; es gefällt uns, ſo klein es iſt, von allen oben genannten Compoſitionen am beſten. Mit den Reverieen und noch weniger den Capricen vermögen wir uns aber nicht zu befreunden. Es ſteht hier ſo viel Triviales und Forcirtes neben einzelnem Geiſtreichen und auch wirklich Charakteriſtiſchen, daß wir ſie in einer früheren Periode des Componiſten entſtanden glauben; ja Einzelnes finden wir ſo Hyper-Meyerbeeriſch und abſcheulich, daß uns wundert, wie er es nur drucken laſſen konnte: ſo in den Reverieen, S. 5 der Uebergang von Bmoll nach Amoll, S. 6 die Harmonie von Desdur nach dem Sextaccord auf H, S. 11 von Cis oder Fdur gleich nach Hdur ꝛc. ꝛc. Wir wiſſen gar wohl, es ſind dies gerade jene Stellen, die z. B. in Pariſer Salons das Glück eines ganzen Stückes machen, wie ſie namentlich Meyerbeer liebt und in Schwung gebracht; auf gute deutſche Muſiker iſt indeß damit kein Eindruck hervorzubringen, und wir wünſchten ſie, wo ſie hingehören, in's Pfefferland. Ueberhaupt ringt, nach dieſen Stücken zu urtheilen, in Hiller noch immer der Clavierſpieler mit dem Componiſten; es hängt ihm wohl von früher an, wo er ſich der Bewegung der neueſten Claviermuſikerepoche mit Intereſſe anſchloß; gebe er indeß eines oder das andere auf, ſchreibe er ganz als Virtuos für Virtuoſen, oder ganz als Künſtler. Gerathen iſt dies freilich leichter als gethan; es ſcheint uns aber als wäre dies die Klippe, wogegen er zu warnen: er wolle weniger Effect machen, dann wird er's, auf die Künſtler wenigſtens. Vielleicht nehmen wir es auch zu ſtreng, vielleicht legt der Componiſt, der in größeren Formen ſich ſchon hervorgethan, ſelbſt kein Gewicht auf ſeine kleineren Erzeugniſſe; aber die Zeit iſt koſtbar, ein ernſter Wink hätte ſchon manch verlorne erſparen können, und es bleibt immer beſſer, die Krankheit beim Namen zu nennen, als ſchonen zu wollen. Nur eine Nummer enthalten die Reverieen, wo ſich der Componiſt der Einmiſchung von Virtuoſenbeiwerk faſt gänzlich enthält, die zweite, ein feines Genrebild und uns die liebſte im Hefte. Am wenigſten aber können wir uns, wie geſagt, mit den Capricen befreunden; man findet vieles darin, Bravourpartieen, einzelnes fleißig Gearbeitete, leicht ſangbare Cantilene, oft intereſſante harmoniſche Gänge, von allem etwas, als wolle es der Componiſt Allen recht machen, und doch oder eben deshalb kein Kunſtganzes, keinen Styl. Mag auch die Bezeichnung „Capriccio“ Vieles in Schutz nehmen, es ſteht hier zu viel Echtes und Unechtes, Eignes und Entlehntes nebeneinander, als daß es gefallen könnte. Eine Zergliederung würde zu weit führen; möchten ſie andere vornehmen, und dann unſer Urtheil beſtätigen. Dies alles ſagen wir aber nur im Bewußtſein des bedeutenderen Talentes, das uns hier gegenüber ſteht; einem geringeren, ungebildeteren müſſen wir manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeſchrittenen nur natürlich finden. In den geſteigerten Anſprüchen an die letzteren aber liegt ſchon eine Anerkennung, die dem rechten Künſtler mehr gilt als wohlwollende Nachſicht, die der, von welchem wir ſprechen, auf keine Weiſe verdient. —

W. Taubert,

la Nayade: pièce concertante pour le Pianoforte. Oe. 49. — Suite: Prelude, Ballata, Gigue, Toccata. Oe. 50.

Zwei ſehr verſchiedene Compoſitionen, die zu mannichfachen Betrachtungen Anlaß geben können. Auch Taubert iſt von den Einflüſſen der modernen Virtuoſität nicht unberührt geblieben, und blickt auch immer ſeine gründliche Bildung durch ſeine derartigen für den Concertſaal berechneten Compoſitionen hindurch, ſo ſchien es doch, als habe er ſich manches angeeignet, was nicht ganz ſeiner Natur gemäß war. Er ſtand zu manchen Virtuoſen, die gern Gründliches geben möchten, gewiſſermaßen in einem umgekehrten Verhältniſſe; er beſitzt, was jene nicht haben, und wollte doch auch nicht zurückbleiben hinter der allgemeinen Bewegung, wie ſie durch die Erfolge der neueſten Clavierſpieler hervorgerufen war. Theilweiſe gehört auch die „Najade“ dieſer modernen Richtung an. Da wird plötzlich in ihm eine andere Saite wach; er gibt uns ein Heft, auf dem die alten luſtigen Namen Suite, Prelude, Gigue ꝛc. prangen, und darin köſtlichen Inhalt. Geſtehen wir, wir ziehen ſie ſeinen Bravourſtücken bei weitem vor, auch der „Najade,“ die uns für eine ſolche doch nicht leicht, nicht natürlich genug vorkommt, — nicht an Bennett's Compoſition gleichen Namens zu gedenken, der freilich auch Flöten und Hoboen, kurz ein ganzes Orcheſter zu ſeinem Gemälde nahm. Aber die Suite müſſen wir auf das Wärmſte hervorheben. Man fürchte ſich nicht vor dem Namen; unter dem künſtlichen Rococo ſchlägt ein friſches warmes Herz, das ſich mit Liebe einmal in die Vergangenheit geſenkt und wie es um ſein eignes ſteht, dabei doch auch nicht verläugnen kann. Was ſich der Componiſt bei ſeinen alterthümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären verſuchen. Es ſteckt aber ſo viel Ironie und Wehmuth in ſeiner Muſik, daß wir ſie verſtanden zu haben glauben. Wir ſind einig mit ihm. Strebet vorwärts, wollte er ſagen, aber gedenkt der Alten zuweilen. Genüge dies Wenige, daß ſich recht Viele das intereſſante Heft anſehen. —

F. Chopin,

Zwei Notturno's. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne ſeinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich, — jenes für ſein Talent, dieſer für ſein Streben. Denn ſicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, ſobald ſie ſich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meiſters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen.

Neu und erfinderiſch immer im Aeußerlichen, in der Geſtaltung ſeiner Tonſtücke, in beſonderen Inſtrumenteffecten, bleibt er ſich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und iſt dies hoch genug, ſeinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunſtgeſchichte anzureihen, ſo beſchränkt ſich ſeine Wirkſamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Claviermuſik, und er hätte mit ſeinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unſerer Kunſt im Allgemeinen gewinnen müſſen. Begnügen wir uns indeß. Er hat ſo viel Herrliches geſchaffen, gibt uns noch jetzt ſo viel, daß wir zufrieden ſein dürfen und jeden Künſtler, der nur die Hälfte geleiſtet, wie er, beglückwünſchen müßten. Ein Dichter zu heißen, braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannſt du dir den Namen verdienen, und Chopin hat ſolche geſchrieben. Auch die Notturno's, die oben erwähnt ſind, gehören hierher; ſie unterſcheiden ſich von ſeinen früheren weſentlich durch einfacheren Schmuck, durch ſtillere Grazie. Man weiß wie Chopin ſonſt ſich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen überſäet. Er iſt ſchon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es iſt der ſinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um ſo liebenswürdiger durchſchimmert; ja Geſchmack, feinſten, muß man ihm laſſen, — für Generalbaſſiſten iſt das freilich nicht, die ſuchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann ſie erboßen. Aber noch manches könnten ſie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor Allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demſelben Namen ſchon eine geſchrieben, eine ſeiner wildeſten eigenthümlichſten Compoſitionen; die neue iſt anders, als Kunſtwerk unter jener erſten ſtehend, doch nicht weniger phantaſtiſch und geiſtreich. Die leidenſchaftlichen Zwiſchenſätze ſcheinen erſt ſpäter hinzugekommen zu ſein; ich erinnere mich ſehr gut, als Chopin die Ballade hier ſpielte und in F dur ſchloß; jetzt ſchließt ſie in A moll. Er ſprach damals auch davon, daß er zu ſeinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewitz angeregt worden ſei. Umgekehrt würde ein Dichter zu ſeiner Muſik wieder ſehr leicht Worte finden können; ſie rührt das Innerſte auf. Der Walzer endlich iſt, wie ſeine früheren, ein Salonſtück der nobelſten Art; ſollte er ihn zum Tanz vorſpielen, meinte Floreſtan, ſo müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigſtens Comteſſen ſein. Er hat Recht, der Walzer iſt ariſtokratiſch durch und durch. —

F. Mendelsſohn-Bartholdy, ſechs Lieder ohne Worte.

4tes Heft. Werk 53.

Endlich ein Heft echter „Lieder ohne Worte.“ Sie unterſcheiden ſich von Mendelsſohn's früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodiſchem Betracht durch ihre leichteren oft volksthümlichen Geſangweiſen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Componiſt ſelbſt als „Volkslied“ bezeichnet; es iſt dies aus demſelben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige ſeiner wundervollſten Gedichte, Leſſing ſeine „Eifellandſchaft“ geſchöpft. Man kann ſich nicht ſatt daran hören. Der volksthümliche Zug, der ſich überhaupt in vielen Compoſitionen der jüngeren Künſtler zu zeigen anfängt, ſtimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächſte Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethoven's letzten Arbeiten ſchon angedeutet, was Manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volksthümlichen Ton, obwohl nicht den des Chor's, hat auch das dritte Lied in Gmoll; es klingt mehr wie vierſtimmiger Geſang. Man bemerke übrigens, wie Mendelsſohn in ſeinen Liedern ohne Worte vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrſtimmigen und Chorartigen vorgeſchritten. So iſt's mit dem wahren, erfindenden Künſtler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermuthet ſchon einen Schritt vorwärts gethan, neuen Boden gewonnen. Anderes in dieſem 4ten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewiſſe Wendungen, Wiederholungen ſcheinen ſogar Manier zu werden. Doch iſt das ein Vorwurf, den hundert andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich an gewiſſen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf ſchwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen in Bach'ſchen, Mozart'ſchen und Beethoven'ſchen Werken.

Wüßte man alle, ſo ließen ſich vielleicht Folianten darüber ſchreiben; ja ich glaube, die Meiſter müſſen jenſeits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen den Fehlern hinüberklingen, wie ſie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängſtliche Pietät hat ſtehen laſſen. Es war längſt mein Vorſatz, einige in bekannten Werken der obengenannten Meiſter zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künſtler und Kunſtfreunde, ſie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandſchriften feſtzuſtellen. Oft irren freilich auch dieſe, kein Componiſt kann darauf ſchwören, daß ſein Manuſcript ganz fehlerfrei wäre. Wie natürlich auch, daß ſich unter den hunderttauſend hüpfenden Puncten, wie er ſie oft in unglaublich kurzer Zeit ſchreibt, ein Dutzend zu hoch oder zu tief gekommener einſchleichen müſſen: ja die tollſten Harmonieen ſchreibt ein Componiſt zuweilen.

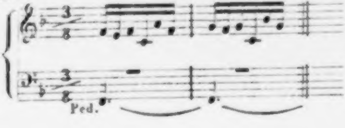
Immerhin bleibt die Originalhandſchrift die Autorität, die am erſten gefragt werden muß. Möchten daher alle, die die zu beſprechenden verdächtigen Stellen in den Handſchriften der Componiſten beſitzen, das Gedruckte mit dem Geſchriebenen vergleichen und das Reſultat mitzutheilen ſo freundlich ſein. Zur Feſtſtellung einiger davon bedarf es wohl nicht einmal der Herbeiſchaffung des Originals, ſo deutlich ſpringt der Irrthum in die Augen.

Die meiſten Fehler finden ſich wohl in den Ausgaben Bach'ſcher Werke, namentlich in den älteren. Es wäre eine verdienſtliche, aber freilich ſehr zeitraubende Arbeit, übernähme es ein mit Bach völlig vertrauter Muſikkenner, alles bisher irrig Gedruckte zu berichtigen. Einen ſchönen Anfang hat die Peters'ſche Muſikhandlung in Leipzig gemacht; er beſchränkt ſich aber zunächſt auf die Claviercompoſitionen. Eine Kritik allein des wohltemperirten Claviers mit Angabe der verſchiedenen Lesarten (Bach ſoll ſelbſt viel geändert haben) würde ein ganzes Buch füllen können. Seien zuerſt hier einige andere Fälle erwähnt.

In der großen herrlichen Toccata mit Fuge für Orgel[1] bewegen ſich die beiden Stimmen im Manual

---

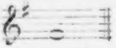
[1] Toccate et Fugue p. l'Orgue (Leipzig, Peters) mit dem Anfange:



über den Orgelpunct in ſtreng canoniſcher Folge. Sollte man für möglich halten, daß dies vom Corrector überſehen werden konnte? er hat eine Menge Noten ſtehen laſſen, die ſich aus dem Canon als falſch erklären. Im Verlaufe des Stückes bei der Parallelſtelle auf S. 4 und 5 kommen ähnliche Verſehen vor. Wenn ſich dies mit leichter Mühe corrigiren ließ, ſo möchte die Aufklärung einer andern Stelle in demſelben Stücke von größerer Schwierigkeit ſein. Man erinnert ſich wohl des grandioſen Pedalſolo's; bei einer Vergleichung mit der Parallelſtelle in der Unterquart ergibt ſich indeß, daß ſich hier eine Menge Fehler eingeſchlichen. S. 4 zwiſchen Tact 3 und 4 fehlen zwei Tacte gänzlich, die bei der Transpoſition S. 5 Syſt. 6 im 2ten und 3ten Tacte ſtehen ꝛc. Hier könnte nur die Originalhandſchrift den Ausſchlag geben. Beſitzt ſie vielleicht Hr. Hauſer in Wien, ſo ſei er um eine Vergleichung gebeten. Daß man aber ein ſo außerordentliches Stück, wie dieſe Compoſition, in ſeiner ächteſten Geſtalt zu beſitzen wünſcht, möge doch Niemand als gering achten. Es wäre wie ein Riß in einem Bilde, wie ein fehlendes Blatt in einem Lieblingsbuche, wenn wir's hingehen ließen.

Ein anderer ſonderbarer Fall, über den ebenfalls nur Bach's Handſchrift Aufſchluß geben konnte, findet ſich in der Kunſt der Fuge. Die ganze XIVte vier Seiten lange Fuge kommt nämlich ſchon in der Xten einmal vor; vergl. die Peters'ſche Ausgabe S. 30 Syſt. 5, vom 2ten Tact an. Wie ging dies nun zu? Bach wird doch ohnmöglich in einem und demſelben Werke vier Seiten lang Note für Note abgeſchrieben haben! In der Nägeli'ſchen Partitur ſtehen die beiden Fugen übrigens ebenfalls ſo abgedruckt, und es iſt nur aus der Gleichheit der Tonart und des Thema's, die durch das ganze Werk geht, zu erklären, daß die Wiederholung ſo lange unbemerkt bleiben konnte.

Wer aber, wenn er in Bach'ſchen Harmonieen ſchwelgt, denkt auch immer an alles und an Fehler? So habe ich einen Jahrelang nicht gemerkt in einer mir ſehr bekannten Bach'ſchen Fuge, bis mich ein Meiſter, der freilich auch ein Adlerauge hat, darauf aufmerkſam machte. Die Fuge iſt in Emoll über ein wundervolles Thema und ſteht in der Haslinger'ſchen Ausgabe als ſechſte. Man ſchalte dort zwiſchen dem 3ten und 4ten Tact die einzige Note



ein, alsdann wird's richtig. Hier iſt wohl kein Zweifel.

Wir kommen jetzt auf einige den Leſern vielleicht noch intereſſantere Fälle in Werken, die ſie wohl unzähligemal gehört und geſpielt, ohne Verrath zu merken. Ich bitte ſie aber, die Partituren in die Hand zu nehmen, da die Stellen ganz abdrucken zu laſſen, zu viel Platz wegnehmen, ein Urtheil aber ohne die genaueſte Einſicht in die Stellen ſelbſt nicht möglich ſein würde.

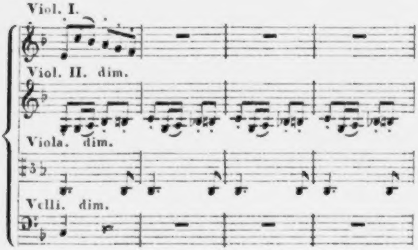
Die erſte verdächtige iſt in Mozart's Gmoll-Symphonie, einem Werk, in dem jede Note klares

Gold, jeder Satz ein Schatz iſt, und doch, ſollte man es glauben, haben ſich im Andante vier ganze Tacte eingeſchlichen, die nach meiner feſten Ueberzeugung nicht hinein gehören. Vom 29ſten Tacte an (das Achtel Auftact ungerechnet) kommt nämlich eine viertactige von Des dur nach B moll hinleitende Periode, die in den folgenden vier Tacten nur mit vereinfachter Inſtrumentation wiederholt wird; es kann nicht ſeyn, daß Mozart dies gewollt hat. Am erſten erhellt dies aus der gänzlich un-Mozart'ſchen, ja unmeiſterhaften Verbindung des 32ſten mit dem 33ſten Tact, die gewiß auch jeden Muſiker nur bei oberflächlichem Anhören frappirt hat. Es fragt ſich nun, welche der viertactigen Perioden wäre auszuſcheiden — die erſte oder die zweite? — Bei flüchtigem Anblicke möchte man ſich vielleicht für Beibehaltung der erſten erklären: das allmählige Hinzutreten der Blasinſtrumente, die ſich bis zum Forte ſteigern, iſt nicht ohne künſtleriſchen Sinn. Viel natürlicher aber in der Stimmenführung, klarer, einfacher, und doch auch nicht ohne Steigerung, ſcheint mir die andere Lesart, nach der der 29ſte bis mit dem 32ſten ausfielen, wo dann alle Inſtrumente in klarer Steigerung ſich im Forte vereinigen. Dieſelben 4 Tacte zuviel finden ſich nun auch bei der Wiederholung im 2ten Theile, wo dann der 48ſte bis mit dem 51ſten Tacte dieſes Theiles ausfallen müßten. Wie ſich nun dieſer Fehler eingeſchwärzt, müßte auch die Originalpartitur nachweiſen, die ſich wohl in den Händen des Hrn. Hofrath André befindet. Das Wahrſcheinlichſte iſt, daß Mozart die Stelle erſt gehabt, wie wir glauben daß ſie ſein müſſe, — daß er ſie dann voller inſtrumentirt in die Partitur eingetragen — daß er aber ſpäter, wieder zu ſeinem erſten Gedanken zurückgehend, vergeſſen hat die zweite Lesart zu ſtreichen. Möchten ſich doch auch andere Muſiker über dieſe wichtige Stelle ausſprechen und nach allgemeiner Uebereinkunft dazu beitragen, daß das Andante dann immer in der angedeuteten Weiſe überall aufgeführt werde. Die Verleger aber würden wir bitten, die vier Tacte in der Partitur einzuklammern und den Grund, warum, in einer kurzen Bemerkung beizufügen. Man hat mir übrigens geſagt, daß das Andante im Pariſer Conſervatoir mit beidesmaliger Auslaſſung der vier Tacte geſpielt wird. Auch Mendelsſohn hat ſich längſt dafür ausgeſprochen.

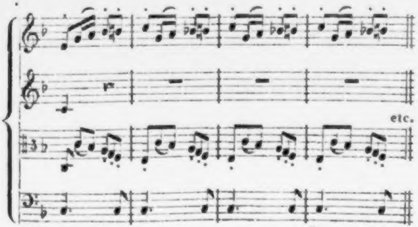
Endlich erwähne ich noch einige Stellen in Beethoven'ſchen Symphonieen, die ſich faſt auf den erſten Anblick als Fehler des Copiſten ergeben. Die eine erwähnte ich ſchon früher einmal; ſie ſteht zum Schluß des erſten Satzes der Bdur-Symphonie; von den drei Tacten *ff* (8 Tacte vor dem Ende) iſt offenbar einer zuviel. Das Verſehen war wegen der vollkommenen Aehnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven könnte es ſogar ſelbſt begangen haben.

Daß wir aber in der Paſtoralſymphonie jahraus jahrein folgende Stelle, wie ſie auch in der Partitur ſteht, mit angehört ohne nicht hell auf zu fahren, wäre kaum zu erklären, wenn nicht dadurch, daß uns ja der Zauber Beethoven'ſcher Muſik ſo umſtrickt, daß wir Denken und Hören dabei vergeſſen können.

Im erſten Satz (Partitur S. 35 von Tact 3 an) heißt es genau ſo:


Viol. I.
Viol. II. dim.
Viola. dim.
Velli. dim.

(Alle anderen pauſiren.)



Wie nun, wenn wir ſtatt der plötzlichen Pauſen in den erſten Violinen Simili-Zeichen (𝄎) machten? Klänge dies nicht beſſer und anders? Ergibt ſich dies nicht ſchon aus der Umkehrung von Tact 5 an, wo die Bratſchen haben, was erſt in den 1ſten Violinen lag? Gewiß, es iſt ſo. Der Notenſchreiber hat die Simili-Zeichen für Pauſen genommen oder irgend ein neckiſcher Kobold war im Spiel. Ries erzählt, wie Beethoven einmal wüthend geworden über eine Stelle in der heroiſchen Symphonie, die Ries in beſter Meinung geändert hatte. Ich glaube, hätte Beethoven jene Stelle in der Paſtoralſymphonie einmal wirklich gehört, es würde dem Orcheſter oder dem Dirigenten nicht beſſer als Ries'n ergangen ſein.

Für diesmal genug; möchten obige Fälle von recht Vielen in Betracht genommen werden! Wie könnten wir unſre Verehrung für unſre großen Meiſter beſſer bethätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was Irrthum oder Zufall daran beſchädigt? Nur in dieſem Sinne wurden dieſe Zeilen geſchrieben. —

Die Abonnementconcerte in Leipzig von 1840—1841.

Erſtes Abonnementconcert den 6. October.

Ouverture zum Vampyr von Marſchner. — Arie von Bellini. — Concertino für Violine von F. David. — Arie von Bellini. — Heroiſche Symphonie von Beethoven.

Die Wahl gerade der furiöſen Vampyr-Ouverture zu Anfang des ganzen Cyklus konnte befremden; eine etwa von Gluck hätte auch uns beſſer gefallen. Indeß zählt jene von Marſchner noch immer ihre Freunde, ſelbſt Freundinnen im Publicum, und bleibt trotz der heftigen Anklänge an Weber ein friſches effectvolles Muſikſtück. Ueberdies war die Ausführung eine ſo ausgezeichnete, wie ſie je gehört worden. Die beiden Arien von Bellini aus den Puritanern und aus Norma ſang Frl. **Sophie Schloß**, die uns dieſen Winter das 2te Mal beſucht; ihre Stimme iſt friſch und ſtark wie früher und machte ſich namentlich in der erſten Arie geltend. Ueber die Wahl gerade jener Bellini'ſcher Arien zu Anfang eines 1ſten Concerts ließe ſich ebenfalls rechten. Haben wir leider keinen Ueberfluß an deutſchen Concertſtücken für den Geſang, ſo doch noch genug, um jener ganz entbehren zu müſſen, zumal in einem 1ſten Concert. Und ſchützt man vor, Mozart, Weber und Spohr ſeien ſchon ſo oft gehört worden, nun ſo gehe man weiter zurück. In Händel's Oratorien, in Gluck's Opern liegen noch genug Schätze, zu deren Hebung es gerade einer ſo ſtarken, geſunden Stimme bedarf, wie ſie die genannte Sängerin beſitzt. — Eben hören wir, daß ſie eheſtens aus der Iphigenie ſingen wird, was ihr nur zur Ehre, wie uns zur Freude gereichen kann. — In dem Violinconcertino zeigte ſich Hr. Uhlrich wieder allen Lobes würdig; ſein Spiel hat von Jahr zu Jahr an Sicherheit, Reinheit und Geſchmack zugenommen, und wirkt durchaus wohlthuend. Von der Compoſition ſagte uns namentlich der letzte Satz zu; im Streben, auch die Orcheſterparthie intereſſant zu machen, thut aber der Componiſt wohl hier und da zu viel, was indeß nicht abhalten kann, dem Streben an ſich gegenüber der faden Begleitungsweiſe anderer Violincomponiſten vollen Beifall zu ſchenken. In der Symphonie von Beethoven endlich fühlten wir uns wieder im alten Leipziger Concertſaale, der ſchon ſo oft von ihr erzittert. Das Orcheſter war trefflich. Hr. CM. David ſtand an der Spitze, da Hr. MD. Mendelsſohn von ſeiner Reiſe nach England noch nicht zurück war. —

Zweites Abonnementconcert den 11. October.

Ouverture zu Euryanthe von Weber. — Arie von Donizetti. — Concertino für Baßpoſaune von C. G. Müller. — Arie von Bellini. — Symphonie (Bdur) von Beethoven.

Der Dirigent wurde bei ſeinem Vortreten mit Beifall begrüßt, worin wir von Herzen einſtimmten. Auf Weber's Compoſitionen iſt ſeit MD. Mendelsſohn's Direction in Leipzig beſonderer Fleiß verwendet worden, und dem Orcheſter geſchieht darnach immer die Ehre, die Virtuoſen wie größere ausführende Maſſen immer am liebſten wünſchen und am ungernſten gewähren, die des Dacapo-Rufes. Auch heute fehlte wenig, und hielt davon vielleicht nur die Spannung auf die folgende Nummer ab. Eine junge Sängerin war angekündigt, der der Ruf großer Schönheit und ſchon bedeutender Kunſtbildung vorangegangen war: Frl. Eliſe Liſt. Aus einer höchſt achtbaren Familie abſtammend, hat ſie ſchon als Kind den andern Welttheil geſehen, brachte darauf einige Jahre in Leipzig zu, wo ihr Vater, nordamerikaniſcher Conſul hierſelbſt, ſich namentlich um die Errichtung der Eiſenbahn das höchſte Verdienſt erworben, und kam uns zuletzt von Paris zurück, wo ſie die letzten Jahre verlebt hatte. Es mußte dies alles das Intereſſe an der anmuthigen Erſcheinung erhöhen. Ihre Befangenheit war groß; die Zeitſchrift erwähnte bereits früher, es war ihr erſtes Auftreten. An der Schönheit der Stimme, wie ſie auch durch die Aengſtlichkeit umflort ſchien, konnte Niemand zweifeln, der nur einige Tacte gehört, eben ſo wenig über die gute Schule, in der ſie gebildet iſt, ſo daß man deutlich ſah, die Sängerin wollte nichts, als was ſie ſicher konnte. Aber freilich, was man unter vier Augen auf das trefflichſte kann, kann man unter tauſenden noch nicht zur Hälfte ſo gut, und geht dies bedeutenden Künſtlern und Männern ſo, um wie viel mehr einer Novizin, einem achtzehnjährigen Mädchen. Nur Rohheit kann dies überſehen. Achtung vor unſerm Publicum, das die ſchöne ſchüchterne Jungfrau auf das wohlthuendſte aufnahm, und fanden ſich die getäuſcht, denen leeres Paſſagen- und Trillerwerk über die Ausſprache eines höchſt edeln Organs geht, ſo gibt es doch in unſerer gebildeten Stadt noch genug, die Dutzendtalente von originalen Erſcheinungen zu unterſcheiden wiſſen, und den letzteren dürfen wir die junge Sängerin mit Ueberzeugung beizählen. Was ſie noch nicht hat, läßt ſich erwerben, was ſie aber hat, erwirbt ſich nicht. Daran halte ſie feſt und gehe die begonnene Bahn mit Muth weiter. Nach ihr hörten wir einen Meiſter, der freilich ſchon hundertmal und öfter im Feuer geſtanden: Hrn. Queißer, den Poſauniſten, der ebenfalls gleich bei ſeinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meiſterſchaft ſcheint ſich jahraus jahrein gleich zu bleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios luſtigen Eindruck. Zum allerſchönſten ſchloß die B dur-Symphonie mit der Wirkung, die alle Beethoven'ſche machen: ob denn nämlich die ebengehörte nicht auch ſeine ſchönſte ſei. Von Neuem wurden wir nach der Symphonie von einem Meiſter der Kunſt auf den Schluß des erſten Satzes aufmerkſam gemacht; es iſt hier offenbar ein Tact zu viel. Man vergleiche die Partitur S. 64, Tact 2, 3, 4. Bei der vollkommnen Aehnlichkeit in allen Stimmen iſt ein Irrthum von Seiten des Copiſten, ſelbſt des Componiſten, ſehr leicht möglich. Beethoven mochte ſich auch, nachdem er ein Werk vollendet, um das Folgende nicht weiter kümmern. Wer die Originalpartitur beſitzt, ſehe der Sache zur Liebe nach; an ſie müſſen wir uns natürlich zuerſt halten.[1]

Drittes Abonnementconcert den 22. October.

Symphonie (Es dur) von Mozart. — Arie von Donizetti. — Concert für Violine von F. David. — Ouverture zum Berggeiſt von L. Spohr. — Arie von Balfe. — „Klänge aus Oſten“ Ouverture, Lieder und Chöre von H. Marſchner.

Die Symphonie iſt bekannt, namentlich das Andante, das, einmal gehört, ſich nicht leicht wieder vergißt; auch erhielt dieſer Satz den meiſten Beifall; die anderen gingen ſtiller vorüber. Die Arie von Donizetti, ein brillantes Stück, brachte der Sängerin Frl. Schloß

---

1) Vgl. den Aufſatz: „über einige muthmaßlich corrumpirte Stellen“ S. 59.

den rauſchendſten Beifall; ſie ſang fertig, ſehr ſorgſam, und mit einer Stimmenkraft, wie ſie zur Zeit keine andere Sängerin hier beſitzen mag. Der Spieler des Concertes wurde mit lautem Gruß empfangen; er war zugleich der Componiſt, die Compoſition übrigens eine neue, und zum erſtenmal von ihm öffentlich geſpielt und gehört. Gewiß iſt es einer freundlichen Anerkennung werth, wie Herr CM. David das Gewandhauspublicum jeden Winter mit etwas Neuem erfreut; es zeugt dies immer von einer Aufmerkſamkeit, wie ſie, die einmal in ihrem Amte feſtſtehen, nicht überall beſitzen. An Tendenz und Gehalt reiht ſich die Compoſition übrigens ähnlichen früheren genau an, d. h. der Virtuos will zeigen, daß er auch zu componiren weiß, und umgekehrt der Componiſt auch den Virtuoſen glänzen laſſen. Jenes Zuviel in der Begleitung, das wir ſchon neulich bemerkten, fiel auch in dieſer Compoſition wieder auf, wie auch diesmal der letzte Satz der gelungenſte und wirkungsvollſte erſchien. Das Publicum rief den Künſtler nach dem Schluſſe noch einmal hervor, was hier immer als eine Seltenheit anzuſehen. Die Ouverture von Spohr machte wenig Eindruck; die zu Jeſſonda hat ungleich mehr Freunde; auch die zu Fauſt wünſchten wir wohl einmal wieder im Gewandhaus zu hören. — Die Arie nennt uns einen hier noch nicht vorgekommenen Namen, der in Gottes Namen auch fernerhin ausbleiben mag; es iſt gewäſſerter Roſſini, der Componiſt übrigens ein Engländer, deſſen Opern in England Glück gemacht haben. Zum Theil an der mittelmäßigen Compoſition, zum Theil auch an der noch immer großen Befangenheit der Sängerin lag es, daß die Nummer kein Glück machte. Es thut uns leid um das junge ausgezeichnete Talent, das deshalb die ſchiefſten Urtheile erfahren mußte. Die Angſt, wie man weiß, iſt namentlich den höheren Tönen gefährlich und es mißlang der Sängerin einigemal ein Einſatz, wie es ſchon tauſend anderen Anfängerinnen vor ihr geſchehen. Deshalb wollen wir aber doch nicht die wunderreine Intonation im Ganzen vergeſſen, die die Sängerin gerade auszeichnet, auch nicht den Schmelz der Stimme, der noch durch alle Aengſtlichkeit wohlthuend hindurchdringt, ein Schmelz, der an das Organ der Pauline Garcia erinnert. Dagegen möchten wir um etwas anderen willen in die Sängerin dringen: ſie nimmt durchgehends zu langſame Tempi's; ſie verſuche ſich ſchneller, es wird ihr gelingen. Selbſtvertrauen und Muth ſind beſondere Künſte in der Kunſt, ſie übe ſich auch darin. In ſeinen vier Wänden ſoll der Künſtler beſcheiden gegen ſich ſein, fleißig auf das Gewiſſenhafteſte; dem Publicum gegenüber zeige er aber Muth, ſelbſt ein wenig fröhliche Keckheit, und der Liebling iſt fertig.

Zum Schluß des Abends hörten wir noch eine Compoſition (noch Manuſcript) von H. Marſchner; ſie verhieß etwas ganz Neues und gab es auch in der Form. „Klänge aus Oſten" war ſie genannt und brachte eine Ouverture, Lieder und Chöre, die ſich ohne Unterbrechung an einander reihten. Berlioz in Paris ſcheint in ſeiner letzten Symphonie etwas ähnliches gewollt zu haben, nur daß er ſie auf ein weltbekanntes Drama (Romeo und Julie) ſtützte. Das Gedicht zur Marſchner'ſchen Compoſition beruht auf einem orientaliſchen Liebesverhältniſſe, das indeß vom Dichter ziemlich proſaiſch und allgemein gehalten. Außer dem Liebespaar tritt noch ein Wahrſager auf, deſſen anfängliches Erſcheinen man ſich ſpäter vielleicht motivirt wünſchte, ein Volks- und ein Räuberchor. Wie geſagt, hätte vielleicht ein Rückert dem Componiſten die Hand zum Werke geliehen, es wäre etwas tiefer wirkendes zu Tage gekommen. Immerhin müſſen wir den Anfang loben, zu dem ſich der Componiſt ermuthigt fühlte, den andere nur weiterzuführen brauchen, um den Concertſaal mit einer neuen Gattung Muſik zu bereichern. Die Compoſition hat viel reizende Partieen; dies gilt im einzelnen von der Ouverture, die im Ganzen durch Kürzung gewinnen würde. Der Hauptrhythmus iſt ein namentlich für orientaliſche Zuſtände ſchon öfter gebrauchter; doch erſcheint er einmal von einem Violingange durchwunden, was ſich auf das ſchönſte ausnahm. Am Schluſſe iſt zu viel Lärm. Der Zigeunergeſang gefiel mit der hinaufziehenden großen Terz am Schluß, mehr noch das Ständchen, das von allen Nummern die meiſte orientaliſche Färbung hatte, auch Maiſune's Lied ſprach an, der unbeholfenen Poeſie zum Trotz. Der Räuberchor, ſchien es, wurde nicht gleich von allen verſtanden; er war eigenthümlich. In der Schlußnummer zeichneten ſich beſonders die Worte: „Aſſat, wo biſt du“ durch ſchönen Geſang aus. Das Ganze, das wir ſpäter einmal wiederholt wünſchten, erhielt lebhaften Beifall.

Viertes Abonnementconcert, den 29. October.

Introduction und 1ſte Scene aus Iphigenia in T. von Gluck. — Concertouverture von Julius Rietz. — Arie mit Chor von Roſſini. — Divertiſſement für Flöte von Kalliwoda. — Lieder von Franz Schubert und F. Mendelsſohn. — Symphonie von Franz Schubert.

„Ein ſchönes Concert“ hieß es allgemein nach dem Schluſſe. An manchen Muſiktagen gibt es gar kein Publicum mehr und es ſcheint nur die rauſchende Schleppe, die jeder Bewegung der voranſchreitenden Künſtler-Körper und -Geiſter geſchmeidig nachfolgt, während an anderen es ſich ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberſtellt und nichts einläßt. Der 29ſte war einer von jenen Muſiktagen. Gewiß trug die Muſik einiges dazu bei. Für Gluck ſchlägt noch manches Herz, wenn er auch im Concertſaal verliert. Die Sängerin that ihr Beſtes zum Gelingen: Frl. Schloß, die wir immer vorwärts ſchreiten ſehen. Die Ouverture von Rietz trat diesmal in ihren feinen Deſſeins noch deutlicher hervor, als bei einer früheren Aufführung. Wurde ihr ſchon damals in dieſen Blättern ein bedeutender

Ehrenplatz eingeräumt, ſo ſcheint dies Urtheil jetzt auch von Seiten des Publicums Beſtätigung zu finden; ſie wurde mit einer Theilnahme aufgenommen, die den Componiſten, wär' er anweſend geweſen, zu neuen Werken anfeuern müßte. So wirke der Beifall auch auf den Entfernten. Lebhaften Beifall gewann ſich auch die folgende Nummer durch den anmuthigen Vortrag des Frl. Liſt; ihre Ausſprache des Italiäniſchen iſt ſehr zu rühmen. In den Liedern begleitete ſie ſich ſelbſt am Clavier; es hat dies bekanntlich einen eigenthümlichen Zauber, der auch hier gewann. Die Lieder waren der „Wanderer," und „Auf Flügeln des Geſanges." Das erſte ſang ſie vorzüglich ſchön; das andere nahm ſie ein wenig zu langſam, doch hörte es ſich noch immer lieblich genug an. Das Flötenſtück war ein altes, das wir uns ſchon vor 10 Jahren gehört zu haben erinnern; der Spieler ein als trefflich bekannter, Hr. Grenſer, 1ſter Flötiſt im Orcheſter. So waren wir denn unter erhebendem und heiterem Genuſſe bis zur Symphonie gelangt, der Krone des Abends. Tauſend Hände hoben daran. Hätte es Schubert mit ſeinen eigenen Augen ſehen können, er müßte ſich ein reicher König gedünkt haben. So ſchieden wir trunken von all den ſchönen Gebilden, die in manchen Seelen ſich noch lange nachgeſpiegelt haben mögen. —

Fünftes Abonnementconcert, den 3. November.

Symphonie (G dur) von Haydn. — Arie von Mozart. — Capriccio für Pianoforte mit Orcheſter von Ferdinand Kufferath. — Arie von Donizetti. — Zwei Ouverturen (Nr. 1. und 2.) zu Leonore von Beethoven. — Drei Etuden für Pianoforte von F. Kufferath. — Duett von Roſſini.

Die Symphonie hat mehr, als andere Haydn'ſche, etwas Zopfiges, die Janitſcharenmuſik darin ſogar etwas Kindiſches und Geſchmackloſes, was wir uns bei aller Liebe für den Meiſter, der er überall bleibt, doch nimmermehr verläugnen ſollten. Das Scherzo, unſerer Meinung nach der Satz, der unſerer Zeit am nächſten liegt, wurde ſonderbarer Weiſe gerade nicht applaudirt, übrigens alle. Die Arie war die der Gräfin aus Figaro, die Sängerin, Frl. Liſt, die das Recitativ ſo nobel und fein geſungen, leider nur am Schluſſe nicht glücklich damit. Das Publicum hält ſich aber immer an das Nächſte, alſo an den Schluß; gelingt der, ſo hat das Ganze geſiegt. Leider mußte dies heute die Sängerin fühlen, und über dem einzigen nicht gelungenen Schluß die ſchöngelungene erſte Hälfte ihrer Leiſtung vergeſſen ſehen. In der folgenden Nummer trat ein junger, jetzt hier lebender Componiſt und Clavierſpieler, Hr. F. **Kufferath** aus Köln, zum erſtenmale und auf das achtungswertheſte auf. Seine Compoſitionen zeugten von entſchiedenem Talente und von einer edeln Richtung, auf die bewußt oder unbewußt ein uns nahe lebender Meiſter eingewirkt zu haben ſcheint. Ein förmlicher Schüler Mendelsſohn's iſt er aber nicht, wie man hier und da hörte. Im Capriccio gefiel uns namentlich die Einleitung; das Allegro hatte keine ganz glückliche Form: es fehlte ihm eine Mittelparthie; wie denn auch die Transpoſition der erſt brillanten Paſſagen nach der Molltonart am Schluſſe nicht und überhaupt ſelten wirken kann. Das Orcheſter war geſchickt, oft fein, oft auch zu viel und ſtark bedacht. Der ſehr ausgezeichnete Spieler hatte nach dem Capriccio einen succes d'estime, der ſich indeß nach den Etuden zu einem herzlicheren mit Hervorruf erhob, obwohl uns ſelbſt die Etuden in der Compoſition weniger eigenthümlich ſchienen, namentlich was die eigentliche Grundkraft der Melodie anlangt. In jedem Falle war es ein ſo ehrenvolles Debut, daß wir dem jungen ſehr fleißigen Künſtler eine glücklich ſichernde Zukunft beinahe verſprechen dürfen. — Frl. Schloß war bei prächtiger Stimme, und ſang mit einer Bravour, daß ſie das Publicum in Allarm verſetzte und da Capo ſingen mußte. — Die aufgeführten beiden Leonoren-Ouverturen waren beide in C., die eine, wahrſcheinlich die erſte überhaupt, die B. zu Leonore geſchrieben, bei Haslinger in Partitur erſchienen, — die andere, jedenfalls die Vorgängerin der großen gedruckten in C., noch Manuſcript im Beſitze der HH. Breitkopf und Härtel. Die Zeitſchrift berichtete ſchon früher über dieſes Vierouverturen-Phänomen (vgl. Bd. III. S. 212 f. u. 281 f.). Auch heute ſchlug zumal die zweite mächtiglich in die Maſſe ein. Wie kommt es, daß die Beſitzer der Partitur ſo lange mit der Herausgabe zurückhalten? Wir wünſchten gern alle Welt dieſer Freude theilhaftig.

Sechstes Abonnementconcert den 12. November.

Ouverture (die Waldnymphe) von W. Sterndale Bennett. — Arie von C. M. v. Weber. — Solo für Violoncell von B. Romberg. — Cavatine von Mozart. — Phantaſie für Violoncell von Kummer. — Recitativ und Schlußchor aus der Schöpfung von Haydn. — Symphonie (A dur) von Beethoven.

Bennett's reizende Ouverture eröffnete den Abend; wer ſie noch nicht gehört, mag ſie ſich einſtweilen als einen Blumenſtrauß denken: Spohr gab Blumen dazu, auch Weber und Mendelsſohn, die meiſten aber Bennett ſelbſt, und wie er ſie nun mit zarter Hand geordnet und geſtellt zum Ganzen, gehört ihm vollends eigen. Das Orcheſter trug mit Liebe bei, daß nichts daran verletzt wurde. — In der Freiſchütz-Arie (Wie nahte mir der Schlummer) brillirte Frl. Schloß und gefiel ſehr, ebenſo in der Mozart'ſchen aus Figaro. Man ſieht, die Sängerin ſtrebt immer vorwärts und auch nach Vielſeitigkeit. — Die Violoncellſtücke ſpielte ein Gaſt, Herr Kammermuſikus Griebel aus Berlin. Das erſte warf einen Zankapfel in's Publicum. Nach dem Schluſſe ließ ſich nämlich durch das Klatſchen hindurch auch Ziſchen hören, was wohl zumeiſt der Wahl der Compoſition galt, einer überaus langweiligen in der That. So entſpann ſich denn ein ziemlich hartnäckiger Kampf zwiſchen Händen und Lippen, in dem indeß die erſteren den Sieg davon trugen. Offenbar animirte dies den Spieler, der dann auch ſein 2tes Stück unangefochten, ſogar mit rauſchendem Beifall zu Ende brachte. Die Kunſtleiſtung an ſich war keine außergewöhnliche, immer aber ſchätzens- und gewiß keines Ziſchens werth. Die Nummern aus der Schöpfung, der alten herrlichen, werden immer mit Freude gehört; der Tenor war ein neuer, Hr. Pielke, der Hoffnungen gibt; die andern Soloſtimmen Frl. Schloß und Hr. Weiske. Zum Schluß die Symphonie in A, über die wir nicht wiederholen wollen, was Alle wiſſen. —

Siebentes Abonnementconcert den 26. November.

Symphonie (H moll) v. Kalliwoda. — Arie v. Donizetti. — Phantaſie für Clarinette v. Reißiger. — Ouverture zu dem Freiſchütz v. Weber. — Concertino für Violine v. Mayſeder. — Scene mit Chor v. Roſſini.

Concert für den Inſtitutsfonds für alte und kranke Muſiker den 3. December.

Jubelouverture v. Weber. — Arie v. Mozart. — Phantaſie für Pianoforte, Chor und Orcheſter v. Beethoven. — Lobgeſang, eine Symphoniecantate v. F. Mendelsſohn-Bartholdy.

Im 7ten Abonnementconcert hörten wir wieder Kalliwoda's neuſte Symphonie, die der Componiſt im vorigen Jahre hier zum erſtenmal ſelbſt aufführte. Schon damals berichtete die Zeitſchrift vom beſondern Ton, der in ihr webt, wie von der zarten Inſtrumentirung, die den immer vorſchreitenden Muſiker bekunde. Auch heute wirkte die Symphonie auf das anmuthigſte, wenn auch nicht ſo feurig, wozu damals ſicher die perſönliche Leitung des Componiſten beitrug; geſpielt und geleitet wurde ſie übrigens auf das vorzüglichſte. Das Werk iſt vor Kurzem im Druck erſchienen und liegt uns zur genauern Beſprechung vor. Die übrigen Nummern des Concerts boten weniger neues Intereſſe. Die Donizetti'ſche Arie war gänzlich muſiklos, wurde von der Sängerin auch nicht mit dem Glück und dem Applaus geſungen, wie anderes italiäniſche. Sehr gut blies Hr. Heinze ſein Clarinettſtück; er wie auch der Violinſpieler Hr. Sachſe mit ſeinem Debut wurden freundlich aufgenommen. Die Freiſchützouverture ſchlug wie gewöhnlich durch; ebenſo das Finale aus Semiramis bei dem italiäniſchen Theil des Publicums. —

Ausgezeichnetes von ſchönſter Compoſition und Ausführung brachte das geſtrige Concert für den Inſtitutfonds. Das Directionspult war mit Blumenkränzen geſchmückt; eine Huldigung zur beſten Stunde für den Meiſter, der ſo oft von dieſer Stelle gewirkt zum Preiſe wahrer Kunſt, der auch heute zur Verherrlichung des Concerts mit einem eigenen Werke beigetragen. Wie er dann auftrat, erhob ſich das ganze Publicum und Orcheſter in Begeiſterung, daß es eine Freude war zu ſehen und zu hören. Die Jubelouverture war nur die Ueberſetzung dieſer Stimmung in Muſik; der Jubel wollte nicht enden. Solch freudiges muſikaliſches Leben auf der Höhe zu erhalten, wäre vielleicht nur einer Malibran, einer Devrient möglich geweſen. Frl. Schloß ſang gut, doch etwas nüchtern; man fühlte es wohl allgemein. Auch Hr. Kufferath ſpielte nicht energiſch genug, obwohl immer muſikaliſch und als guter Künſtler. Gerade dieſe außerordentliche Compoſition Beethoven's, in der der Spieler kaum mehr als ein zwiſchen große Volksmaſſen geſtellter Redner iſt, verlangt — im Bilde zu bleiben — gute Lungen, um auch im Einzelnen durch das Ganze hindurch verſtanden zu werden. Die Totalwirkung war erhebend. Es folgte das Hauptſtück des Abends, Mendelsſohn's Lobgeſang, der, ſchon zur Gutenbergfeier hier aufgeführt, für das heutige Concert vom Componiſten mit erhöhter Wirkung an einigen Stellen, wie wir glauben, verändert war. Alles Lob über die herrliche Compoſition, wie ſie war und wie ſie nun iſt! Schon früher ſprachen wir es aus. Was den Menſchen beglückt und adelt, finden wir hier beiſammen, fromme Geſinnung, Bewußtſein der Kraft, ihre freiſte, natürlichſte Aeußerung; die muſikaliſche Kunſt des Meiſters, die Begeiſterung, mit der er gerade an dieſem Werke arbeitete, namentlich da, wo der Menſchenchor die Hauptrolle bekömmt, nicht weiter in Anſchlag zu bringen. Wir dürfen dies Lob nicht ohne eines für ſämmtliche Mitwirkende beſchließen, namentlich auch für die Soloſtimmen, Frau Dr. Frege, Frl. Schloß und Hrn. Schmidt. Nur ein Gedanke, dem Künſtler für ſeine Arbeit zu danken und vergelten durch ſorglichſte Liebe in der Darſtellung, ſchien alle zu beſeelen. Das Ende des Concerts war nur der Anfang; es fehlte nur, daß man die Blumenkränze abgeriſſen und dem Meiſter um die Schläfe geſchlungen hätte. —

Achtes Abonnementconcert den 10. December.

Symphonie (in F) von Beethoven. — Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. — Finale aus W. Tell von Roſſini. — Ouverture von Cherubini. — Zwei Etuden für Pianoforte von Henſelt und Chopin. — Enſemble aus Cortez von Spontini.

Von den Beethoven'ſchen Symphonieen wird die in F wohl am wenigſten geſpielt und gehört; ſelbſt in Leipzig, wo ſie ſämmtlich ſo heimiſch, faſt populär ſind, hegt man ein Vorurtheil gerade gegen dieſe, der doch an humoriſtiſcher Tiefe kaum eine andere Beethoven's gleichkömmt. Steigerungen, wie gegen den Schluß des letzten Satzes hin, ſind auch im Beethoven ſelten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — ſtill ſein und glücklich. Das Orcheſter gab ein Meiſterſtück; ſelbſt das verfängliche Trio mit der ſonderbar tröſtenden traurigen Hornmelodie ging gut von Statten. — Das Clavierſtück ſpielte, und zwar zum erſtenmal an dieſer

Stelle, Frl. Amalie Rieffel aus Flensburg, ein junges, kaum 18jähriges Mädchen. Nach ihrem erſten Auftreten ſich einen Schluß auf ihre ganze Kunſtfertigkeit zu bilden, würde der jungen Künſtlerin wohl ſelbſt am unliebſten ſein, ſo aufmunternd auch der große Beifall für ſie geweſen ſein muß, den ſie namentlich nach dem Stück von Thalberg erhielt. Sie leiſtet aber bei weitem mehr, wie der Berichterſtatter privatim erfahren hat; ihre Fertigkeit iſt ſehr groß, ihr Vortrag eigenthümlich, oft poetiſch, wie ſie denn ihre Kunſt überhaupt mit ganzer Hingebung verfolgt und mit einem eiſernen Willen, der ihr trotz eines beinahe ungeſtümen Künſtlertemperaments eigen geblieben. Von letzterem zeigte wohl am meiſten ihr Spiel der Etuden, die ſie in unerhörter Schnelligkeit nahm, wobei denn freilich manches verloren ging. Der Beifall blieb zwar auch nach den Etuden nicht aus, doch war er nach dem Concertſtück jedenfalls allgemeiner und herzlicher. Das Letztemal iſt es gewiß nicht, daß ihr Name in dieſen Blättern vorkommen wird; ſie hat noch eine reiche Zukunft vor ſich. — Ueber die größeren Enſembleſtücke von Roſſini und Spontini haben wir, als über bekannte Compoſitionen, nichts zu erwähnen. Nur bei der Ouverture von Cherubini fiel uns wieder ein, ob denn dieſer große Mann und Meiſter nicht noch zu wenig gekannt und geſchätzt iſt, und ob es nicht gerade jetzt, wo das Verſtändniß ſeiner Compoſitionen durch den Weg, den die neue beſſere Muſik genommen, uns um vieles näher gebracht iſt, an der Zeit wäre, ihn wieder mehr hervorzuſuchen, der zu Beethoven's Lebzeiten gewiß der zweite Meiſter der neueren Tonkunſt, nach deſſen Tode wohl als der erſte der lebenden zu betrachten iſt. —

Neuntes Abonnementconcert den 16. December.

Ouverture zu Oberon von Weber. — Arie aus Figaro von Mozart. — Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven. — Lobgeſang von F. Mendelsſohn-Bartholdy.

Der Berichterſtatter weiß über das Concert nur wenig mitzutheilen; ſchon lange vor dem Anfange war kein Platz zu bekommen. Um kurz zu ſein, S. M. der König von Sachſen hatte ſich als Beſucher des Concerts angemeldet. Grund genug, das Beſte vorzuführen. Es war ein wahres königliches Concert. Die Arie ſang Frl. Schloß; die Sonate, die große in A, ſpielten Hr. MD. Mendelsſohn und Hr. CM. David. Wie uns berichtet wurde, ſprach S. Majeſtät der König gegen die Künſtler perſönlich ſeinen Dank aus, den er zum Schluß des Lobgeſanges, an das Orcheſter tretend, dem Componiſten auf das huldvollſte wiederholte. Es war ein Lorbeer anderer Art, der den hohen Geber, wie den empfangenden Künſtler gleichviel ſchmückt. Das Publicum verhielt ſich während des ganzen Abends in achtungsvoller Stille, die nur beim Eintritte des Regenten durch einen jubelnden Zuruf, wie nach dem Lobgeſang durch eine freudig dankende Begrüßung des Werkes unterbrochen wurde. —

Zehntes Abonnementconcert den 1. Januar 1841.

Hymne von Händel. — Ouverture von Mozart. — Variationen für Violine von Vieuxtemps. — „Meeresſtille und glückliche Fahrt" von Beethoven. — Solo für Violine von Beriot. — Variationen für Flöte von Böhm. — Symphonie (C moll) von Beethoven.

Mit Händel's frohen, feierlichen Klängen ſei allen denn ein „glückliches neues Jahr" zugerufen; die Stätte, wo ſie erklangen, bleibe auch fernerhin der wahren Kunſt ein treuer Heerd, und die ihr vorſtehen noch lange ihre warmen Beſchützer. Daß ſie mit Händel eingeweiht wurde, ſei uns ein gutes Omen; und auch der Anwuchs jüngerer Künſtler ſei von ihr nicht ausgeſchloſſen, im Sinne des Altmeiſters, der, wie jeder wahre, keinen vom Altare zurückweiſen würde, der ein reines Streben mitbringt. Nur das Häßliche ſei wie der ewige Jude, dem ſich nirgends ein gaſtliches Thor erſchließt. —

Dem Hymnus folgte die Ouverture zur Zauberflöte, die wohl auch nach Jahrhunderten noch erklingen und entzücken, jenes ſpielende ſelige Wunderkind, das, Licht und Freude ſpendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finſterniß. Auch heute wirkte ſie ſo. Der Beifall kam wie aus *einem* Herzen.

Ueber den Violinſpieler **Hilf**, der die folgenden Variationen ſpielte, ſeinen merkwürdigen Lebenslauf, berichtete dies Blatt ſchon früher;[1] er hat ſich vom Handwerker zum Künſtler emporgearbeitet, während es bei andern umgekehrt iſt und leider im metaphoriſchen Sinn. Schon im vorigen Jahre mit großer Theilnahme aufgenommen, beſtätigt er immermehr die Erwartungen, die man ſich von ihm gemacht, nähert er ſich immermehr der Meiſterſchaft. Sein Spiel, noch ſo friſch wie früher, hat auch an Zartheit gewonnen. Im übrigen war die Wahl der Stücke, die uns noch vom Spiel der Componiſten her in Erinnerung, allerdings eine gewagte. Das Publicum ſpendete indeß reichſten Beifall und mit gerechtem Sinne; denn auch der Bildungsgang des Künſtlers muß hier in Betracht kommen. Statt der erſt angekündigten Arie aus Fidelio war der Beethoven'ſche Chor untergeſtellt — vielleicht ohne Probe, denn er ging nicht ganz gut. Ein zweites Impromtu erſchien, ein artiger Knabe mit der Flöte in der Hand, Namens Heindl; kaum über 12 Jahr alt, ſpielt er ſein Inſtrument mit einer Meiſterſchaft, die auf dieſem Inſtrumente auch nicht das Unnatürliche hat, wie z. B. die Richard Lewy's auf dem Horne. Man gebe ihm ſpäter auch andere Inſtrumente in die Hand; ſein Spiel verräth mehr als gute Lungen und bloßes Virtuoſentalent. Es wäre Schade um den muſikaliſchen Knaben. Seine

---

[1] Vgl. Bd. III. S. 286.

Familie ſtammt übrigens aus Würzburg und ſoll noch eine Menge muſikaliſcher junger Talente in ihrer Mitte beſitzen. —

Die Cmoll-Symphonie von Beethoven beſchloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt ſie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche große Erſcheinungen in der Natur, die, ſo oft ſie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch dieſe Symphonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß ſo lange es eine Welt und Muſik gibt. —

Elftes Abonnementconcert den 7. Januar 1841.

Ouverture von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concertino für Violoncell von Lindner. — Scene und Arie von Meyerbeer. — Capriccio für Violoncell von Romberg. — Hiſtoriſche Symphonie von Spohr.

Die intereſſanteſte Nummer des Concertes war ohnſtreitig die letzte und das ganze Publicum darauf geſpannt. Der Zeddel nannte ſie: „Hiſtoriſche Symphonie im Styl und Geſchmack vier verſchiedener Zeitabſchnitte. Erſter Satz: Bach-Händel'ſche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozart'ſche, 1780. Scherzo: Beethoven'ſche, 1810. Finale: allerneueſte Periode, 1840.“ Dieſe neue Symphonie Spohr's iſt, irren wir nicht, für das

Londoner philharmoniſche Concert geſchrieben, dort auch zum erſtenmal vor etwa Jahresfriſt gegeben, und, müſſen wir hinzuſetzen, auch in England ſchon ſtark angegriffen worden. Wir fürchten, auch in Deutſchland werden harte Urtheile darüber fallen. Eine merkwürdige Erſcheinung bleibt es gewiß, daß in neuerer Zeit ſchon mehre Verſuche gemacht worden, uns die alte vorzuführen. So gab vor 3 Jahren O. Nicolai in Wien ein Concert, in dem er gleichfalls eine Reihe „im Styl und Geſchmacke anderer Jahrhunderte“ geſchriebener Compoſitionen aufführte. Moſcheles ſchrieb ein Stück zu Händel's Ehren und in ſeiner Weiſe. Taubert gab neuerdings eine „Suite“ heraus, ebenfalls auf alte Formen hinzuweiſen und dgl. mehr. Selbſt Spohr hatte ſeiner Symphonie ſchon ein Violinconcert „Sonſt und Jetzt“ vorausgehen laſſen, in dem er etwas ähnliches beabſichtigt, wie in jener. Man kann nichts dagegen haben; die Verſuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rococo-Geſchmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeſchloſſene Meiſter, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht ſeinem eigenſten Herzen entſprungen, und der immer beim erſten Klange ſchon zu erkennen — dies muß wohl Allen intereſſant erſcheinen. So hat er denn auch ſeine Aufgabe gelöſt, wie wir es beinahe erwarteten; er hat ſich in das Aeußere, die Formen verſchiedener Style zu fügen angeſchickt; im Uebrigen bleibt er der Meiſter, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form ſeine Eigenthümlichkeit noch ſchreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur ausgezeichneter ſich nirgends leichter verräth, als wenn er ſich maskirt. So ging Napoleon einſtmals auf einen Maskenball, und kaum war er einige Augenblicke da, als er ſchon — die Arme ineinanderſchlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: „der Kaiſer!“ Aehnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Winkel des Saales den Laut „Spohr“ und wieder „Spohr“ hören. Am beſten, ſchien es mir, verſtellte er ſich noch in der Mozart-Haydn'ſchen Maske; der Bach-Händel'ſchen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgeſichter; der Beethoven'ſchen aber wohl alles. Als völligen Mißgriff möchte ich aber gar den letzten Satz bezeichnen. Dies mag Lärm ſein, wie wir ihn wohl oft von Auber, Meyerbeer und ähnlichen hören; aber es gibt auch Beſſeres, Würdigeres, jene Einflüſſe Paralyſirendes genug, daß wir die bittere Abſicht jenes letzten Satzes nicht einzuſehen vermögen. Ja Spohr ſelbſt darf ſich nicht über Nicht-Anerkennung beklagen. Wo gute Namen klingen, klingt auch ſeiner mit und dies geſchieht noch an tauſend Stellen täglich. Im Uebrigen, verſteht ſich, iſt der Bau der einzelnen Sätze, den letzten etwa ausgenommen, ausgezeichnet, und namentlich die Inſtrumentation, deren Kunſt zu entwickeln die Idee des Ganzen gewiß auch ſehr günſtig, des Meiſters würdig. Auf das Ganze des Publicums machte, wie es ſchien, die Symphonie keinen, wenn nicht einen ungefälligen Eindruck. Da ſie übrigens eheſtens im Drucke erſcheint, wird bald jeder ſein Urtheil über das Curioſum, das es iſt und bleibt, feſtſtellen können. — Denſelben Abend kam auch eine ſehr ſelten gehörte und noch weniger verſtandene Ouverture W. 115 von Beethoven zur Aufführung, für die wir beſonders dankbar ſein müſſen. Das war vom echteſten Beethoven, wie er freilich nie in eine hiſtoriſche Symphonie zu bannen ſein wird. — Zwei Virtuoſengäſte von auswärts gaben außerdem noch Solo-Nummern: Frl. Marr, Hofſängerin aus Dresden, und Hr. Lindner, Kammermuſiker aus Hannover: beide neu für uns. Die erſtere zeigte ſich als entſchieden talentvolle Sängerin, ſchon auch mit ſchöner Kunſt- und Stimmbildung, und erwarb ſich großen Beifall, daß ſie über das Verſprochene und da Capo ſingen mußte. Unter weniger gutem Stern ſpielte der Violoncelliſt; er hätte beſſere Compoſitionen wählen ſollen; im Uebrigen zeigte er ſich als ein ganz tüchtiger Virtuos.

Zwölftes Abonnementconcert den 14. Januar.

Ouverture v. Weber. — Arie v. Mercadante. — Divertiſſement für Hoboe v. Diethe. — Arie v. Beethoven. — Concert für Pianoforte v. Beethoven. — Symphonie (D moll) v. F. Lachner.

Die Ouverture war die reizende zu Precioſa. Ein für allemal wird vom Ref. bemerkt, daß, wo nicht beſondere Bemerkungen gemacht ſind, es ſich von ſelbſt verſteht, daß die Aufführungen von Seiten des Orcheſters immer trefflich von Statten gehen, ja meiſtens die Glanzpuncte des Abends bilden. Das weiß das Orcheſter auch ſchon und hält ſich danach. Bedauern müſſen wir nur den Verluſt des früheren Paukers, eines wahren Helden auf ſeinem Inſtrumente, der ſich zum jetzigen und zu anderen, wie das Genie zu bloßen Talenten verhält. Vielleicht wird er dem Concertſaale wieder zurückerſtattet. Sein Wirbel in der B dur-Symphonie, einige Stellen in Mendelsſohn'ſchen Ouverturen u. ſ. w. ſind bis jetzt ſchwerlich übertroffene Meiſterſtücke, wie man ſie kaum in Paris und Newyork hören kann. Man laſſe ihn nicht außer Kunſt. — Die Perle des heutigen Concertes war das Beethoven'ſche Concert. Hr. MD. Mendelsſohn-Bartholdy ſpielte es. Wie denn durch ihn viele von der Bornirtheit überſehene Werke ihr Auferſtehungsfeſt feiern, ſo hat er jetzt wieder dieſe Compoſition an's Licht gebracht, Beethoven's vielleicht größtes Clavierconcert, das in keinem der drei Sätze dem bekannten in Es dur nachſteht. Die von Mendelsſohn in beiden Sätzen eingeflochtenen Cadenzen waren, wie immer, beſondere Meiſterſtücke im Meiſterſtücke, die Rückgänge zum Orcheſter beidemal überraſchend zart und neu. Das Publicum ſtürmte ſehr nach dem Concert. — Frl. Schloß erfreute uns namentlich in der gar herrlichen Arie aus „Fidelio" mit der Hörnerbegleitung. — Hr. Diethe ſpielte ein eigenes mehr Compoſitionsliebe als Virtuoſeneitelkeit verrathendes Divertiſſement, was wir gar nicht tadeln wollen. — Die Symphonie von F. Lachner, ſeine dritte, ward vom Publicum bei weitem günſtiger aufgenommen, als frühere Compoſitionen deſſelben, wie ſie denn auch uns ſein beſtes ſymphoniſtiſches Werk ſcheint; ſie iſt ſchon lange gedruckt und bereits ausführlicher beſprochen.[1] —

Die nächſten Concerte werden ſogenannte hiſtoriſche ſein und beginnen mit Joh. Seb. Bach und Händel; wir werden darüber in einem beſonderen Artikel berichten. —

13tes bis 16tes Abonnementconcert.

Das 13te und die drei folgenden Concerte brachten nur Werke deutſcher Componiſten, und zwar unſerer größten: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bach und Händel füllten einen Abend, die anderen jeder einen. Daß die Auswahl ſinnig, daß jeder der Meiſter durch bezeichnende Compoſitionen vertreten war, kann man glauben, wo ein Meiſter gewählt hatte, der, wie Mendelsſohn, ihre Werke ſo durch und durch kennt, wie vielleicht Niemand der Zeitgenoſſen weiter, der wohl im Stande wäre, alles an jenen ſchönen Abenden Vorgeführte aus dem Gedächtniſſe in Partitur zu ſchreiben.

---

[1] Vgl. Bd. II. S. 121 ff.

Von einer Kritik, von Lob und Tadel der Compoſitionen kann im Uebrigen wohl keine Rede ſein; doch mag, wie die Auswahl getroffen war, manchem auswärtigen Kunſtfreunde von Intereſſe ſein, und vom Geſchmacke, mit dem jene Concerte geordnet waren, ein Zeugniß geben.

Das Bach-Händel'ſche Concert brachte im erſten Theile:

Die chromatiſche Phantaſie, von F. Mendelsſohn geſpielt,
die doppelchörige Motette: „ich laſſe dich nicht,"
Chaconne für Violine allein, v. F. David geſpielt, und
das Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der großen Meſſe in H moll,

alles von Bach, und faſt zu viel des Herrlichen. Den tiefſten Eindruck machte vielleicht das Crucifixus, aber auch ein Stück, das nur mit andern Bach'ſchen zu vergleichen iſt, eines, vor dem ſich alle Meiſter aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen müſſen. Die Motette „ich laſſe dich nicht" iſt mehr bekannt; in ſo vollendeter Aufführung war ſie indeß hier noch nicht gehört worden, daß ſie in dieſer Friſche und Klarheit eine ganz andere ſchien. Die Soloſtücke brachten den Spielern feurigen Beifall, was wir zum Beweiſe anführen, daß man mit Bach'ſchen Compoſitionen auch im Concertſaale noch enthuſiasmiren könne. Wie freilich Mendelsſohn Bach'ſche Compoſitionen ſpielt, muß man hören. David ſpielte die Chaconne nicht minder meiſterlich und mit der feinen Begleitung

Mendelsſohn's, von der wir ſchon früher einmal berichteten. Den zweiten Theil des Concerts füllte Händel. Wär' es kein Verſtoß geweſen, ſo hätten wir ihn vor Bach zu hören gewünſcht. Nach ihm wirkt er minder tief. Die gewählten Stücke waren:

Ouverture zum Meſſias,
Rec. und Arie mit Chor ebendaher, von Frl. Schloß geſungen,
Thema mit Variationen für Clavier, von Mendelsſohn geſpielt, und
Vier Doppelchöre aus Israel in Egypten.

Neu davon war die 3te Nummer, unter Mendelsſohn's Händen von reizend naiver Wirkung. In dieſen wie in den Bach'ſchen Chören, ſo wie in den ſpäteren drei Concerten, wirkte übrigens eine bedeutende Anzahl Dilettanten mit, was einer dankbaren Erwähnung bedarf.

Das Concert des 28ſten Januar war Haydn gewidmet. So Mannichfaltiges das Programm enthielt, ſo mag doch Manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn Haydn'ſche Muſik iſt hier immer viel geſpielt worden; man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren; er iſt wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Intereſſe aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr. Die aufgeführten Stücke waren:

Einleitung, Recitativ, Arie und Chor aus der Schöpfung, die Solopartie von Frl. Schloß geſungen,

Quartett (Gott erhalte Franz den Kaiſer) für Streichinſtrumente, von den HH. David, Klengel, Schulz und Wittmann vorgetragen,
Motette „du biſt's, dem Ruhm und Ehre gebühret,“
Symphonie in B dur, und die
Jagd und Weinleſe aus den Jahreszeiten.

Wie noch Aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Concert einen Beweis. Orcheſter und Soloſpieler zeigten ſich aber auch im höchſten Glanze; es war ein Concert, in dem wir ganz Deutſchland gegenwärtig gewünſcht hätten, in den Jubel einzuſtimmen, den ſein großer Künſtler an jenem Abende erregte. Iſt es nicht, als würden Mozart's Werke immer friſcher, je mehr man ſie hörte! Auch einige ſeiner Lieder hatte man hervorgeſucht; wie junge Veilchen dufteten ſie noch. Folge hier anſtatt aller Beſchreibung noch das ausgeſucht ſchöne Programm:

Ouverture zu Titus,
Recitativ und Arie mit obl. Violine, vorgetragen von Frl. Schloß und Hrn. David,
Concert in D moll für Pianoforte, geſpielt von F. Mendelsſohn,
Zwei Lieder geſungen von Frl. Schloß,
Symphonie in C dur (Jupiter).

Einer der reichſten Muſikabende aber, wie er vielleicht ſelten in der Welt zu hören, war der des 11ten Febr., der nur Beethoven'ſches brachte. Auch ſchien uns der Saal glänzender als je gefüllt; das Orcheſter, gedrängt voll von Sing- und Spielluſtigen, gewährte einen ſchönen Anblick. Unter den Gäſten ward bald auch die geniale Künſtlerin entdeckt, die Beethoven ſelbſt zu einer ſeiner größten Schöpfungen, zum Fidelio geſeſſen zu haben ſcheint: Mad. Schröder-Devrient, die der Zufall zu günſtiger Stunde gerade nach Leipzig geführt hatte. So waren denn edle Kunſtnaturen genug bei einander, um Beethoven in würdigſter Weiſe zu vertreten. Auch der junge Ruſſe Gulomy darf nicht unerwähnt bleiben, der, noch wenig gekannt, durch das Spiel des Violinconcertes in D dur ſich Achtung erwarb und ſie verdiente. Das Concert brachte denn

die Ouverture zu Leonore in C dur,
Kyrie und Gloria aus der Meſſe in C Werk 86,
das erwähnte Violinconcert,
Adelaide, und zum Schluß
die 9te Symphonie.

Die Ouverture wurde da Capo verlangt und auch geſpielt. Das letzte wunderte uns beinahe, da noch ſo vieles vom Orcheſter zu leiſten war. Das Kyrie und Gloria nach dieſem zweimal gehörten Rieſenſtücke wirkte ſchwächer. Den Namen des Spielers des Violinſatzes nannten wir eben. Die Compoſition gehört zu Beethoven's ſchönſten und iſt, was Erfindung anlangt, wohl in gleichem Range mit ſeinen früheren Symphonieen zu ſtellen. Am Spiele des Virtuoſen hätten wir Manches zarter, ſingender, deutſcher gewünſcht; in den feurigen Stellen ließ es nichts zu wünſchen übrig. Die eingeflochtenen Cadenzen waren nicht von Beethoven, wie ſchnell genug zu bemerken. Zum Vortrag der Adelaide — wen hätte man ſich lieber herbei wünſchen mögen, als die es ſang: Mad. Schröder-Devrient, die ſich auf Mendelsſohn's Bitte ſchnell bereit zeigte. Das Publicum gerieth in eine Art Schwärmerei, als ſie hervortrat, und wäre eine Künſtlerin durch noch ſo große Triumphe verwöhnt, ein ſolcher Beifall müßte ſie immer erfreuen und hat es gewiß auch. Noch ſtand uns die 9te Symphonie bevor. Scheint es doch, als finge man an endlich einzuſehen, daß in ihr der große Mann ſein Größtes niedergelegt hat. So feurig erinnere ich mich nie, daß ſie früher aufgenommen worden wäre. Mit dieſem Ausſpruche wollen wir viel weniger dem Werke, als dem Publicum ein Lob ſagen, denn jenes ſteht über Alles; ſo oft iſt dies ſchon in unſern Blättern ausgeſprochen worden, daß wir nichts weiter darüber zu ſagen haben. Die Ausführung war ganz vorzüglich lebendig. Im Scherzo hörten wir einen Ton, deſſen Bedeutung Mendelsſohn's Blick auf das ſchärfſte gefaßt, den wir früher nie ſo bedeutend hervortreten gehört; das einzige d einer Baßpoſaune macht dort eine erſtaunliche Wirkung und gibt der Stelle ein ganz neues Leben; man vergleiche die Partitur S. 66, T. 3. S. 74, T. 8. —

17tes und 18tes Abonnementconcert.

Das 17te Abonnementconcert wurde mit einer neuen (der 6ten) Symphonie von **Kalliwoda** eröffnet, die er, durch die Aufnahme, die ſeine 5te gefunden, vielleicht ermuntert, in ſehr kurzer Zeit gearbeitet haben mag. Das Werk ſcheint eben mehr durch äußere Anregung entſtanden zu ſein, als aus innerem ſchöpferiſchem Drange, ſcheint geſuchter, mühſamer, und der Beifall, den die Symphonie im Verhältniß zur 5ten fand, ſtand auch im richtigen Verhältniſſe zu dem Werthe der beiden. Zum Nachtheile des Werkes traf es ſich auch, was freilich nicht immer zu ändern iſt, daß es den Anfang des Concertes machte. Die Inſtrumente, die Muſiker ſelbſt ſind da oft noch nicht warm, das Publicum hat ſich noch nicht zurechte geſeſſen ꝛc. Mag der Grund der wenigen warmen Aufnahme nun in äußeren Umſtänden oder im Werke ſelbſt liegen, es möge dies den hochgeſchätzten Componiſten nicht abhalten, auf ſeiner rühmlichen Bahn fortzufahren. Wo wäre der Meiſter, der ſich immer ſteigern könnte! Nur wenn er ſich verwürfe, ſeinen deutſchen Urſprung ganz und gar verleugnete, ſoll die Kritik eingreifen. Bleibt er ſich aber treu in Fleiß und Geſinnung, ſo dürfen wir ihm wegen eines weniger glücklichen Wurfes nicht gleich das Spiel verderben wollen. Der 7ten Symphonie des liebenswürdigen Meiſters ſei denn im Voraus ein Willkommen zugerufen.

Statt Frl. Schloß, die heiſer geworden, ſang eine früher nicht genannte Sängerin, Frl. Louiſe Grünberg, eine Schülerin des als Geſanglehrer und Componiſten, namentlich für Männergeſang, wohlbekannten Zöllner, und überraſchte das Publicum durch ihr klangvolles, ſchmiegſames Organ, wie durch die naive Sicherheit, mit der ſie von Anfang bis Ende ihre Arie (eine Mozart'ſche) ausführte. Der Erfolg ihres erſten Auftretens muß uns, da ſie ein einheimiſches Talent, wohl doppelt erfreuen. Wir müßten lügen, wenn wir uns unſerer vielen ſchönen Stimmen und Geſangtalente rühmen wollten; es iſt darin bei uns nicht beſſer, als überall.

Hr. Gulemy ſpielte in demſelben Concerte ein Concert von Lipinski und Variationen von Molique, und namentlich das erſte lebendig und mit Geiſt, daß ſich der Componiſt, von dem wir es früher gehört, darüber gefreut haben müßte, wär' er anweſend geweſen.

Der 3te an demſelben Abende auftretende Soliſt war Hr. Haake, neben Hrn. Grenier der ausgezeichnetſte Flötiſt unſerer Stadt.

Noch ſang ein zahlreicher Männerchor C. M. v. Weber's Gebet vor der Schlacht von Th. Körner, und Mendelsſohn's wunderherrliches Quartett mit Hörnerbegleitung: der Jägerabſchied von Eichendorff. —

Die Muſikſtücke des 18ten Concertes waren ziemlich gemiſchter Art. Eine neue Symphonie von L. Maurer, noch Manuſcript, begann. Hat ſich ſeine erſte viele Freunde erworben, ſo wird es auch dieſe zweite, die jener an Leichtigkeit und Lebendigkeit nichts nachgibt. An der Inſtrumentation erkennt man den im Orcheſter großgewordenen Muſiker; er ſpielt mit den Inſtrumenten, wie ein Gaukler mit ſeinen Bällen. Das Adagio, ſehr zart erfunden, behagte uns neben dem 1ſten Satze am meiſten; Anderes, franzöſiſch und lärmend, weniger.

Als Gaſt trat ein Hr. G. Setti aus Neapel auf, ein kräftiger wohlklingender Bariton, der ſich bald als echter italiäniſcher Sänger documentirte. Im Verein mit Hrn. Pögner ſang er auch zum großen Gefallen unſerer Bellinianer ein Duett aus den Puritanern. Schickten uns auch die Italiäner einen Tenoriſten wieder! an Bäſſen fehlt es uns weniger.

Mit großem Beifall ſang Frl. Grünberg die Meyerbeer'ſche Arie „Robert mein Geliebter,“ die nie einen gewiſſen Effect verfehlt, die der Componiſt gewiß ſelbſt für eine ſeiner ſchönſten Nummern hält. An der Sängerin wollten Geſanglehrer die Mundöffnung tadeln; es iſt nur ein Wink, auch darauf Acht zu haben. Im Uebrigen zeigte ſie auch in dieſem Vortrage Beruf und Talent.

Eine wenig gekannte Ouverture von Onslow zur Oper: der Alkalde, gefiel; eben ſo Hr. Wittmann in Violoncellvariationen von Merk, und Hr. Weiſſenborn in ſolchen für Fagott von W. Haake, Beide ausgezeichnete Mitglieder unſeres Orcheſters, von denen der erſtere auch ein ſchönes Compoſitionstalent beſitzen ſoll; er iſt ein Wiener und Schüler von Merk.

19tes Abonnementconcert.[1]

Concert-Ouverture von W. H. Veit (Manuſcript). — Arie von Meyerbeer (Frl. Schloß). — Jägers Qual, Lied von G. Seidl, für Singſtimme mit Begleitung von Pianoforte, Clarinette, Horn, Cello und Contrabaß von C. Reichard (Hr. Schmidt). — Variat. für Violine über ein Thema von Fr. Schubert (Lob der Thränen) comp. und geſpielt vom Concertmſtr. David (Manuſcript). — „An die ferne Geliebte," Liederkreis von Beethoven (Hr. Schmidt). — Symphonie von Beethoven Nr. 2.

Die Ouverture bot wenig Neues und Schlagendes; ſie möchte den Muſikſtücken beizuzählen ſein, die den Mangel an Energie der Gedanken durch üppiges Aeußere weniger fühlbar zu machen wiſſen. — Frl. Schloß wie immer: ruhig und ohne Herzklopfen laſſen wir die Welle ihres Geſanges über uns weggleiten. Die Arie von Meyerbeer, obgleich bereits ein todmüdes Roß, will noch immer nicht vom Paradeplatze verſchwinden. — Das Lied von Reichard iſt nicht ohne Anmuth; aber aus keiner rechten Tiefe quellend, entbehrt es vor Allem der lebensvollen Wärme. Bei ſo verſchwenderiſch aufgewendeten Mitteln iſt es zu wenig, was hier erreicht

---

1) Dem 19ten Concert wohnte Ref. nicht bei. Der Bericht iſt von anderer Hand.

worden. Am Schluſſe vermißten wir die Steigerung, ſo ſehr ſie auch durch das Gedicht geboten erſcheint; dieſe Labung hätte der Componiſt dem müden Hörer nicht vorenthalten ſollen. Die Ausführung war vorzüglich. — An die Schubert'ſche Melodie mit ihrer ſtillen Heimlichkeit ſo viel Herausforderndes anzuknüpfen, wie in den Variationen von David geſchehen, möchten wir als einen wenig glücklichen Gedanken bezeichnen. Jedenfalls iſt die Stimmung, in die der ſinnige Hörer dadurch verſetzt wird, keine wohlthuende. — Der Schmuck und die Perle des Abends war der Liederkreis van Beethovens, Liebeslieder, wie ſie in ſolch' reinen Naturtönen, ſolcher herzinnigen Tiefe nie wieder laut geworden. Sie zu ſingen, bedarf es weniger des Sängers, als des Poeten. Hr. Schmidt trug ſie mit großer Sorgfalt, aber mit faſt zu viel äußerlichem Aufwand vor. Mendelsſohn's Vortrag des Accompagnements duftete die Friſche des Originals. — In der Symphonie machte ſich diesmal ein uns fremder Hornbläſer bemerkbar; ſeine Unſicherheit warf einige dunkle Streifen auf das leuchtende Ganze.

20ſtes Abonnementconcert, den 18. März.

Paſtoralſymphonie von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concert für Violine von Spohr. — Finale aus Titus von Mozart. — Ouverture von Mendelsſohn. — Duett und Terzett aus der Oper „Heinrich und Fleurette" von H. Schmidt. — La Mélancolie von Prüme. — Lieder von F. Schubert, C. M. von Weber und Mendelsſohn.

Mit beſonderem Antheil gedenken wir dieſes Concertes, das uns des Trefflichen ſo viel bot, zugleich als des letzten des heurigen mit ihm würdig beſchloſſenen Cyklus. Die Paſtoralſymphonie drang tief wieder einmal in aller Herzen; die Ausführung war ganz herrlich, wie ſie ſich der Meiſter in der Weiheſtunde gedacht haben mochte. Daſſelbe gilt von Mendelsſohn's phantaſiereicher ſchöner Ouverture „Meeresſtille und glückliche Fahrt," die man wohl nirgends in der Welt in ſolcher Vollkommenheit hören kann. Eine Neuigkeit war das Duett und Terzett aus der ſchon vollendeten größeren Oper unſeres Sängers H. Schmidt, eines Sängers, der an muſikaliſcher Bildung und Geſchmacksrichtung wohl Vielen mit berühmten Namen zum Vorbilde dienen könnte. Als Componiſt hat er nur erſt wenig veröffentlicht. Was wir an dieſem Abende zu hören bekamen, zeugte aber durchweg von einem Streben nach dem Beſſeren, vom Verſtändniß der Aufgabe, die er ſich geſetzt. Der Geſang war mit Sorgfalt geſchrieben; die Inſtrumentation geſchickt und klangvoll. Die Breite mancher Wiederholungen macht ſich vielleicht im Theater weniger fühlbar, wie es denn meiſtens undankbar für den Componiſten iſt, einzelne Stücke aus einem Werke vor der Aufführung des Ganzen in die Oeffentlichkeit zu bringen, und immer zu falſchen Urtheilen Anlaß gibt. Doch wird geſagt, daß die ganze Oper vielleicht bald bei uns in Scene geht, wo dann mehr berichtet werden ſoll. Die andern in den zwei Nummern Mitwirkenden waren Frl. Schloß und Hr. Kindermann, erſtere wie immer gewandt und fertig, letzterer mit einer ſehr ſchönen Stimme begabt, die, wie ſie nur erklingt, für den Sänger einnimmt. Der Spieler der Violinſtücke war Hr. C. Hilf, von dem wir ſchon öfter ſprachen. Auch heute zeigte er ſich der großen Theilnahme würdig, die man ſich, von ſeinem erſten Eintreten in die Künſtlerbahn an, von ihm gemacht, und wurde wie immer mit rauſchendſtem Beifall entlaſſen. Wenn wir von der Perle des Abends zuletzt ſprechen, ſo geſchieht es nicht ohne Grund. Mit wenigen Worten: Mad. Schröder-Devrient ſang. Was menſchlich am Menſchen und Künſtler, unterliegt auch der Zeit und ihren Einflüſſen, ſo die Stimme, die Schönheit des Aeußeren. Was aber darüber iſt, die Seele, die Poeſie erhält ſich in den Lieblingen des Himmels gleich friſch alle Lebensalter hindurch, und ſo wird uns dieſe Künſtlerin und Dichterin immer entzücken, ſo lange ſie noch einen Ton in Herz und Kehle hat. Das Publicum hörte wie gebannt, und als ſie zum Schluß Mendelsſohn's mit den Worten „auf Wiederſehn" endigendes Volkslied ſang, ſtimmten alle in freudiger Zuſtimmung ein. Auch dem Componiſten, der begleitete, galt ſie wohl; denn es war das letztemal an dieſer Stelle, daß ſeine wunderbeſchwingten Finger die Taſten meiſterten. Wollen wir denn auch nicht unterſuchen, wem der Lorbeer galt, der unverſehens ſich im Orcheſter ſehen ließ, ob dem Meiſter oder der verehrten Fremden, und nur noch allen, die in unſern Muſikabenden gegeben und genoſſen, ein hoffendes „auf Wiederſehen" zurufen! —

1842.

L. Berger's geſammelte Werke. — Etuden für Pianoforte. — Preisquartett von J. Schapler. — Streichquartette. — Die Leonoren-Ouverturen von Beethoven. — Drei Preisſonaten. — Liederſchau. — Trio's für Pianoforte. — Deutſche Opern: 1. „Adele de Foix" von C. G. Reißiger, 2. „Thomas Riquiqui" von H. Eſſer. — Oratorium von C. Löwe. — Pianofortemuſik.

L. Berger's geſammelte Werke.

Wir wünſchten vorausſetzen zu können, der Name des obengenannten Künſtlers wäre den Meiſten ein nicht nur dem Namen nach, ſondern auch durch ſeine Werke bekannter. Dem iſt aber nicht ſo. Trotz allen, faſt wöchentlich wiederholten Lobeserhebungen, die das Muſikblatt Iris enthielt, trotz der Vortrefflichkeit der Compoſitionen ſelbſt, iſt L. Berger's Componiſtenruf nur wenig in Deutſchland verbreitet. Es läßt ſich dies nur durch die eigene Charakterorganiſation des Künſtlers, und durch die äußern Verhältniſſe, in denen er lebte, erklären. Er war, wie man ſagt, ein bis zum Hypochonder ängſtlicher Künſtler, der Jahrelang an einzelnen Werken feilte, ohne ſich zur Herausgabe entſchließen zu können. Kein Zureden der Freunde half; je mehr man in ihn drang, je tiefer vergrübelte er ſich. So erſchienen denn während ſeines Lebens nur wenige Compoſitionen. Dieſe wenigen reichten allerdings hin, eine bedeutende poetiſche Natur, mit einem Wort einen Künſtler in ihm erkennen zu laſſen. Aber zum Ruhm gehört mehr. Berger ſpielte nur in ſeinen Jünglingsjahren öffentlich; ſpäter hielt ihn vom öffentlichen Auftreten dieſelbe Aengſtlichkeit ab, die ihn an der Herausgabe ſeiner Compoſitionen hinderte. Ein Künſtler aber, der ſeine Compoſitionen nicht ſelbſt dem Publicum vorführen kann, braucht die Hälfte Zeit mehr, um Ruf zu erlangen. Der Ausnahmen gibt es nur ſehr wenige. So kam es, daß ſich Berger immer mehr von der Welt abſchied, nur im Stillen als Lehrer fortwirkend, dabei aber auch fleißig ſchaffend und feilend. Er ſtarb, vom Schlage getroffen, als er gerade eine Schülerin unterrichtete, in ziemlich hohem Alter am 16. Februar 1839. In ſeinem Teſtamente fand man verordnet, daß eine Auswahl ſeiner nachgelaſſenen Compoſitionen durch die Herren Ludwig Rellſtab und Wilhelm Taubert veranſtaltet werden möge, die, Schüler und Freunde des Verewigten, ſich des ehrenvollen Auftrages mit Eifer entledigten. Hr. Fr. Hofmeiſter übernahm den Verlag, und die Sammlung iſt, die Lieder nicht mitgerechnet, ſchon zu fünf ſtarken Cahier's angewachſen. Ein ſolches Unternehmen, den Manen eines wenig gekannten Künſtlers zu Ehren ausgeführt, verdient ſchon an ſich eine auszeichnende Erwähnung, doppelt, wo es auch der Kunſt zur Ehre gereicht. Berger's ſtärkſte Seite war freilich das Lied; an mehren Orten in der Zeitſchrift wurde ſchon darauf hingewieſen. Doch auch unter ſeinen Claviercompoſitionen befindet ſich des Trefflichen viel; das Gemeine lag ſeiner Natur überhaupt fern. Mit einigen Worten den

Inhalt der fünf Hefte anzudeuten: ſie geben außer einigen ſchon älteren Werken, wie die Sonate, die 12 Etuden, die Variationen über „ſchöne Minka," auch viele zuvor noch nicht gedruckte, wie 18 Variationen über ,,ah, vous dirai-je, Maman,'' das auf dem Titel der Componiſt ſelbſt als ſein „beſtes Werk" bezeichnete, und ein ganzes Clavier-Concert. Mit dieſen 5 Heften iſt aber die Sammlung wohl noch keineswegs abgeſchloſſen; ſie genügen indeß vollkommen zur Rechtfertigung des Ausſpruchs der Herausgeber, wie durch ſie L. Berger's Künſtlername nur gehoben werden könne, wie ihm kraft ihrer eine Ehrenſtelle neben den claſſiſchen Meiſtern der letzten Epoche gebühre. L. Berger's erſtes Vorbild war offenbar Mozart ſelbſt, das nur erſt ſpäter durch Beethoven's Erſcheinen etwas in den Hintergrund getreten ſein mochte. Auf ſeinen Clavierſtyl insbeſondere hatte außerdem Clementi, L. Berger's erſter Lehrer, dann auch Field, ſein Mitſchüler, Einfluß gehabt. Erinnerungen an dieſe ſeine Meiſter und Freunde finden ſich überall. Damit ſoll aber keineswegs geſagt werden, als ob L. Berger ein Nachahmer dieſer geweſen. Im Gegentheil, was geniale Schöpferkraft anlangt, ſteht er ſowohl über Clementi als über Field, und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, deſſen Grenzen er weit über die damals conventionellen hinausrückte. Hätte er ſich mehr vom Claviere ab-, mit ſeiner ganzen Kraft mehr noch dem Geſange, dem Orcheſter oder der Oper zugewendet, hätte er ſich auch ganz vom aufreibenden Stundengeben losmachen können, wer weiß, was uns Berger hätte werden können. Doch halten wir uns an das, was er gegeben. Als ſein bedeutendſtes glücklichſtes Clavierwerk gilt uns auch jetzt, wo wir Neueres von ihm kennen gelernt, noch immer ſeine erſte Etudenſammlung. Ueberhaupt, ſcheint uns, war er in kleinen Formen glücklicher, als in größeren, wie dies oft bei excentriſchen Naturen der Fall, die ſtets ihr Beſtes, Tiefſtes, Innigſtes geben möchten. Schlage man ſolche kleine Stücke nicht zu gering an. Eine gewiſſe breite Unterlage, ein bequemes Aufbauen und Abſchließen mag mancher Leiſtung zum Lobe gereichen. Es gibt aber Tondichter, die, wozu Andere Stunden gebrauchen, in Minuten auszuſprechen wiſſen; zur Darſtellung wie zum Genießen ſolcher geiſtig concentrirter Compoſitionen gehört aber freilich auch eine geſteigerte Kraft des Darſtellenden, wie der Aufnehmenden, und dann auch die rechte Stunde und Zeit; denn ſchöne, bequeme Form läßt ſich immer genießen und auslegen; tiefer Gehalt wird aber nicht zu jeder Zeit verſtanden. Daß L. Berger auch größerer Formen Meiſter war, hat er in ſeinen Sonaten, ſeinen Concerten bewieſen; keineswegs aber geben wir für dieſe eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etuden, einige ſeiner Variationen, und vor allem ſeine Lieder. Nicht ganz einſtimmen möchten wir indeß in das Selbſturtheil des Künſtlers über jene 18 Variationen, die er ſelbſt als ſein beſtes Werk bezeichnet, die uns jene frühern Variationen über „ſchöne Minka“ nicht aufzuwiegen ſcheinen. Künſtler, wie manche Mütter, lieben oft die ihrer Kinder am meiſten, die ihnen die meiſten Schmerzen gemacht. Wir glauben, jenes Variationenwerk Berger's war ein ſolches Schmerzenskind; er ſoll Jahre lang an ihm gebildet und geglättet haben. Irgend ein fein künſtleriſcher Zug, oft in der kleinen Spanne einiger Tacte, findet ſich aber ſonſt auf jeder Seite einer Berger'ſchen Compoſition. Oft auch ſehen wir ihn in glücklicher Stimmung plötzlich wie unterbrochen, und daran mag wohl ſein Lehreramt Schuld haben. Wie mancher ſchöne Gedanke mag uns ſchon geraubt worden ſein durch das unzeitige Eintreten eines kleinen Scalenritters, wie manches ſchöne ſchaffende Talent iſt durch Unterrichtgeben zu Grunde gegangen! Den Charakter einer mühſamen Arbeit, ſo künſtleriſch ſchön ſie ſich auch zu verhüllen verſteht, hat im Ganzen auch Berger's-Concert. Zwar, wir haben es nicht mit Orcheſter gehört; die Clavierſtimme aber hat uns nur wenig Intereſſe gewährt. Offenbar wollte Berger auch dankbar für den Spieler ſchreiben, dies hat ihn in Conflict mit ſeinem poetiſchen Menſchen gebracht, der doch überall ſeine Flügelſpitzen hervorſteckt.

Ausgezeichnetes enthält die Sammlung noch in einigen graziös einfachen Rondo's, von denen wir namentlich das in D dur im 2ten Cahier anführen.

Die zweite große Sammlung Etuden iſt in den bis jetzt erſchienenen Heften noch nicht wieder abgedruckt; wir beſprachen ſie ſchon bei ihrem Erſcheinen.

Die Lieder erſcheinen getrennt von dieſer Hauptausgabe ſeiner Werke, in einzelnen Heften. Namentlich dieſe werden ſeinen Namen der fernen Zukunft erhalten.

Sei denn das einem echt deutſchen Künſtler in ſeinen Werken geſetzte Denkmal der liebevollen Beachtung der Zeitgenoſſen nochmals empfohlen. —

Etuden für das Pianoforte.

A. H. Sponholz, charakteriſtiſche Etuden.

Werk 9.

Der Verfaſſer iſt Organiſt, man muß das wiſſen, um ſein Streben mehr ſchätzen zu lernen. Es drängt und treibt ihn in die Höhe; er möchte die ganze Welt mit ſeiner Kunſt beglücken. Aber die Kräfte ſind noch unentwickelt; es fehlt ſogar die Sicherheit im Techniſchen, Urtheil und Geſchmack. In jeder der Etuden wird ein guter Muſiker etwas oder viel auszuſetzen haben, namentlich in der modulatoriſchen Form. Wer wird z. B. in einem kleinen 2 Seiten langen Stück aus G moll ſich gleich aus dem Sattel und nach E dur werfen laſſen, wie in der 1ſten Etude? So vermag der Verfaſſer faſt in keiner die Tonart feſtzuhalten, was an einem Organiſten, der doch ſeinen J. Seb. Bach kennen muß, doppelt wundert. Es enthalten die Stücke aber auch manches Empfundene; ſo hebt ſich plötzlich auf S. 13 ein ſchöner träumeriſcher Geſang hervor. Wie er aber dorthin gekommen, begreift man auch nicht recht; er paßt weder zum Anfang, noch zum Verlauf des Stückes, ſteht überhaupt iſolirt in der ganzen Sammlung. Nächſt dieſem Fragment ſcheint uns die letzte Etude, vielleicht die beſcheidenſte, doch auch die fertigſte. Etuden ſind es übrigens nicht, ſondern Skizzen. Wir halten aber dafür, der Componiſt müſſe, um weiter zu kommen, dieſe rhapſodiſche Form aufgeben, und es würde uns ein Heft wohlgeſetzter Fugen bei der nächſten Begegnung mehr erfreuen, als ein zweites voll Skizzen. An ſeinem königlichen Inſtrumente muß er ja den Werth ausgeprägter Kunſtform, wie ſie Bach im Größten und Kleinſten gibt, zu würdigen gelernt haben. —

C. Montag, zwei Etuden.

Werk 3.

Ein edles Streben ſpricht auch aus dieſem Werkchen des Componiſten, auf den wir noch vor Kurzem aufmerkſam gemacht. Doch, ſcheint uns, grübelt er zu viel und verwickelt ſich oft. Dagegen ſchützt am erſten Arbeiten für Geſangſtimmen. Das Inſtrument verführt nur zu oft zum Experimentiren, die Stimme leitet wieder zur Natur zurück.

Zwar er wollte Etuden ſchreiben, aber gewiß auch mehr als das, und vor allem Muſik. Einzelnes erſcheint gelungen; eine Totalwirkung vermiſſen wir aber noch, und dies kommt wohl zum Theil von der ſchwierigen Aufgabe, für Bildung der Hand ſorgen und auch muſikaliſch ſeelenvoll erſcheinen zu wollen. Nur wenigen ausgezeichneten Talenten iſt dies zu vereinigen gelungen. Im Charakter treffen die beiden Etuden im ſchwermüthigen Tone zuſammen, doch iſt die zweite lebhafter, die erſte ſinnender. Der canoniſche Schlußſatz der zweiten hebt die Wirkung des vorhergehenden beinahe ganz auf; wir hätten ihn lieber ganz unterdrückt. —

M. C. Eberwein, 6 Etuden.

Der Verfaſſer iſt ein Sohn des Weimar'ſchen Muſikdirectors. Er hat, irren wir nicht, außer im väterlichen Hauſe auch bei Hummel Unterricht gehabt und zog ſpäter nach Paris, wo er ſich namentlich als Lehrer einen Wirkungskreis gebildet.

Die verführeriſchen Sirenenſtimmen jener Stadt haben ſeinen Ohren übrigens vergebens geſchmeichelt. Kein Menſch würde die Etuden einem Franzoſen zutrauen; überall ſieht der ſchlichte ehrliche Deutſche heraus. Außer durch Correctheit des Satzes und gute Form zeichnen ſich die Etuden auch durch ihre Leichtigkeit aus; ſie werden den meiſten Spielern mittlerer Kraft gar keine mehr ſein. Dies iſt ein Vorzug vor vielen, die als Compoſitionen auch nicht größern Werth haben. Wenn bei den Vorzügen, die mithin die Etuden beſitzen, vorauszuſetzen iſt, daß ſie in der unmittelbaren Umgebung des Componiſten, der zugleich Lehrer iſt, Nutzen ſtiften werden, ſo glauben wir doch nicht, daß ſie darüber hinaus dringen. Dazu fehlt es ihnen an Originalität, Schwung der Phantaſie, Kraft, und auch an jener Grazie, die oft noch größere Siege erringt, als die Kraft. Auch die Etude ſoll höheren Zwecken dienen als blos mechaniſchen. Dies wußte ſchon Cramer, und wie haben ſich die Zeiten und Menſchen ſeitdem noch geändert! Etuden z. B. wie die erſte, müßten gar nicht mehr gedruckt werden; dergleichen haben wir ſchon in hunderterlei Formen gehabt. Das iſt aber eben ihre ſchwächſte Seite, daß ſie nichts Neues, Beſonderes geben. Loben aber, wie geſagt, muß man überall jenen einfachen unverſtellten Ausdruck, wie er der Hummel'ſchen Schule überhaupt eigen. Vielleicht, daß in den ſpäteren Heften, die der Componiſt auf dem Titel verſpricht, er auch einen höheren Aufſchwung nimmt. Die Zeitſchrift wird über die Fortſetzung berichten. Einſtweilen wollen wir noch auf die Etuden 5 und 6, als die muſikaliſch am intreſſanteſten, aufmerkſam gemacht haben; namentlich ſchlägt Nr. 6 einen uns von Bach her liebgewordenen Ton an. —

H. F. Kufferath, 6 Concert-Etuden.

Werk 2.

Es ſind dieſe Etuden ohne Zweifel die ausgezeichnetſten, die in letzter Zeit erſchienen, ſo ſchöne Eigenſchaften finden ſich in ihnen vereinigt. Freilich bis zur Originalität iſt der junge Künſtler auch noch nicht durchgebrochen; er bekundet aber eine ſo ſolide Bildung, ſo geſunden natürlichen Geſchmack, der ſich auch das Beſte vom Neueſten mit Geſchick angeeignet, daß wir auf ihn als auf einen tüchtigen Claviercomponiſten der Zukunft rechnen können. Um ſo freudiger ſprechen wir dies aus, da wir im Augenblicke eben nicht reich an guter Claviermuſik ſind. Nach der ſtürmiſchen Chopin'ſchen Epoche, die in Henſelt, Lißt und Thalberg ihre drei Endpuncte erreicht, ſcheint jetzt ein Stillſtand eintreten zu wollen. Die Mechanik war bis zur äußerſten Höhe getrieben; es mußte eine Erſchöpfung eintreten. Schon aber regt ſich neues Leben. Der holde Geſang, von ſchönen Formen getragen, will ſeine Rechte wieder; mit Ehrfurcht erinnert man ſich wieder älterer Namen. Die Folgen wird die nächſte Zukunft zeigen. Dieſe Betrachtungen knüpfen wir gerade an den Namen des jungen Künſtlers, den wir eben nannten, weil auch ihn die letzte Epoche nicht unberührt gelaſſen. Aber die Fluthzeit hat ihn an ein ſicheres Ufer geworfen; die Erfahrungen, die er gemacht, werden ihm nur heilſam ſein, und mit den Jahren Kraft und Selbſtſtändigkeit wachſen. In ſeinen Etuden ſieht man jene Zeit der Erregung noch deutlich nachwogen; ſie gleichen etwa jenen ruhigeren Waſſerringen, wie ſie nach heftigem Sturme dem Ufer zueilen. Sehen wir ſie etwas genauer an! Gleich die erſte Etude nimmt für den Componiſten ein, weniger durch Eigenthümlichkeit, als durch

Wohllaut. Sie erſcheint wie ein Zwiegeſang, der ſich zuletzt zu einer Melodie verſchmelzt, nicht unähnlich jenem Liebesduett Mendelsſohn's in ſeinen Liedern ohne Worte. Der Eindruck des Ganzen iſt wohlthuend, wenn auch, wie geſagt, nicht neu wirkend. Sehr ſagt uns die 2te Etude zu, die in ihrer Eleganz, ihrer feinen Haltung an Moſcheles erinnern möchte; ſie behagt uns durchaus; wir wünſchten nichts zugeſetzt noch weggenommen. Die 3te (A moll) kündigt ſich im Charakter als humoriſtiſcher an; der Mittelſatz, namentlich im Geſange in As dur, bleibt aber hinter den Erwartungen zurück, man erwartete eine geiſtreichere Verarbeitung. Die letzten Tacte wünſchten wir ganz geſtrichen. Das graziöſeſte Stück der Sammlung iſt ohne Zweifel das folgende, ein recht zartes Liebesgedicht, in Form und Haltung vorzüglich gelungen. Daß der Componiſt auch Chopin kennt und liebt, zeigt die 5te Etude; ſie fängt ſehr wild an, lenkt aber bald in einen ruhigen Mittelſatz, der indeß wenig Anziehendes hat. Das Ganze ſcheint uns mißwachſen. Es iſt ein Stück, an dem der Componiſt viel geändert haben mag. Die Einleitung zur 6ten Nummer erinnert offenbar an Beethoven's Cis moll-Sonate, wirkt aber auch im Abglanz; die eigentliche Etude folgt erſt; ſie gehört zu den brillanten Figurenetuden, wie wir deren mehre von Henſelt haben. Namentlich dieſe ſcheint den Titel zu rechtfertigen, wurde auch, wenn wir nicht irren, in einem hieſigen Concerte von dem Componiſten geſpielt.

Aus dem Obigen ſieht man, daß ſich der Werth der verſchiedenen Etuden nicht ganz gleich iſt, und daß gerade jene die ſchwächeren, wo ein Vorbild des Componiſten erſichtlich war. Dies gibt aber umſomehr der Hoffnung Raum, der Componiſt beſitze ein eigenthümliches vollgültiges Talent, das ſich mit der Zeit noch vollkräftiger herausbilden werde. So ſehen wir denn mit Freuden ſeiner fernern Entwickelung entgegen.

F. Lißt, Bravourſtudien nach Paganini's Capricen für das Pianoforte bearbeitet. (2 Abtheilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per Violino solo composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Op. 10. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erſchien in 2 Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erſchien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert ſich Ref. nicht mehr. Die Lißt'ſche Sammlung enthält 5 Nummern aus den Capriccis, die 6te iſt eine Bearbeitung des bekannten Glöckchenrondos. Es kann hier von keiner pedantiſchen Nachbildung, einer blos harmoniſchen Ausfüllung der Violinſtimme die Rede ſein; das Clavier wirkt durch andere Mittel, als die Violine.

Gleiche Effecte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigſte Aufgabe für den Bearbeiter. Daß ſich Lißt aber auf die Mittel und Effecte ſeines Inſtruments verſteht, weiß Jeder, der ihn gehört. Es muß alſo gewiß vom höchſten Intereſſe ſein, die Compoſitionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violin-Virtuoſen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnſten Clavier-Virtuoſen der Jetztzeit, Lißt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das wunderliche wie umgeſtürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, ſich zu überzeugen, daß es ſich hier um nichts Leichtes handelt. Es iſt als ob Lißt in dem Werke alle ſeine Erfahrungen niederlegen, die Geheimniſſe ſeines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte ſeine Verehrung für den großen verſtorbenen Künſtler nicht ſchöner bethätigen, als durch dieſe bis in's Kleinſte ſorgfältig gearbeitete, wie den Geiſt des Originals auf das Treueſte wiederſpiegelnde Uebertragung. Wenn die Schumann'ſche Bearbeitung mehr die poetiſche Seite der Compoſition zur Anſchauung bringen wollte, ſo hebt Lißt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuoſiſche hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit „Bravour-Studien," wie man ſie wohl auch öffentlich damit zu glänzen ſpielt. Freilich werden's ihrer Wenige ſein, die ſie zu bewältigen verſtänden, vielleicht nicht Vier bis Fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten, die Sache zu behandeln, als exiſtire ſie nicht. Den höchſten Spitzen der Virtuoſität freut man ſich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu ſein. Betrachten wir manches in dieſer Sammlung Enthaltene freilich genauer, ſo iſt kein Zweifel, daß der muſikaliſche Grundgehalt mit den mechaniſchen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältniſſe ſteht. Hier aber nimmt das Wort „Studie“ vieles in Schutz. Ihr ſollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es alſo aus, daß dieſe Sammlung vielleicht das Schwierigſte iſt, was für Clavier je geſchrieben, eben ſo wie das Original das Schwierigſte, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit ſeiner ſchön kurzen Dedication „agli artisti“ ausdrücken, d. h. nur für Künſtler bin ich zugänglich. Und ſo iſt es auch mit der Clavierſtimme Lißt's; Virtuoſen von Fach und Rang allein wird ſie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem dieſe Sammlung zu beurtheilen iſt. Eine zergliedernde Unterſuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müſſen wir uns verſagen, ſie würde zu viel Raum koſten. Beide in den Händen geht es am beſten. Intereſſant iſt die Vergleichung der erſten Etude mit ebenderſelben nach der Schumann'ſchen Bearbeitung, zu der Lißt ſelbſt durch Abdruck der letzteren, Tact für Tact, ſinnig auffordert. In der italiäniſchen Ausgabe iſt es die 6te Caprice. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beſchließen, dieſelben, die H. W. Ernſt zu ſeinem „Venezianiſchen Carnaval“ angeregt haben mögen; die Lißt'ſche Bearbeitung halten wir für das muſikaliſch Intereſſanteſte des ganzen Werkes; aber auch hier finden ſich, oft im kleinſten Raume von einigen Tacten, Schwierigkeiten der immenſeſten Art, der Art, daß wohl Lißt ſelbſt daran zu ſtudiren haben mag. Wer dieſe Variationen bewältigt, und zwar in der leichten neckenden Weiſe, daß ſie, wie es ſein ſoll, gleich einzelnen Scenen eines Puppenſpiels an uns vorübergleiten, der mag getroſt die Welt bereiſen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Lißt zurückzukommen.

Preisquartett von Julius Schapler.

Wahrhaft deutſches Pech! Königliches Pech! Man ſchreibt ein Preisquartett aus, man findet eines heraus, man druckt die Partitur — und gleich auf dem Titel im Namen des Gekrönten ſelbſt bleibt ein Druckfehler ſtehen! Schabler ſtatt wie oben ſteht. Aber es thut nichts zur Sache. Loben wir lieber für's erſte die Richter, die diesmal ein mehr als blos gutes, nach Form und Schulgeſetz richtiges Stück herausgefunden, dann den Gerichteten, der aber auch mehr als eine blos gute Compoſition lieferte. Schon der Gedanke der Preisausſchreiber gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an ſich eine ſo edle iſt, eine höhere Bildung der Kämpfenden vorausſetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillſtand eingetreten war. Haydn's, Mozart's, Beethoven's Quartette, wer kennte ſie nicht, wer dürfte einen Stein auf ſie werfen? Iſt es gewiß das ſprechendſte Zeugniß der unzerſtörbaren Lebensfriſche ihrer Schöpfungen, daß ſie noch nach einem halben Jahrhundert aller Herzen erfreuen, ſo doch gewiß kein gutes für die ſpätere

Künſtlergeneration, daß ſie in ſo langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu ſchaffen vermochte. Onslow allein fand Anklang, und ſpäter Mendelsſohn, deſſen ariſtokratiſch-poetiſchem Charakter dieſe Gattung auch beſonders zuſagen muß. Außerdem liegen noch in den ſpäteren Beethoven'ſchen Quartetten Schätze, die die Welt kaum kennt, an denen ſie noch Jahre lang zu heben hat.

So ſind wir Deutſche denn keineswegs arm; aber es waren doch nur Wenige, die das Capital wirklich mehrten. Loben wir denn den Gedanken des Mannheimer Muſikvereins, daß er hier anregte, und freuen uns, daß ſein Gedanke erfreuliche Frucht getragen. Der Urtheile über das Schapler'ſche Quartett ſind verſchiedene und abweichende gefällt; darin aber kamen ſie überein, daß es etwas Beſonderes, das ſich nicht gleich auf den erſten Blick zu erkennen gäbe.

Wer die ſpäteren Arbeiten Beethoven's kennt, wird anders ſprechen. Der romantiſche Humor dieſer namentlich hat auf den jungen Künſtler gewirkt, und da er ſelbſt ausgezeichneter Spieler und Kenner der Inſtrumente, für die er ſchrieb, war er wenigſtens von einer Seite vor gänzlichem Mißlingen oder Extravaganz geſichert. Niemand leugne vor allem dem Quartett das Streben nach ſchöner Form ab. Im erſten Satze erſcheint ſie ganz rein und feſt, im zweiten in humoriſtiſchen Verhältniſſen, doch keineswegs verzerrt. Das Adagio hat etwas blaſſere Umriſſe. Der letzte Satz entſpricht aber bis auf den etwas übereilten Rückgang dem erſteren an Schärfe und Regelmäßigkeit. Die Form iſt alſo im Quartett das weniger Befremdende, als das Geiſtige. Hier ſpricht ein anderer Menſch zu uns als die hundert gewöhnlichen, dies fühlt man gleich. Der Philiſter freilich wirft alles durcheinander; was ihm nicht klar, nennt er romantiſch; was er verſteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf. Und dies freut am Quartettpreisgericht, daß es einmal einen ſich anders und neu ausſprechenden Künſtler entdeckte, daß es an den theilweiſe ungeſtümen Charakter der Compoſition kein ſchulmeiſterliches Maaß anlegte.

Gehört habe ich das Quartett leider nicht. Es hat mir aber innerlich wiedergeklungen, ich wüßte keine dunkle Stelle. Einen der Sätze beſonders vorziehen möchte ich nicht; ſie ſtehen auch in einem inneren Zuſammenhange. Den Charakter in kurzen Worten zu bezeichnen: eine anfangs trübe elegiſche Stimmung ſteigert ſich durch Humor und ruhigeren betrachtenden Ernſt zu kühner energiſcher Thatenluſt. Die Muſik hat ſchon Aehnliches und zwar in derſelben Folge ausgeſprochen, und namentlich ließe ſich das im Beethoven'ſchen Quartett in A moll nachweiſen. Ein bedeutendes Talent ſpricht es aber hier in ſeiner Weiſe aus und es iſt wohl der Mühe werth, mit dieſer Art und Weiſe ſich vertrauter zu machen. Begrüßen wir denn das Werk als ein eigenthümliches, geiſtvolles, und weiſen deutſche Quartettvereine darauf hin. Der Künſtler aber ſtehe nicht ſtill und gebe bald wieder Beweiſe der thatkräftigen Stimmung, in der wir ihn zuletzt verließen. „Den Preis des Wettlaufs zu gewinnen, darf man nicht ſteh'n und ſich beſinnen“ hat er ſich ſelbſt zum Motto geſetzt, und es gibt noch andere und höhere Wettläufe. Das Glück hat ihm ſchon einmal freundlich zur Seite geſtanden; er verſtehe und benutze den Wink.

Floreſtan.

Streichquartette.

H. Hirſchbach,

Lebensbilder in einem Cyklus von Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violoncello. 1ſtes Quartett. Werk 1.

J. J. H. Verhulſt,

zwei Quartette für Violine ꝛc. Werk 6.

Zwei der obigen Quartette ſind ſchon vor geraumer Zeit (ſ. Bd. II. S. 246 f. u. 265 ff.) als Manuſcripte erwähnt worden. Wir begrüßten ſie, jedes in verſchiedener Weiſe, als die erſten größeren Reſultate talentreicher Beſtrebung, und bezeichneten namentlich das Talent des Erſtgenannten als ein eigenthümliches poetiſches, während uns das lebhafte bildungsfähige Naturell des jungen Holländers mit nicht minderer Theilnahme erfüllte.

Seitdem mögen beide junge Künſtler noch fleißig fortgearbeitet haben; von dem Einen iſt es bekannt, als Muſikdirector eines Concertvereins drang ſein Name ſchneller in die Oeffentlichkeit. Der Andere hatte einen ſchwereren Stand; was kümmert ſich die Welt um ein Dichterſtübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palaſtes gelegen? So erſchien denn von ſeinen Compoſitionen bis jetzt nur die eine, das erſte eines Cyklus von Quartetten, die er ſelbſt „Lebensbilder" nannte und mit Motto's aus Goethe's Fauſt überſchrieb. —

Man ſollte meinen, viele unſerer Leſer müßten begierig nach dem erſten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieſer Zeitſchrift ſchon manchmal zu ihnen geſprochen, der ihnen bekannt ſein muß durch manche kühne Aeußerung. Man wird das Höchſte von ihm verlangen, man wird ihn mit dem Maaße meſſen, mit dem er gemeſſen. Wer dies vornimmt, wird freilich an ihm auszuſetzen finden, und viel. Trennt er aber den kritiſchen Menſchen vom productiven, ſo wird er dieſem die Theilnahme nicht verſagen können, die wir Jedem zollen müſſen, der ſich mit eigner Fauſt eigne Bahnen ſucht. Schmeicheln und gefallen will er nicht; ſagt er's doch gleich in den Motto's ſelbſt was er will: „Es möchte kein Hund ſo länger leben" und „Ich grüße dich, du einzige Phiole, die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menſchenwitz und Kunſt." Dies iſt aufrichtig genug. Indeß ſchaudere man nicht zu ſehr vor ſeiner Muſik zurück als vor einer menſchen- und lebensfeindlichen, grabe ihr auch nicht zu tief nach, ob ſie den Sinn der Fauſt'ſchen Reden buchſtäblich wiedergibt. Irren wir nicht, ſo ſind die Ueberſchriften erſt ſpäter hinzugekommen als die Compoſition beendigt war. Der Componiſt fand in ihnen etwas ſeiner ausgeſprochenen Stimmung im Allgemeinen Verwandtes und ſie paſſen auch zumeiſt nur auf den Charakter des erſten Satzes; die andern Sätze, obwohl auch ernſt, zeigen ein weniger ſchwermüthig wildes Geſicht und halten die bekannten charakteriſtiſchen Zeichen ſolcher Sätze im Ganzen feſt.

Gewiß, der Componiſt ſchrieb aus ſeiner Seele; ein heftiger Drang zum Schaffen ſpricht ſich in allen Nummern ſeines Quartettes unverkennbar aus. Den flüchtigen Beſtrebungen anderer jungen Componiſten gegenüber haben die ſeinigen jedenfalls etwas Großartiges und Achtunggebietendes. Man ſieht es, er will ein Dichter genannt ſein, er möchte ſich überall der ſtereotypen Form entziehen; Beethoven's letzte Quartette gelten ihm erſt als Anfänge einer neuen poetiſchen Aera, in dieſer will er fortwirken; Haydn und Mozart liegen ihm weit zurück. So hat er in der That manches mit dem franzöſiſchen Berlioz gemein: kühne Schaffluſt, Vorliebe für große Formen, poetiſche Anlage, theilweiſe Verachtung des Alten — und auch das, daß er, wie jener, in früheren Jahren Mediciner, erſt im 20ſten ſich ganz der Muſik widmete. Der letztere Umſtand iſt erwähnungswerth. Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meiſter, und gerade die Jugend iſt der Entwickelung gewiſſer Fertigkeiten am günſtigſten. Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung ſcheint unſer Kunſtjünger nicht genoſſen zu haben. Dagegen brachte er freilich andere Kräfte mit zum Dienſte der Muſen, denen er ſich nun ergeben, eine überhaupt vielſeitigere Bildung, wie man bei der Kaſte ſonſt nicht findet. Er iſt der Geſchichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verſchiedenen Beziehungen ſind ihm nicht fremd geblieben. Was Wunder, wenn ein in andern Dingen ſo weit vorgeſchrittener Jüngling nun auch in der Muſik nicht mit dem ABC anfangen, wenn er gleich frei reden und dichten will. Im erſten friſchen Anlauf gelingt auch Vieles; hin und wieder bricht aber doch die lückenhafte Bildung als Muſiker hindurch, und man hat dann ungefähr das Gefühl wie nach einem orthographiſchen Schnitzer in einem ſonſt geiſtreich geſchriebenen Briefe. Aehnlichem, und nur noch öfter, begegnet man in Berlioz'ſchen Compoſitionen. Wir wollen die einzelnen Stellen im Quartett nicht anführen, dem jeder Muſiker die noch unausgebildete Hand anmerkt. Der Charakter des Ganzen, das darin vorwaltend deutſche Gepräge ſteht höher. Es iſt Sinn und Wahrheit in dieſem Lebensbilde, und was ihm an Meiſterſchaft abgeht, zeigen vielleicht ſchon die ſpäteren, die den Cyklus vollenden ſollen. Einſtweilen glaube er uns nur noch dieſes: wir lieben das Ringen der Jugend nach Neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Athemzuge rang, ſteht uns als ein hohes Muſter menſchlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozart's und Haydn's ſtehen auch ſchwerbeladene Bäume, über die ſich nicht ſo leicht hinwegſehen läßt, oder man überhebt ſich eines veredelnden Genuſſes zu ſeinem Schaden ſo lange, bis man nach anderen umſonſt in der Welt umherſuchend endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu ſpät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verſtehen. —

In jene Fruchtgärten hat der andre junge Künſtler, den wir oben genannt, bei weitem mehr hineingeſchaut; man merkt es ihm an, er fühlt ſich glücklich in ſeinem Berufe, Muſiker zu ſein; er will vor Allem Muſik, ſchönen Klang; Fauſt'ſche Nebengedanken hegt er nicht. Schon bei Beſprechung einer ſeiner Ouverturen (Bd. III. S. 123 ff.) bezeichneten wir die Art ſeines Talentes und die ihm entſprechende Richtung; wir wüßten dem dort Geſagten kaum etwas hinzuzufügen. Als Quartettſtyliſt im Beſondern zeigt er eine entſchiedene Befähigung auch dieſer Gattung; er hat ihren wahren Charakter gefaßt, jede Stimme ſucht ſich ſelbſtſtändig zu halten, ſie winden und kreuzen ſich oft intereſſant genug; nur manchmal überfällt ihn eine Art ſymphoniſtiſcher Furor, wo er den beſcheidenen Vieren Orcheſterwirkungen abzwingen möchte. Der Zeitfolge nach iſt das mit Nr. 2. bezeichnete Quartett das zuerſt entſtandene. Es geht aus einer im Quartett wohl noch ungebrauchten Tonart, der in As dur, und hat ſeine Schwierigkeiten. In Form und Folge der Sätze ſtrebt es ſich den älteren oben genannten Meiſtern anzuſchließen. Im Charakter herrſcht Heiterkeit und Lebensluſt vor, nur an einzelnen

Stellen von Aeußerungen ſinnigeren Ernſtes durchbrochen.

Die melodiſche Führung hat noch kein entſchieden originelles Gepräge; einzelne lebhafte Ausbrüche erinnern an Mendelsſohn'ſches. Durchweg zu rühmen iſt aber die Reinheit des Satzes in ſeinen oft künſtlichen Verflechtungen. So kann denn das Ganze, gut einſtudirt und vorgetragen, nur einen günſtigen Eindruck hervorbringen. Der des zweiten Quartetts, das in D moll geſchrieben, iſt ein vielleicht noch günſtigerer. Da beide kurz nach einander geſchrieben ſcheinen, ſo finden ſich wohl einzelne Aehnlichkeiten; jedenfalls bewegt ſich aber der Componiſt im zweiten noch leichter und geſchickter, wozu auch die leichtere Tonart beigetragen. Der erſte Satz rauſcht flüchtig vorbei; der zweite Hauptgeſang, der faſt einen Parentheſencharakter hat, könnte bedeutender ſein, und wo er transponirt wiederkehrt, wundert die veränderte weniger gute Harmonie. Den Schluß wünſchten wir ebenfalls bedeutender; er bricht zu kurz ab, als hätte der Componiſt die Luſt an ſeiner Arbeit verloren gehabt. Im Adagio erhebt er ſich aber zu einer erfreulichen Höhe der Stimmung. Der 3te und 4te Tact erinnern wohl an ein Mozart'ſches Thema im Don Juan; das Stück durchzieht aber im Uebrigen eine ſo friſche Empfindung, wie ſie nur der Jugend eigen; gewiſſe kleine harmoniſche Täuſchungen machen es ganz beſonders anziehend. Das Scherzo benimmt ſich munter, aufgeräumt trotz der Molltonart; je kecker der Vortrag, je mehr es wirken wird. Der letzte Satz fängt mit dem letzten der heroiſchen Symphonie an, beinahe buchſtäblich. Iſt das dem Componiſten entgangen? Wenn nicht, warum ließ er es ſtehen? Bald aber hüpft ein eigener Gedanke hervor; Cello und Bratſche fangen ſich zu necken an und das luſtige Spiel geht hübſch von Statten. Der Knäul verwickelt ſich mehr und mehr und droht ſich zu verwirren. Doch löſt ſich das Ganze noch geſchickt und ſchließt im hellen Dur etwas bombaſtiſch, doch nicht, daß man dem Componiſten deshalb gram werden dürfte. So ſeien denn die Beſtrebungen dieſes jungen Künſtlers der Welt auf das lebhafteſte empfohlen. Der eigentliche Lebenspunct eines Werkes läßt ſich nie mit Worten nachweiſen; darum ſpiele und höre man ſelbſt. Der Künſtler zeige ſich aber bald wieder auf einem Terrain, auf dem Fuß zu faſſen freilich nichts Leichtes iſt; über dem äußerlichen Erfolg ſteht aber der innere Gewinn, den jede Kraftübung im Schwierigen davon trägt, und deſſen Folgen ſich der ganzen übrigen Wirkſamkeit des Künſtlers heilſam mittheilen.

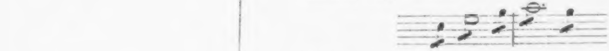
Die Leonorenouverturen von Beethoven.

Mit Freuden wird ſich Mancher jenes Abends erinnern, als das Leipziger Orcheſter unter Mendelsſohn's Leitung uns alle vier Ouverturen zu Leonore nach einander hören ließ. Die Zeitſchrift berichtete ſchon früher darüber. Wir kommen heute wieder darauf zurück, da ſo eben die 4te der Ouverturen (der Entſtehung nach die 2te) im Stich erſchienen iſt, vor der Hand nur in Stimmen, denen aber bald die Partitur folgen wird.

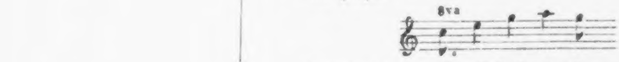
Ueber die Reihenfolge, in der Beethoven die Ouverturen ſchrieb, kann kaum ein Zweifel ſein. Vielleicht daß Mancher die eben erſchienene für die erſte halten könnte, die Beethoven überhaupt zu ſeiner Oper entworfen, da ſie ganz den Charakter eines kühnen erſten Anlaufs hat, wie in der kräftigſten Freude über das vollendete Werk geſchrieben ſcheint, das in den Hauptzügen ſie im kleineren Raum widerſpiegelt. Den Zweifel beſeitigt aber Schindler's Buch auf das Vollſtändigſte (S. 58). Nach deſſen beſtimmter Verſicherung verhält es ſich folgendermaßen damit. Beethoven ſchrieb erſt die

Ouverture, die ſpäter bei T. Haslinger als Werk 138 nach Beethoven's Tod erſchien; ſie wurde in Wien nur vor einer kleinen Kennerſchaar geſpielt, aber einſtimmig für „zu leicht“ befunden. Beethoven gereizt ſchrieb jetzt die Ouverture, die ſo eben bei Breitkopf und Härtel erſchienen, änderte aber auch dieſe, woraus die bekannte in C dur als Nr. 3. zu bezeichnende entſtand. Die 4te Ouverture endlich in E dur ſchrieb Beethoven erſt im J. 1815, als Fidelio wieder auf das Repertoir gebracht wurde.

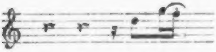
Daß die dritte der Ouverturen die wirkungsvollſte und künſtleriſch vollendetſte, darin ſtimmen faſt alle Muſiker überein. Schlage man aber auch die 1ſte nicht zu gering an; ſie iſt bis auf eine matte Stelle (Part. S. 18) ein ſchönes friſches Muſikſtück, und Beethoven's gar wohl würdig. Einleitung, Uebergang in's Allegro, das erſte Thema, die Erinnerung an Floreſtan's Arie, das Creſcendo am Schluß — das reiche Gemüth des Meiſters blickt aus allem dieſem. Intereſſanter ſind freilich die Beziehungen, in denen die 2te zur 3ten ſteht. Hier läßt ſich der Künſtler recht deutlich in ſeiner Werkſtatt belauſchen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Inſtrumentation, wie er ſich in keiner von ſeiner Floreſtan'ſchen Arie losmachen kann, wie ſich die drei Anfangstacte dieſer Arie durch das ganze Stück hinziehen, wie er auch den Trompetenruf hinter der Scene nicht aufgeben kann, ihn in der 3ten Ouverture noch weit ſchöner anbringt als in der 2ten, wie er nicht ruht und raſtet, daß ſein Werk zu der Vollendung gelange, wie wir es in der 3ten bewundern, — dies zu beobachten und zu vergleichen gehört zu dem Intereſſanteſten und Bildendſten, was der Kunſtjünger vornehmen, für ſich benutzen kann. Wie gern möchten wir die beiden Werke Schritt vor Schritt verfolgen. Dies gelingt mit den Partituren in der Hand mit Genuß weit beſſer als mit Buchſtaben auf dem Papier, weshalb wir nur in Kurzem die weſentlichen Unterſchiede berührten. Noch eines Umſtandes müſſen wir gedenken. In der Partitur, die ſich im Beſitz der HH. Breitkopf und Härtel befand, fehlten leider zum Schluß einige Blätter. Zum Zweck der Ausführung in den hieſigen Concerten wurde dieſe Lücke durch eine entſprechende Stelle aus der 3ten Ouverture ergänzt, und dieſe in der gedachten Ausgabe durch Sternchen bezeichnet. Jedenfalls war dies das einzig Schickliche, das ſich thun ließ. Der Dirigent hat nun aber freilich zu thun, das Orcheſter ſo anzutreiben, daß die Stelle



(21 Tacte vor dem Schluß) nicht zu langſam gegen den des Preſto



hinterher komme. Der Uebelſtand wäre vermieden worden, wenn man nach dem Tacte



der 2ten Ouverture (1ſte Violinſtimme, 9tes Syſtem, letzter Tact) vielleicht gleich mit dem *fff* der 2ten Ouverture auf S. 68 der Partitur fortgefahren wäre. Der Verluſt der kleinen Varianten in der Inſtrumentation, den das gänzliche Aufgeben des Preſto nach der erſten Lesart mit ſich brächte, ſcheint uns kein großer.

Andrerſeits muß man freilich die Pietät gelten laſſen, die keinen Tact opfern wollte. Sollte ſich aber in der Welt keine zweite Abſchrift der Ouverture vorfinden, die auch den vollſtändigen Schluß enthielte?

Drei Preissonaten

für das Pianoforte componirt von C. Vollweiler in Petersburg, J. E. Leonhard in Lauban, J. P. E. Hartmann in Copenhagen.

Gekrönt v. Preisinſtitut des Norddeutſchen Muſikvereins in Hamburg.

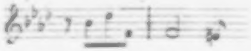
Obige Werke laſſen ſich füglich aus zwei Geſichtspuncten betrachten: als Preisſonaten, — als Sonaten überhaupt. Dieſe könnten allenfalls Verſuche ſein und ſie würden ſchon der würdigen Form halber, in der ſie auftreten, die Sympathien des Kritikers für ſich haben; an jene ſtellt man höhere Anſprüche, wie etwa an gekrönte Häupter ſelbſt, die dem Volke vorangehen ſollen in aller Art. Freilich in der Kunſt gibt es kein Erbrecht; ihre Kronen wollen verdient ſein; und an dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte feſt ſitzt, zerren oft tauſend Hände und nicht in der beſten Abſicht. Künſtleriſche Wettkämpfe ſind denn gut dazu, Talente ſchneller zu erforſchen und der Welt bekannt zu machen. Zwar der Kritik ſind ſie deshalb noch nicht entzogen; aber der

Maſſe imponirt ein Preiscollegium immer, wie den Künſtlern ſelbſt, die ſich ihm ja ſonſt nicht unterworfen haben würden. Daß aber offenbar Schlechtem von ausgewählten Richtern ein Kranz zugeſprochen würde, wäre beiſpiellos. Verdienſtliches mag denn auch durch den letzten Wettkampf einiges erzielt worden ſein.

Von den drei Siegern war dem Publicum vielleicht nur der dritte bekannt; die zwei andern hätten vielleicht noch lange arbeiten und warten müſſen, ehe ihre Namen der öffentlichen Aufmerkſamkeit für werth befunden worden. Man weiß, der Ruf iſt jetzt nicht mehr ſo wohlfeil als ſonſt; ſie werden alſo die Gunſt Apoll's zu würdigen verſtehen. Sehen wir jetzt ab von allen äußerlichen Intereſſen und die Compoſitionen ſelbſt etwas genauer an.

Die erſte Sonate geht aus Gmoll. Die Folge der Sätze iſt die gewöhnliche. Was ſie muſikaliſch ausſpricht, iſt nicht neu, alles auch nicht Muſik. Der Componiſt ſteht einigermaßen noch unter der Herrſchaft des Virtuoſen; doch bringt er nirgends geradezu inhaltloſes Paſſagenwerk. Hier und da blickt Hummel als Vorbild durch, auch jüngere Componiſten ſcheint er zu kennen und lieben. Das Inſtrument iſt wirkungsvoll, in moderner Weiſe behandelt, wie denn der Componiſt überhaupt ein brillanter Spieler ſcheint. Sich als letzteren zu zeigen, gibt die Sonate vielfache Gelegenheit; deshalb ſpielt ſie auch oft in die Concertform hinüber. Damit iſt zugleich geſagt, daß ihr nicht jener ausdauernd innige ſeelenvolle Charakter innewohne, wie z. B. Beethoven'ſchen Sonaten, namentlich der letzten Epoche. Wo wäre aber auch Gleiches oder nur Aehnliches zu finden? — Von den einzelnen Sätzen ſcheint uns der erſte, wenn auch nicht von meiſterlichem Guß, doch der friſcheſte und kräftigſte. Die Partie, wo ſich der Meiſter am ſicherſten erprobt, die Durchführung in der Mitte des Stückes bis zum Rückgang iſt nicht unintereſſant, doch etwas ſchwerfällig; der Componiſt hatte ſich nach Ges dur (von G moll aus) verirrt, da gab es denn einen ſchweren Rückweg; der Spieler hat dabei gewiß dieſelbe Empfindung, wie der Componiſt hatte während er ſchrieb. Einige triviale Stellen finden ſich wie ſchon im 1ten Theile des erſten Satzes, ſo auch im Mittelſatze dieſes (ſo S. 5 Syſt. 2 von Tact 4 an, S. 7 Syſt. 4 und 5, S. 9 Syſt. 6). Dagegen gefällt uns der Schluß von S. 14 Syſt. 4 an vorzüglich; die Einführung des erſten Thema's geſchieht hier leicht, frei und wohlthuend. Es folgt ein Scherzo im 3/4 Tact, in derſelben Tonart; es iſt artig und hat ein anmuthiges Trio. Stellen wie S. 19 Syſt. 2 von Tact 5 ſcheinen uns aber zu wohlfeil und gehören am wenigſten in eine Preisſonate. Im Coda ſagt uns bis auf einige verbrauchte Wiederholungen wieder der Schluß ſehr zu. Das Andantino beginnt mit einem innigen Geſang, der an ein Motiv des 1ſten Satzes anklingt; wir wünſchten es in dieſem Charakter feſtgehalten. S. 23 geräth aber der Componiſt in einen unbegreiflichen Zorn, der ſich, wie oft bei Clavierſpielern, in maſſigen Octavengängen ausläßt. Dieſe Stelle verleidet uns den Satz. Das Finale wird durch ein paar Uebergangstacte mit dem Andantino verbunden; wir müſſen ihn leider für den gehaltloſeſten Satz der Sonate erklären, er iſt nicht einmal in der Form gerathen und voll von Gemeinplätzen, wie wir ſie wohl in Virtuoſenſtücken entſchuldigen, nicht aber in Componiſtenleiſtungen. Es thut uns leid, die Meinung der HH. Preisrichter hier nicht theilen zu können. Das Talent, das ſich in den vordern Sätzen ausſpricht, hat ſie offenbar die Schwächen des letzten überſehen laſſen.

Wir kommen zur zweiten Sonate, vom Componiſten Sonata quasi Fantasia genannt; ſie iſt mehr ſonderbar als ſchön, in gewiſſer Art originell. Der Componiſt hat ſich nämlich darauf caprizirt, die Sonate, ſogar in ihren Nebentheilen, über ein Thema zu machen. Welche drückende Feſſel er ſich damit angelegt, wird er ſelbſt am beſten wiſſen; immer verdient aber eine ſolche Selbſtbeſchränkung ein gewiſſes Lob, das wir um ſo lieber ſpenden, je mehr wir überzeugt ſind, daß es ihm Andere, die von der Schwierigkeit einer ſolchen Arbeit keinen Begriff haben, nicht ſpenden werden. Denn freilich — was hat er erreicht durch dieſe Sonderbarkeit? Sein Stück leidet an einer faſt abmattenden Einförmigkeit und die Kunſt erſetzt nicht, wo die Natur mangelt. Wir wiſſen wohl von Bach und andern verwickelt combinirenden Künſtlern, wie ſie auf wenige Tacte, oft Noten ganz wunderſam gefügte Stücke gegründet, durch die ſich jene Anfangslinien in unzähligen Verſchlingungen hindurchziehen, von Künſtlern, deren inneres Ohr ſo bewunderswürdig ſein ſchuf, daß das äußere die Kunſt erſt mit Hilfe des Auges gewahr wird. Aber ſie waren Meiſter der erſten Ordnung, denen in Laune gelang, was dem Jünger Schweißtropfen koſtet. Ihre tiefe harmoniſche Kunſt gewährte wenigſtens von dieſer Seite ein Intereſſe. Der obigen Sonate und ihrem Componiſten wollen wir den beſten Willen und das ernſte Streben, aus Wenigem Viel hervorzuzaubern, nicht abſprechen; aber der Eindruck ſeiner Compoſition ſpricht dafür, daß er mit ſeiner Arbeit etwas Undankbares unternommen, daß er ſeine Kräfte in einer unnatürlichen Spannung verſucht, die auch dem wohlwollenden Beſchauer ein Mißbehagen verurſachen muß. Noch dazu iſt das Grundthema nicht einmal ſein eigen und unterſcheidet ſich nur rhythmiſch vom erſten Thema der Beethoven'ſchen A-Sonate für Pianoforte und Violine, oder, geht man noch weiter zurück, von der Fuge in G moll aus dem wohltemperirten Clavier von Bach. Andrerſeits erinnert die Art ſeines Auftretens an die letzte große Sonate in C von Beethoven. Davon abgeſehen, ſo hat der Componiſt aus ihm gemacht, was es nur irgend hergab. Es erſcheint in wohl 50 verſchiedenen Geſtalten, als Melodie, als Baß, als Mittelſtimme, per augmentationem simplicem und duplicem, desgleichen per diminutionem, wohl auch in Engführungen &c. &c. Im erſten Satze intereſſirt das noch. Beginnt aber das Adagio wieder mit der Figur, dann das Scherzo, und dann das Finale, und, wie geſagt, nicht allein in dem Haupt-, ſondern auch in den Nebenthema's, ſo möchte ſich das Ohr apathiſch abwenden, das ſo unbarmherzig von dem



verfolgt wird. Dies iſt das Zuviel der Durchführung, das nahe an künſtleriſche Abſicht grenzt; ſtatt lebendiger That trockne Formel. Aber auch dieſer Art der Compoſition wollen wir nicht entgegentreten, ſobald ſie ſich gibt als was ſie iſt, als Studie für den jungen Componiſten ſelbſt. Für eine Preisſonate aber, um die ſich ein eben ertheilter Lorbeer anſchmiegt, halten wir die Sache für zu gemacht. Im Uebrigen ſind wir, wie geſagt, weit entfernt, dem Componiſten ein ſchätzenswerthes Talent, das bei guten Muſtern in die Schule gegangen, abzuſprechen. Er will nur vielleicht zu viel und tödtet am Ende den Reſt Naivetät, der noch in ihm ſein mag. Sagt ihm das nie eine innere Stimme? Oder iſt er ſchon glücklich an jenem Kreuzweg vorüber, wo ſich Natur und Affectation trennen?

Die dritte Sonate liegt uns noch vor, dieſelbe, die den letzten Preis davon getragen. Da blickt uns denn gleich ein ſinniges Gemüth entgegen; im ſchönen Fluſſe der Gedanken bewegt ſich die Compoſition vorwärts; neue treten hinzu, die alten tauchen wieder auf; ſie umſchlingen ſich, trennen ſich wieder. Wie eine ſchöne Gruppe löſt ſich das Ganze und verſchwindet leicht und anmuthig, wie es begonnen. Nach dieſem Stücke fühlt man den Druck einer Künſtlerhand; nur einer ſolchen konnte das gelingen. Eine Romanze hebt an, nach einem etwas herben Vorſpiele, dieſe ſelbſt; mit mildem Ernſt wird uns was erzählt, was wir ſchon gehört zu haben glauben. Das Ganze feſſelt noch immer, wenn es uns auch nicht den erſten Satz vergeſſen macht. Ein Scherzo folgt der hübſcheſten Art; in anmuthiger Folge wechſeln ſtarke und leiſe Stimmen und nahen und fliehen; das Trio erklingt wie die Mahnung eines Freundes; aber das Necken der erſteren beginnt von neuem. Das Finale weicht vom früheren anziehenden Novellencharakter der Sonate etwas ab und greift zu ſtärkeren Farben, gleich als hätte der Componiſt ein Orcheſterſtück damit erſetzen wollen. Es gefällt uns an der Sonate am wenigſten; immer aber gewahrt man auch an ihm die tüchtige Hand eines Muſikers, der mit Abſicht etwas Künſtlicheres liefern wollte. Dieſer vor Allen, klang es nach der Sonate in uns, gebührt ein Preis, und in ihr wieder vor den andern dem erſten Satze. Wenn wir in der erſten (von Vollweiler) einen Clavierſpieler erkannten, der ſich mit Talent auch der Compoſition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen Muſiker, der ſich den Weg zur Vollendung durch Verſtandesſpiele in etwas zu erſchweren ſcheint, ſo ſpricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künſtler zu uns, der uns verſöhnt durch die harmoniſche Ausbildung ſeiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sclav ſeiner Gefühle, uns überall zu rühren und feſſeln verſteht.

Dies iſt unſere Meinung, und weicht ſie einigermaßen von der der Preisrichter ab, ſo ſei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienſt nach Würden zu belohnen. Aber es iſt ſchwieriger, aus funfzig Menſchen die beſten herauszufinden, als aus dreien. Und dann — auch wir können irren, unſere Abſicht aber war die beſte. —

Liederſchau.

H. F. Kufferath, ſechs Lieder von R. Burns mit Begleitung des Pianoforte.

Werk 3.

Burns iſt der Lieblingsdichter der jetzigen jungen Componiſten. Gewiß hat der poetiſche „Pflüger von Dumfries“ es nie vermuthet, daß ſeine Lieder, zu denen er meiſtens durch alte Volks-Melodieen angeregt wurde, nach beinahe hundert Jahren ſo viele andere Weiſen erwecken würden, auch jenſeits des Kanals. In Herrn Kufferath hat er einen ſehr begabten Sänger gefunden. Der Ton der Lieder iſt glücklich und athmet ſchottiſchen Charakter. Eine gewiſſe Einförmigkeit der Melodieen erſcheint hier als unvermeidlich; ſie gleichen ſich alle ſehr, namentlich im 1ten und 4ten Liede, die zugleich an das unter dem Titel „Michelemma“ bekannte italiäniſche Volkslied erinnern. Im Uebrigen zeigt der junge Componiſt in allen Talent und Geſchmack, in vielen einzelnen Zügen auch die feinere Bildung des modernen Künſtlers, ſo daß dies ſein erſtes Geſangwerk dem Muſiker wie dem Laien gleich willkommen ſein muß. Noch haben die Lieder faſt durchgängig das Beſondere, daß die Clavierbegleitung meiſt mit der Melodie zuſammengeht, ſo daß jene auch ohne Geſang ſelbſtſtändig beſtehen könnte. Es iſt dies gerade kein Vorzug einer Liedercompoſition und namentlich für den Sänger beengend; wir begegnen ähnlichem aber bei allen jungen Componiſten, die ſich vorzugsweiſe früher mit Inſtrumentalcompoſition beſchäftigten. Dies hindert aber nicht, den Liedern des unſrigen innerlichen Geſanggehalt zuzuſprechen, wie ſie ſich denn auch ſehr leicht ſingen und raſch anklingen. Der Componiſt zeige ſich noch oft auf dem Gebiete, auf dem er ſo glücklich und aufmunterungswerth begonnen. —

Carl Zöllner, Liebesfrühling von F. Rückert. Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Dieſe Lieder erheben ſich weit über die Mittelmäßigkeit, wie ſie in neueſter Zeit im Liederfach wahrhaft entſetzend überhand genommen. Wir machen doppelt aufmerkſam auf ſie, die im Anfange ſchlicht, wohl gar etwas proſaiſch erſcheinend, bei genauerer Bekanntſchaft immer mehr gewinnen müſſen und einen wahren Geſangsmenſchen verrathen, wie wir unter Hunderten nur zu einzelnen finden. Jene Schlichtheit geht namentlich die Begleitung an, die, umgekehrt wie bei den vorher angezeigten Liedern von Kufferath, ohne Geſang beinahe dürftig und bedeutungslos zu nennen wäre. In denen von Zöllner liegt die Kraft in der Melodie der Geſangſtimme; ſie eben in ihrer ganzen Innigkeit zu würdigen, dazu gehört ein Sänger, der auch zu ſprechen verſteht, und wie ſie jeder Bewegung des Gedichtes liebend nachfolgt, ſo wollen wir es auch durch den Sänger wieder empfinden. Wie oft wird uns das geboten? gute Liederſänger ſind faſt noch ſeltener als gute Liedercomponiſten. Die Zöllner'ſchen Geſänge gradezu zu entſtellen, würde zwar nur völlige Talentloſigkeit vermögen, ſie ſind dazu zu natürlich und ſtimmrecht; ſie aber gegen oberflächliche Auffaſſung und vornehme Geringſchätzung zu wahren, dazu kann ein öffentliches Wort wohl beitragen. Wir möchten ſo die Lieder einem edeln Geſtein vergleichen, wie es ſich oft unter unſcheinbarer Erdrinde verbirgt; es gehört Fleiß und Liebe dazu, es hell an's Tageslicht zu fördern. Dann aber gewiß wird man ſich des echten reinen Glanzes erfreuen, den ſie ausſtrahlen. Rückert, der Deutſche durch und durch, — nur von „öſtlichen Roſen" zuweilen überſtrahlt, — war auch gerade der Dichter, der dem Componiſten beſonders zuſagen mußte. Im „Liebesfrühling" ſteht Blüthe an Blüthe; die deutſchen Componiſten ſind erſt ſeit Kurzem dahinter gekommen. Der ſchönſten Texte einige hat ſich auch Zöllner gewählt. Den Preis als Compoſition zollen wir vor Allem dem „O weh des Scheidens;" hier iſt die Einfachheit zugleich Tiefe, das Gedicht leibhaftige Muſik geworden; es iſt ein ſchönes Lied und würde einem

Beethoven nicht zur Unehre gereichen. Nach dieſem feſſelt uns das „Wenn die Roſen aufgeblüht“ durch inniges Verſtändniß des Gedichtes, das nicht leicht zu componiren war. Die erſte Hälfte, die recitativiſche Wendung, ſcheint uns ausgezeichnet, der Schluß nur erinnert an Weber. Vortrefflich aufgefaßt, im altdeutſch poetiſchen Tone, iſt auch das Duett „Seligſter Wunſch“ und namentlich der Schluß von rührender Innigkeit. Das „Mein Sehnen, mein Ahnen“ iſt aus dem Herzen geſungen, ähnelt aber in etwas einer Marſchner'ſchen Arie aus Hans Heiling, wie denn Beethoven, Weber und Marſchner unverkennbare Vorbilder des Componiſten ſein mögen. Im Liede „Warum willſt du andere fragen“ gefällt uns entſchieden die zweite Hälfte bis auf den tremulirenden Schluß, für den wir lieber einfach aushaltende Accorde geſetzt wünſchten. Nr. 6 hat einen innigen Grundton, der ſich aber in der Mitte des Liedes etwas trübt durch einige mühſame Modulationen; auch der zweite Tact, obwohl melodiſch gut geſungen, auf dem Worte „Buſen“ gefällt uns nicht; er ſcheint uns für die Braut, die Rückert meint, nicht jungfräulich, nicht keuſch genug. Von den zwei Volksliedern ſagt uns das erſte zu; es will gut geſungen und geſprochen ſein. Das andere iſt das am wenigſten bedeutende des Heftes, welches wir denn nach treueſter Ueberzeugung Allen empfehlen, die mehr als ſingen, die auch denken und ſprechen wollen, zur nachhaltigen Freude ihrer wie Anderer. —

Henry Hugh Pearſon, 6 Lieder von Robert Burns für eine Singſtimme mit Pianoforte.

Werk 7.

Ein eigenthümlicher Geiſt weht uns aus dieſen Geſängen, nicht der eines Meiſters, aber der einer intereſſanten ausländiſchen Perſönlichkeit. Die Lieder leiden faſt ſämmtlich noch an einer gewiſſen Ueberfülle, wie ſie theils Unſicherheit im Techniſchen, theils die Abſicht, Alles gleich möglichſt gut machen zu wollen, in jungen Componiſten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird ſich mit dem reiferen Alter durch Uebung und Selbſterkenntniß mildern. Um es kurz zu ſagen, es ſcheint uns zu viel Aufwand gerade an dieſe Texte verſchwendet; es ſind zu viel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes ſoll damit dem jungen Künſtler in keiner Weiſe vorenthalten ſein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern ſpricht, nimmt uns für ihn ein; aber er that zu viel und fehlte äſthetiſch, während er freilich überall das Beſte wollte. Die Burns'ſchen Gedichte lehnen vornherein, zum größten Theile wenigſtens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie ſie in der Compoſition erſichtlich iſt; es ſind wohl Ergüſſe einer wahrhaften Dichterſtimmung, aber immer ſchlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Componiſten auch ſo ſehr, darum fügen ſich ſeine Worte wie von ſelbſt zum Liede, und am natürlichſten in jene Form, wie ſie dem wirklichen Volksliede eigen iſt. Der Componiſt wollte aber mehr als dieſes; er gibt meiſtens große ausgeführte Stücke, die wohl einen ſtrebſamen Muſiker verrathen, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerſpruche ſtehen; oft hat ſeine Muſik ſogar einen dramatiſchen oder theatraliſchen Anſtrich, und hier ſcheint er am weiteſten vom Ziele zu ſein. Halten wir alſo die Auffaſſung der Gedichte für zum Theil verfehlt, und namentlich das 1ſte, 3te und 5te Lied für viel zu anſpruchsvoll und ſchwerfällig, ſo müſſen wir doch auch in dieſen manches Eigenthümliche anerkennen und vor allem ein charakteriſtiſches Etwas, eine kräftige edelmänniſche Geſinnung, wie wir ſie an ſo vielen ſeiner Landsleute zu finden gewohnt ſind. Dies läßt ſich nicht mit Worten nachweiſen; dies muß Jedem ſympathiſch aus ſeiner Muſik entgegen wehen. Jedem kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erſcheint, müſſen wir aber das Wort reden in der muſikaliſchen Gegenwart, die ſich ſo überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meiſtern zum Entgegengeſetzten neigt, als ob nicht noch vor Kurzem ein Beethoven gelebt, der es ſogar in Worten ausgeſprochen: „dem Mann muß Muſik Feuer aus dem Geiſt ſchlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer.“ Daran aber denken die Wenigſten und ſinnen gerade auf ſtärkſte Rührung. Man ſollte ſie zur Strafe ſämmtlich in Weiberkleider ſtecken. Alſo Schluchzen und Weinen iſt die Sache unſers Engländers nicht; er gibt markigere Melodieen als man ſie gemeinhin in deutſchen

Liederheften findet, und dies macht ihn uns werth. Sollten wir einzelne der Lieder hervorheben, die uns am meiſten zugeſagt, ſo ſind es „John Anderſon“ und das Soldatenlied,“ jenes iſt ganz von dem wehmüthigen Tone durchdrungen, der das Gedicht in ſo hohem Grade beſeelt, und hat trotzdem charakteriſtiſche Kraft; im „Soldatenlied“ umſpielt uns ein Anklang an das Marlboroughlied mit eignem romantiſchen Reiz, daß wir uns in die ſchottiſchen Hochlande verſetzt fühlen. Die Lieder ſind wohl urſprünglich auf das Engliſche componirt; doch ſtehen auch deutſche Worte dabei. —

Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Fesca,

2tes großes Trio. Werk 12. — 3tes großes Trio. Werk 23.

Leider liegen uns von dieſen, wie den meiſten ſpäter zu beſprechenden Trio's, keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urtheils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anſpruch, und mögen mehr als ein Hinweis auf die neuen Erſcheinungen im Gebiete der Triocompoſition, denn als kritiſches Spiegelbild gelten. Ueberdies ſind die einzelnen Verfaſſer bekannt genug, ſo daß Jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erſte Trio des obengenannten jungen Componiſten beſprach die Zeitſchrift ſchon vor längerer Zeit, und ſagte dort „es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Componiſt ſelbſt." Dieſer Ausſpruch, gut wie ſchlimm zu deuten, findet auch auf ſeine zwei ſpätern Trio's Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch dieſe ein raſches, flüchtiges Weſen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes

Künſtlerleben aber ſchmetterlingsartig durchzubringen, ſcheint uns dieſes denn doch zu kurz. Wir wiſſen nicht, ob Hr. Fesca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte ſich alſo. Die giftigen Blumen ſind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewiſſe Blicke ſentimentaler Frauen. Der wahre Künſtler gedeiht aber nur anderswie, — in der Einſamkeit oder im Umgange mit Künſtlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann ſich freilich Niemand geben; aber lernen und ſtreben ſoll man immer. Wir wiſſen in der That an beiden Trio's nichts auszuſetzen, als die mittelmäßige Stufe, die ſie überhaupt einnehmen; auf dieſer leiſtet der Componiſt gewiſſermaßen ſchon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübſchen Melodieen, er ſchreibt dankbar für den Spieler; eine gewiſſe jugendliche Offenheit ſteht ihm ganz beſonders an. Aber die Form iſt auch bequem und gewöhnlich, den Melodieen fehlt es an mannichfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigenthümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu ſuchen. Mit einem Worte, der Componiſt ſcheint mit ſeinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden, und glaubt damit für ſein Leben auszukommen, was wir mehr wünſchen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zu viel! Hat doch jedes Künſtlerleben ſeine Ferienzeiten, wo es ſich bequem ſchaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutſche hat ſo große Vorbilder hoher Männlichkeit; an dieſe blicke der Jünger zuweilen hinauf, wie an Bach, der alle ſeine vor dem 30ſten Jahre geſchriebenen Werke als für nicht exiſtirend erklärte, an Beethoven, der noch in ſeinen letzten Jahren einen „Chriſtus am Oelberg" nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künſtler, da manchmal nicht bange, was nach etwa 50 Jahren ihr über eure Compoſitionen beſchließen werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verſchlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß ihr verbrennt keines eurer unſterblichen Werke, und ſo erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber ſcheltet die Zukunft auch nicht, wenn ſie vergeſſen hat. Ein Totalurtheil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem Vorigen eingeſchloſſen; im Detail mögen ſie gewiß noch manches enthalten, was eines beſonderen Lobes werth wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffaſſung des ganzen Künſtlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurtheilt zu haben, und ſo wollen wir uns und Andere in der Zukunft, die Alles klar macht, wieder an dieſe Zeilen einmal erinnern.

W. Keuling, großes Trio ꝛc.

Werk 75.

Die Werkzahl läßt ſchließen, daß wir es hier mit einem geſchickten Muſiker zu thun haben. So ſcheint es auch nach der Clavierſtimme und theilweiſen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieſer, was uns den Mangel einer Partitur erſetzen mußte. Der Componiſt iſt überdies einer der Capellmeiſter am Kärnthnerthortheater in Wien, der ſich noch jüngſt durch eine Oper bekannt gemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu thun. Irren wir nicht, ſo wurde ihm bei Aufführung ſeiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht ſein Schwanken zwiſchen deutſcher und italiäniſcher Schule, ſo daß keine der Parteien, wie ſie in Wien auf das ſchroffſte ſich gegenüber ſtehen, ſich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Componiſten iſt ſchon das Nämliche mit dem nämlichen Erfolge geſagt worden; ſie wollen das Eine und können das Andere nicht laſſen, wollen Künſtler ſein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen ſolcher Beſtrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf dieſem Wege nichts zu erreichen iſt, daß nur einer zum Ziele führt, der: nur ſeine Pflicht gegen ſich als Künſtler und die Kunſt zu erfüllen? — Wir knüpfen dieſen Vorwurf an dieſes Trio, das, obgleich vielleicht im ſchwächern Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie ſie in jener Anſicht ausgeſprochen, zu verfolgen ſcheint. Wie geſagt, wir glauben, daß das deutſche Künſtlerelement in dem Componiſten zur Zeit noch überwiege; aber der entſchiedene Fortſchritt beginnt erſt mit dem entſchiedenen Aufgeben alles dilettantiſchen Behagens, aller italiäniſchen Einflüſſe. Haben wir Deutſche denn keine eigenthümliche Geſangweiſe etwa? Hat nicht die jüngſte Zeit gelehrt, wie es in Deutſchland noch Geiſter und Meiſter gibt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugeſellen wiſſen? Spohr, Mendelsſohn und Andere, ſie wüßten nicht auch zu ſingen, nicht auch für den Sänger zu ſchreiben? Dies iſt's, worauf wir die deutſch-italiäniſche Zwitterſchule aufmerkſam machen möchten, wie ſie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchſten Spitzen italiäniſcher Kunſt reichen noch nicht bis an die erſten Anfänge wahrhafter deutſcher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wieſengrunde ſtehen. Daß in dem Componiſten, von dem wir ſprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt ſchon die Gattung, für die er ſchrieb. Im Kammerſtyl, in den vier Wänden, mit wenigen Inſtrumenten zeigt ſich der Muſiker am erſten. In der Oper, auf der Bühne, wie vieles wird da von der glänzenden Außenſeite zugedeckt! Aber Auge gegen Auge, da ſieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen ſollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiſerſtadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigſtens einer gediegenen Kunſtform zufällt, mit Bedauern ſagen wir's, aus derſelben Stadt, der vordem geweihten, die „manch ein guter Geiſt betrat,“ derſelben, die uns gerade unſere Meiſtertrio's, die Beethoven'ſchen und Schubert'ſchen brachte. Früher hieß der Wiener Hofcomponiſt W. A. Mozart, jetzt iſt es Gaetano Donizetti geworden und mit einem Gehalte, der ſeinem innern ſchwerlich entſpricht. Das iſt in wenig Worten die Geſchichte Wiens von ſonſt und jetzt. Scheint denn leider in jener Reſidenz für einige Augenblicke der Italianismus geſiegt zu haben, ſo wollen wir guten deutſchen Philiſter, die noch auf Bach und Andere etwas halten, dennoch ſo lange wie möglich Stand halten, und wenigſtens in der Stube ſo viel gute Muſik machen, als wir ſie im Theater nicht zu hören bekommen. In dieſem Sinne ſei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Componiſt, wie jeder, der es kann, auf ſchöner Kunſtleiter weiter, die zu vielleicht beſcheideneren aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morſche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüſt italiäniſcher Marktſchreierei doch über kurz und lang einmal wieder zuſammenſtürzt. —

H. Marſchner, großes Trio ꝛc.

Werk 111.

Es iſt dies Trio das erſte größere Kammermuſikſtück von Marſchner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem älteren Künſtler immer erfreut, wenn er ſich in neuen Gattungen verſucht, gleichſam zum Selbſtgeſtändniß, daß er ſich ſelbſt noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in ſich bewahre, ſo waren auch wir über die Erſcheinung erfreut, deren genauere Bekanntſchaft unſer günſtiges Vorurtheil auch nichts weniger als abſchwächte. Zwar wir ſind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieſes Werkes, gegen jene ſchwächeren Partieen der Compoſition namentlich in den zweiten Thema's und in der ſogenannten Verarbeitung, wo der Componiſt zu raſch verfahren, zu ſchnell mit dem zuerſt Gefundenen ſich begnügt; dagegen thut aber die Marſchner'n immer eigenthümliche Friſche wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die ſichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteriſtiſch hinzuſtellen weiß. Man findet ſomit in dem Trio ungefähr denſelben Künſtler wieder, als man ihn aus ſeinen großen dramatiſchen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail iſt nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber iſt es, die Totalwirkung, die den Mangel kunſtreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergeſſen, ſo doch überſehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbſtſtändigkeit und lebendige Fortbewegung der einzelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Uebergangsſtellen (ſo z. B. wenn ſich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwiſchen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motiven meinen, wie wir es z. B. in Beethoven'ſchen Compoſitionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, ſo werden uns einſichtsvolle Leſer verſtehen. Bei Marſchner dominirt meiſtens die Oberſtimme; zu tieferen Combinationen zu gelangen, iſt es als gönne er ſich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderſtehlich nur nach Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Aehnlich dem wirken auch ſeine Compoſitionen; man fühlt ſich fortgeriſſen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Unterſuchung ſtellen ſich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Compoſition heraus. In einem Bilde zu ſprechen, er gibt uns die goldenen Früchte ſeines Talentes in oft irdenen Schaalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtſeiten des Trio's. Wie geſagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entſtanden zu ſein ſcheint, — ein lebendiges wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart iſt im Anfang- und Schlußſatz, wie im Scherzo Gmoll, die des Adagio's das in dieſer Folge befremdende Asdur. Jene Sätze haben ſämmtlich einen wilden, leidenſchaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengeſetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umſtand, daß das

Adagio im letzten Satze wieder zum Vorſchein kommt, könnte unſere Vermuthung, daß es zu anderer, früherer oder ſpäterer Zeit als die andern Sätze geſchrieben ſei, etwas ſchwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Componiſten ſolche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abſchluß eines Satzes noch gelingen. Im Uebrigen geſchieht jener Rückblick in ſehr zarter Weiſe und thut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio ſelbſt hat eine reizende, Marſchner'n ganz eigenthümliche Geſangweiſe; wir halten es für das Urſprünglichſte im ganzen Trio. Das Violoncellſolo, das ſie beantwortet, ergeht ſich dagegen zu breit unſerer Meinung nach und ſcheint uns auch in melodiſchem Bezug zu gewöhnlich, faſt theatermäßig. Wo ſich Marſchner ſchon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Mährchenhaften, thut er es auch im Trio mit Wirkung, im erſten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Luſt an ſeinen Gebilden; dieſe letzteren Sätze ſind auch die humoriſtiſchſten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubert'ſche Trio in Es dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird ſich, glauben wir, verbreiten; wir ſind nicht überreich an geiſtvollen Werken der Art, und dies letztere Prädicat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bietet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich iſt das Clavier wirkſam behandelt.

Louis Spohr, Trio ꝛc.

Werk 119.

Auch das Trio dieſes verehrten Meiſters iſt, ſoviel wir wiſſen, ſeine erſte derartige Compoſition. Dieſelbe freudige Bemerkung, die wir ſchon beim Eingang der Anzeige des Marſchner'ſchen Trio's ausſprachen, müßten wir alſo bei dieſem wiederholen. Und das unterſcheidet eben die Meiſter der deutſchen Schule von Italiänern und Franzoſen, das hat ſie groß gemacht und durchgebildet, daß ſie ſich in allen Formen und Gattungen verſuchten, während die Meiſter jener andern Nationen ſich meiſtens nur in einer Gattung hervorthaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariſer Operncomponiſten hier und da z. B. „große Künſtler" genannt finden, ſo möchten wir erſt fragen: wo ſind denn eure Symphonieen, eure Quartette, eure Pſalmen ꝛc.? wie könnt ihr euch mit deutſchen Meiſtern vergleichen wollen? So hat auch Spohr faſt in allen muſikaliſchen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Symphonie bis zum Rondo für ein Inſtrument, und dieſe Vielſeitigkeit iſt nicht das Geringſte, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müſſen wir denn als eine neue Blüthe ſeines reichen Geiſtes begrüßen, die im Kranze ſeiner Schöpfungen ſich gar wohl mitblicken laſſen darf. Zwar Duft und Farbe ſind dieſelben, die wir ſchon kennen. Aber es ſcheint eine unerſchöpfliche Gemüthstiefe gerade in dieſem Künſtler zu liegen, daß er uns immer zu feſſeln verſteht, ſo ſehr er ſich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne ſeinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen. Von keinem Künſtler der Gegenwart iſt das in demſelben Maße zu behaupten. Auf etwas Anderes noch gründet ſich aber das Intereſſe, das wir immer für ſeine Schöpfungen hegen müſſen, nicht allein auf den Zauber ſeiner Eigenthümlichkeit, ſondern auf ſeine reiche Kunſtbildung, auf die rein muſikaliſchen Schönheiten im Gegenſatz zu den charakteriſtiſchen ſeiner Individualität. Denn es kann uns aus einer Muſik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meiſterhaftigkeit fehlen. Spohr gibt uns Alles in meiſterhafter Form, und ſelbſt Gekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, ſeinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man ſehe z. B., wie er das erſte Thema des 1ſten Satzes ſeines Trio's, ſo oft es wiederkommt, neu harmoniſirt. Ein bequemer Künſtler hätte es ohne Mühe einmal wie das andremal gemacht. Von ſeinem gewiſſenhaften Fleiß, der ſich mit dem vorrückenden Alter des Künſtlers eher geſteigert als vermindert zu haben ſcheint, haben Manche gar keine Vorſtellung; es rächt ſich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohr's große Künſtlertugenden auseinanderſetzen zu wollen, worüber die Welt ſchon längſt einig iſt. Auch das Trio ziert ſeinen Meiſter; es iſt aus einem Guß von Anfang bis Ende, und nur das Adagio nach unſerer Meinung etwas matter. Die anderen Sätze haben die eigenthümlichſten Vorzüge; der erſte iſt ein feines Gewebe, von ſicherer Hand kunſtreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohr's vorzüglichſten, die er geſchrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr ſelbſt etwas allgemein gewordenes Motiv, im Ganzen herrſcht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzicato nicht zu vergeſſen und die ſchön eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im Uebrigen athme, wir brauchen's wohl nicht auszuſprechen. Spohr im erſten, Spohr im zweiten Satz, und überall. Paßt auf irgend Jemanden Schiller's: „doch Schöneres kenn' ich nicht, ſo lang ich wähle" ꝛc., ſo iſt es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken!

Deutſche Opern.

I.

Adele de Foix, große Oper in vier Acten von R. Blum, in Muſik geſetzt von C. G. Reißiger. Vollſtändiger Clavierauszug.

Das Süjet behandelt eine Liebesgeſchichte Franz des Erſten von Frankreich, der ſich, im Grunde auf wenig königliche Weiſe, in Beſitz von Adèle de Foix, der jungen Frau eines bejahrten Edelmanns, des Grafen Chateaubriand, zu bringen verſucht. Die Handlung des Königs wird noch dadurch unſchöner, daß der beſagte Edelmann ihm früher einmal das Leben gerettet. Zum Schluß erſticht Chateaubriand ſeine untreue Frau und auch ſich; der König zieht frei ab, ſeinem Volke Reue und Beſſerung angelobend. So endigt das Abenteuer wenig erbaulich, wie Jemand ſagte, als Scherz zu ernſthaft, als Ernſt zu ſcherzhaft. Daß dies auf die Compoſition zurückwirken mußte, war natürlich. Solche verruchte Liebeleien allenfalls zu beſchönigen, verſtehen nur die Franzoſen. Der Deutſche iſt dazu viel zu ehrlich und zu moraliſch. Aber was überwindet eben ein deutſcher Componiſt nicht alles, hat er nur einen leidlich componiblen Text, von dem er ſich auch einige Wirkung auf das Publicum verſpricht. Wir wünſchen nicht, daß ſich Herr Reißiger getäuſcht haben möge: aber der Text wird ſchwerlich bei uns Anklang finden. Was die Muſik betrifft, ſo darf Jeder, der den Componiſten bereits kennt, davon im Voraus viel Gutes erwarten. Als gewandter Inſtrumentator hat er ſich längſt bekannt gemacht; an der Spitze eines vorzüglichen Orcheſters ſtehend hatte er mehr als mancher Andere Gelegenheit zur Beobachtung und Combination. Das Element, in dem er ſich zeither am liebſten bewegte, war das Lied, und am glücklichſten im heiter lyriſchen. Viel Gelungenes in dieſer Art verdanken wir ihm. Auch als Kirchencomponiſt hat ſich Reißiger mit Glück gezeigt; ſeine derartigen Compoſitionen athmen einen freundlichen frommen Sinn, der ſeines Eindruckes gewiß ſein kann. Weniger glücklich war er bis jetzt als dramatiſcher Componiſt; wir finden den Grund davon im durchaus Vorwiegenden ſeiner lyriſchen Natur, wie es auch anderwärts ſchon mehrfach ausgeſprochen. Daß er dennoch nicht von der Oper läßt, daß er wieder mit einer ſogenannten großen vortritt, wollen wir als ein Zeichen inneren Muthes begrüßen, der überall mehr zuwege bringt, als träges Stehenbleiben auf einem Fleck. Adèle de Foix wurde gegeben, mit Beifall, auch nicht ohne einzelnen Widerſpruch. Wir ſind ſo arm an einer deutſchen Oper; man ſollte nicht gleich über alle, die nicht auf das erſtemal wie etwa der Freiſchütz wirken, ſo boshaft herfallen oder ſie gar ignoriren. Verſchweigen wir aber auch deshalb den Tadel nicht.

Die deutſchen Componiſten ſcheitern meiſtens an der Abſicht, dem Publicum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus ſich heraus, und er ſoll ſehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publicum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es ſich endlich über die Achſel anzuſehen. Beethoven ging mit geſenktem Kopf und untergeſchlagenen Armen einher, da wich der Plebs ſcheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch ſeine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, iſt auch Reißiger theilweiſe geſcheitert. Der ungeheure Succeß des „Freiſchütz,“ ſcheint es, hat die deutſchen Componiſten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Abſicht herausgefordert werden können. Muß denn alles gleich Furore machen ſollen? Gehören denn zu Allem Poſaunen und Pickelflöten? Sie ſchimpfen auf die italiäniſchen Componiſten und ſcheuen ſich doch nicht, oft mit denſelben Mitteln zu wirken; man kennt den Unſinn und begeht ihn doch. Wo ſoll denn da die Achtung des Publicums herkommen, das auch ſeine Meriten hat und oft heller ſieht, als man glauben ſollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutſche Oper, ſchreibt als gäb' es kein Publicum, aber zeigt den echten Künſtler, die echte Bildung, und wir wollen ſehen, ob ihr euch dabei nicht beſſer ſteht. Vielmal iſt das ſchon geſagt worden, aber nie war es nöthiger als jetzt, wo der Glaube des Publicums an deutſche Operncomponiſten immer tiefer und tiefer zu ſinken anfängt. Schon ſehen wir italiäniſche Truppen ſich mehrer deutſchen Bühnen bemächtigen; franzöſiſche könnten leicht nachfolgen. Alſo Acht gegeben, daß man euch nicht euren eigenen Boden unter den Füßen wegzieht.

Gewiß, wir finden z. B. in Reißiger's neueſter Oper Stücke, die in neu-italiäniſchen oder franzöſiſchen wie echte Edelſteine unter böhmiſchen ſich ausnehmen würden. Aber mit einzelnen Nummern iſt noch nichts gethan; wir wollen Styl im Ganzen, eine durchgehends edle Auffaſſung, ein immer friſch ſchlagendes Künſtlerherz. Daß uns ſolchen Genuß die Reißiger'ſche Oper durchgängig bietet, können wir leider nicht behaupten. Gibt er uns viel Würdiges, ſo huldigt er auch dem Tagesgeſchmack; wir vermiſſen eben im Allgemeinen Charakter und Einheit des Styls. Bemerkenswerth iſt auch, wie Reißiger, der z. B. in vielen ſeiner Lieder ein eigenthümliches Talent gezeigt, in ſeinen dramatiſchen Arbeiten weit weniger originell daſteht, ja ſo ſtarke Anklänge an bekannte deutſche und italiäniſche Meiſter bringt, daß es auch der Laie merken muß. So finden ſich bedeutende Reminiſcenzen aus Weber, Spohr, auch Marſchner, häufig auch aus Roſſini und Bellini, die einzeln aufzuzeichnen zu viel Raum wegnehmen würde, die aber gewiß Niemandem entgehen können. Einen andern Vorwurf könnten wir noch erheben gegen die unſeres Bedünkens durchweg zu maſſenhafte Inſtrumentation. Wo ſoll der Componiſt die Mittel zur Steigerung herbekommen, wenn er an minder bedeutende Stellen ſchon alle Kräfte verſchwendet, die ihm dann am rechten Orte fehlen? Andrerſeits iſt freilich Reiſſiger's große Virtuoſität der Inſtrumentation ſehr auszuzeichnen und wir müſſen ſie wohlklingend und glänzend nennen, wo er die Orcheſtermaſſen nicht zu ſehr aufeinander häuft. Abgeſehen aber von dieſem zweifachen Vorwurf öfterer Reminiſcenzen und öfterer überladener Inſtrumentirung, finden wir in der Oper ſo viele Vorzüge, zu denen wir uns jetzt mit Vergnügen wenden.

Es herrſcht in der Oper ein ausgezeichneter muſikaliſcher Fluß, wie er eben nur dem Künſtler vom Fach eigen iſt. Sehr anzuerkennen iſt auch die Reinheit der Harmonie, wenige grelle Accordenfolgen in einigen leidenſchaftlichen Momenten ausgenommen. Sodann wir im Ganzen Wahrheit des Ausdrucks in Uebereinſtimmung der Worte zur Muſik zugeſtehen,[1] von der wir in der neu-italiäniſchen Opernmuſik kaum die Spur antreffen. Endlich durchzieht die ganze Oper ein natürlich freundlicher Sinn, der wohlthut auf der Bühne, die uns ſo ſehr an Mord und Todtſchlag gewöhnt. Vornehme Kunſtthuerei, namentlich contrapunctiſche, will ſich nirgends geltend machen; ſie wär' auch am üblen Ort angebracht. Muſikaliſch am charakteriſtiſchſten gehalten finden wir, außer dem König und Adèle de Foix, den Graf Chateaubriand, wenn auch das Intereſſe für ihn allein dem Mitleid eines hintergangenen Ehemannes gilt, der überdies ſchon über die Jugendjahre hinaus. Bonnivet, der Teufel im Stück, zeigt ſich vielleicht zu ſanft, nicht teufliſch genug. Dem Pagen fehlt es etwas an Grazie, dem Narren nicht minder an ſchlagender Komik. Der letztere wird von dem bekannten Marſchner'ſchen im Templer bei weitem überholt.

---

[1] Zwei Stellen nur nicht richtiger Auffaſſung wollen wir hier anführen, in der Arie des Grafen S. 83 bei den Worten: „Da erfaßte meine Seele, die bewegt war, bang und wild, dein geliebtes

Die Chöre greifen oft wirkſam ein; Popularität dürfen wir indeſſen keinem verſprechen.

Beſonders auszuzeichnen iſt die Balletmuſik; hier zeigt ſich Reiſſiger's ganzes liebenswürdiges Talent. Namentlich hebt ſich Lipinski's Solo mit dem ſpäter dazukommenden Hoboetriller hervor.

Bild," wo der Componiſt nur das bang und wild in der Muſik ſchildert, den Nachſatz aber überſah; dann S. 96, wo beim Eintreten des Königs Adele ſagt: „nun bin ich frei, der König rettet mich," die der Componiſt con tutta forza ſingen läßt, während ſie unſerer Meinung nach ganz leiſe für ſich geſprochen werden müßten.

Die Declamation finden wir im Ganzen lobenswerth und richtig; einige Verſtöße wären mit leichter Mühe abzuändern. Einen Hauptmoment finden wir zu leicht behandelt, den im letzten Act, wo Chateaubriand zum König ſagt: „die Schuld, ſie iſt dein.“ Hier, wo die Scheidewand zwiſchen Fürſt und Unterthan zum erſtenmal und auf ewig fällt, wo der Gemißhandelte die Größe des Unglücks dem Verführer recht ordentlich vor Augen ſtellen will, hier wirkt der recitativiſche Vortrag zu wenig. Der Componiſt hat ſich dieſen bedeutenden Moment entgehen laſſen.

Der, beiläufig geſagt, ſehr ſorgfältige Clavierauszug zeigt einige Abweichungen von der Aufführung in Dresden; namentlich iſt, was in jenem 3ter und 4ter Act iſt, in einen einzigen, und gewiß zum Vortheil der Wirkung zuſammengezogen worden.

Höchſt undankbar finden wir den Schluß; das Ganze ſtiebt ſo unglücklich auseinander, daß der Zuhörer nur mitleidsvoll den Kopf ſchütteln kann, wie über eine Begebenheit, die freilich nicht anders enden konnte.

Wir ſcheiden von ihm, nicht ohne Tadel des einzelnen Mißlungenen, mit aller Achtung aber vor dem Fleiß, dem Talent und den Kenntniſſen, die der Componiſt wiederum gezeigt, und in der Hoffnung, daß er ſie bald wieder auf gleichem Terrain bethätigen möge.

II.

Heinrich Eſſer, Thomas Riquiqui oder die politiſche Heirath, komiſche Oper in 3 Acten.

Werk 10.

Nach den Berichten, die wir über dieſe Oper vor und nach ihrer Aufführung geleſen, mußten wir etwas ganz Vorzügliches von ihr erwarten. In einem hieß es u. A.: Manche ſähen in dem jungen Componiſten einen zweiten Adam, Andere einen Boieldieu, Exaltirtere ſogar einen neuen Mozart und Beethoven entſtehen. Zwiſchen Adam und Beethoven liegt freilich viel in der Mitte, und iſt der Componiſt klar mit ſich, ſo wird er ſelbſt zugeſtehen, daß er einen Vergleich mit erſterem allerdings eher aushalten würde, als mit dem letzteren. Doch dürfen wir den Componiſten nicht entgelten laſſen, was perſönliche Theilnahme vielleicht an ihm überſchätzt; ſein Werk hat einen zu beſtimmten Eindruck auf uns gemacht, als daß uns dies, wie die entgegengeſetzt kalte Aufnahme, die die Oper in Mannheim erfahren, in unſerem Urtheile beirren könnte. Doch ehe wir über die Muſik ſprechen, erſt einiges noch über den Text. Da müſſen wir denn vor allem bekennen, daß wir nur wenig Komiſches an ihm finden. Wenn Riquiqui, die Hauptperſon der Oper, ein gutmüthiger Schuhmacher, um die Tochter ſeiner Wohlthäterin aus den Händen wüthender Sanscülotten zu befreien, mit dieſer eine Scheinheirath eingeht, ſie aber nach Beendigung der (franzöſiſchen) Revolution frei und ihrem früheren Verlobten zurückgibt, ſo iſt das brav und edelherzig, aber gewiß nicht komiſch, und um jene Scheinheirath dreht ſich doch das ganze Stück, das uns in vielen Beziehungen eher wie ein in eine niedere Sphäre gezogener „Waſſerträger“ vorkommt, den doch gewiß Niemand zu den komiſchen Opern zählen wird. Die einzige luſtige Figur iſt die des Barnabé; aber ſie iſt viel zu unbedeutend, um das Beiwort „komiſch“ für das Ganze zu rechtfertigen. So wünſchten wir vor Allem aus dem Titel jenen Beiſatz heraus, weil ſonſt Jedermann etwas anderes erwartet, als er empfängt. Uebrigens iſt der Text geſchickt behandelt, namentlich auch der Dialog gewandt und lebendig geſchrieben, wie denn die Proſa dem Verfaſſer geläufiger ſcheint, als der Vers.

Vom Charakter der Muſik einen Begriff zu geben, ſo können wir ſie im Allgemeinen als geſund und natürlich bezeichnen. Offenbar ſchwebt Mozart dem jungen Tonſetzer als Ideal der Muſe vor; in der Leichtigkeit und Anmuth der Formen verräth es ſich namentlich, daß jener Meiſter in's Blut und Leben des jüngern Künſtlers übergegangen. Aber auch der franzöſiſchen Schule ſcheint er nicht unvertraut, und wir bemerken dies gern, wo er an Boieldieu, weniger gern, wo er an Adam erinnert. So könnte ſpeciell das Motiv, das die Grundidee der Oper trägt: „Arbeit, Frohſinn, leichtes Blut ſind des Daſeins höchſtes Gut“ vom Componiſten des Poſtillons ſein — wir geſtehen, es etwas trivial gefunden zu haben.

Es haben alſo jene verſchieden lautenden Berichte alle in etwas Recht, wenn ſie von einem Einfluß Mozart's, Boieldieu's und Adam's auf die Bildung des Componiſten ſprechen; Beethoven'ſches nur vermochten wir nirgends zu entdecken, aber eben ſo wenig italiäniſche Gemeinplätze, was wir mit Vergnügen hinzuſetzen.

Für die ausgezeichnetſten Stücke der Oper halten wir die Enſemble's, und wenn es wahr iſt, daß ſich gerade darin der Beruf des dramatiſchen Componiſten zeigt, ſo müſſen wir dieſen Hrn. E. zuſprechen. In der Partitur, auf der Scene nimmt ſich gewiß manches noch vortheilhafter aus; aber auch der Clavierauszug läßt das entſchiedene Talent des Componiſten in dieſem Bezug ahnen. Dies iſt nicht der ſchwerfällige Verſuch des Schülers, ſondern die ſpielende Hand natürlichen Geſchickes.

Was das melodiſche Element der Oper betrifft, ſo hält es ſich in der Mitte zwiſchen franzöſiſchem und deutſchem Charakter. Zur Offenbarung tieferer Melodieenkraft bot die Oper keine Gelegenheit. Gut ſangbar iſt faſt das Meiſte, nur der Tenor (Riquiqui) hält ſich oft in den höchſten Lagen auf. Die Chöre ſind durchgängig ſehr leicht, in Betracht, daß wir Sansculotten aus der erſten Zeit der franzöſiſchen Revolution vor uns haben, faſt etwas zahm zu nennen.

Vor allem aber iſt die Correctheit und Sauberkeit des Satzes zu rühmen, wie ſich das durch die ganze Oper hindurch zeigt. Daß ſie auch vortrefflich, — klar, einfach und natürlich inſtrumentirt ſein mag, läßt ſich, ohne ſie vom Orcheſter gehört zu haben, beinahe mit Beſtimmtheit vorausſagen.

Wir haben ſomit in jedem Falle eine freundliche Oper mehr, und es verdienen auch die Verleger Erwähnung, die das Werk eines jungen vaterländiſchen Talentes im ſtattlichſten Gewande der Oeffentlichkeit übergaben. Gedenken wir der großen Jugend des Componiſten (er ſoll kaum 24 Jahre zählen), ſo dürfen wir auf ſeine Zukunft erfreuliche Hoffnungen ſetzen. Es wird auch Zeit, daß die deutſchen Componiſten den Vorwurf ſtrafen, der ihnen ſeit lange gemacht wird, Italiänern und Franzoſen das Feld nicht auf das Tapferſte überlaſſen zu haben. Da gäb' es ein Wort zu reden, auch an die deutſchen Dichter!

Johann Huß, Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, componirt von Dr. C. Löwe.

Werk 82.

Wir freuen uns der Thätigkeit des geiſtvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugniß gibt. Sein neues Oratorium reiht ſich, in ſeiner Tendenz, den früheren derartigen Compoſitionen Löwe's an; es iſt, ſchon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht, und hält ſich, für den Concertſaal paſſend oder auch bei muſikfeſtlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwiſchen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für dieſe Mittelgattung; bei geiſtlicher Oper denkt man an etwas anderes, und dramatiſches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite iſt ſogar gegen die ganze Kunſtgattung angeſtritten worden. Sollen der Muſik aber Charaktere, eben wie Huß, Gutenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil ſie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche paſſen? Mir ſcheint, Löwe hat ein Verdienſt um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochen-Werk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht iſt. Das rein bibliſche Oratorium kann darunter nicht im Geringſten leiden und wird auch immer ſeine Componiſten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geſchichte noch allerhand große Geſtalten aufzuweiſen hat, die ſich die Muſik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und ſich auszuſprechen. Von dieſem Gedanken ſcheint auch Löwe auf das innigſte durchdrungen zu ſein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, ſo ſchrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht alles in der Welt gleich Furore zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunſtgeſchichte gewiß ſein. Das Verdienſt, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Löwe zugeſprochen werden.

Hätte er's doch in der erſten Blüthe ſeiner Manneskraft gethan, oder in der Zeit, der wir ſeine friſchen kräftigen Balladen verdanken! Aber freilich, der Bildungsgang eines Künſtlers läßt ſich wohl hinterher erklären, vorher aber ſchwer lenken und vorausbeſtimmen. Zu ſtark wirken auch Leben und Verhältniſſe oft ein. Aus dem Operncomponiſten Händel wird ein Oratoriencomponiſt; Haydn, der Inſtrumentaliſt, gibt uns im Greiſenalter ſeine „Schöpfung;“ Mozart mitten in ſeinen Operntriumphen ſein „Requiem.“ Mögen ſolche Erſcheinungen auch im tieferen inneren Weſen der Künſtler begründet ſein, — Leben, Umgebung, Verhältniſſe bringen ſie oft erſt zur Reiſe.

Löwe, um mich eines Bildes zu bedienen, iſt frühzeitig auf ein einſames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweiſe zu ſeiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur ſelten von ihm hört. Zwar Löwe iſt der König dieſes Eilandes und baut es an und verſchönert es, denn die Natur hat ihn mit dichteriſchen Kräften ausgerüſtet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Löwe beinahe zu den Verſchollenen ſchon, trotz ſeiner regen fortgeſetzten Productivität. Man ſingt wohl ſeine alten Balladen noch, und ſein „Was ziehet und klinget die Straße herauf“ ertönt noch aus der Kehle manches alten Burſchen; aber ſeine ſpäteren größeren Arbeiten ſind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweiſe, aber auch natürlicherweiſe. Und hier muß ich etwas ausſprechen, was ich nur ungern thue, und möchte es mit dem Goethe'ſchen Wort einleiten: „Wer ſich der Einſamkeit ergibt, ach der iſt bald allein.“ Zu lang anhaltende Abgeſchiedenheit von der Welt ſchadet dem Künſtler zuletzt; er fängt da oft an ſich in gewiſſe Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er ſich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer feſtgefahren. So weit mag er ſich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffentliche Stimme ein „Hab' Acht, Freund“ entgegen, ſo verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an ſich, und der Pedanterie geſellt ſich gar noch der Unmuth, die Hypochondrie zu, dieſer ſchädlichſte Feind des Schaffens.

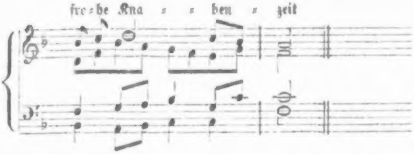
Wir ſind weit entfernt, obiges in ſeinem ganzen Umfange auf Löwe anzuwenden; aber es iſt Gefahr für ihn da. Wie ſein „Huß“ unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweiſen hat, die den noch friſchen elaſtiſchen Geiſt ihres Schöpfers bezeugen, ſo doch andre wieder, an denen wir die ſchädlichen Einflüſſe einer iſolirten oder ſich ſelbſt iſolirenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es gibt eine Pedanterie der Einfachheit, die ſich zur künſtleriſchen echten Naivetät verhält, wie Manier zur Originalität. Dem Laien ſagt jene gar oft auch zu; der Künſtler aber will auch immer muſikaliſch intereſſirt ſein, und dieſen letzteren Anſprüchen genügt der „Huß“ eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Componiſt ſelbſt manchmal; denn er verfällt ſtellenweiſe in das andre Extrem und gibt z. B. im 3ten Theile ſeines Werkes auf einmal eine höchſt künſtliche canoniſche Meſſe. Aber daß er zwiſchen allzugroßer Einfachheit und Künſtlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunſtſtyl, dies wünſchten wir daß es ihm gelänge. Freilich, das Letzte iſt das Schwierigſte, und, großes Talent vorausgeſetzt, das Ergebniß vieler Studien, Erfahrungen an ſich und Anderen. Möchte unſerm Tondichter ſein Genius hold ſein und ihn dieſen Weg geleiten; aber auch jener wird es nicht allein vermögen, ſondern unausgeſetzter Fleiß, ſtrenges Ueberwachen der Kräfte, eiſerner Wille bis in die älteſten Jahre hinauf.

Wir gehen zur Begründung einzelner oben ausgeſprochener Anſichten etwas näher auf das Oratorium ein, und müſſen zuerſt dem Dichter, gewiß auch im Sinne des Componiſten, einen Dank ſpenden für ſeinen Text. Es iſt einer, der auch ohne Muſik ſich des Leſens lohnte, ſeines Gedankengehaltes, der edlen echt deutſchen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an Einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anſtoß findet, der mag ſich ſeine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Componiſten glücklich ſchätzen, die immer ſolche Texte zu componiren hätten.

Die Geſchichte der Handlung können wir als bekannt vorausſetzen; Charakter und Haltung der Nebenperſonen wird aus dem Folgenden erſichtlich werden.

Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung, die, muſikaliſch nicht außergewöhnlich intereſſant, doch den Prolog paſſend einleitet. Ein Prolog folgt, der Zeit und Bedeutung der Handlung in kurzen Worten feſtſtellt. Der Componiſt läßt dieſen, zwar einfach, doch originell vom Chor allein vortragen. Im Nachſpiel zu dieſem Chor treffen wir ſchon auf eine Stelle, wie ſich ähnliche im ganzen Oratorium und zu oft wiederholen; es ſind ſogenannte Sequenzen. Wir ſprechen uns gleich hier darüber und dagegen aus, weil ſie im Verlauf einzeln anzuführen zu vielen Platz rauben würde. Durch den folgenden kleinen Satz in A dur wird einem ſpäteren Chor vorgegriffen. Wie er ſchon hier erſcheint, hat er keinen rechten Sinn, auch keine Wirkung.

Nr. 1. iſt ein Chor der Schüler und Studenten von Prag, die ſich ihrer Studien freuen. Die Nummer iſt leicht und charakteriſtiſch, in der Form aber faſt dilettantiſch einfach. Es fehlt ihm, um künſtleriſch zu heißen, Detail und feinere Geſtaltung, auch eine Härte findet ſich:



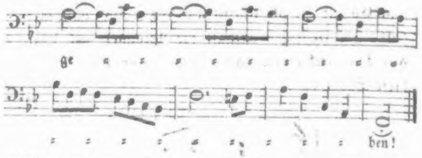
Nr. 2. tritt Hieronymus, ein Freund des Huß, auf, und meldet, daß letzterer vor das Coſtnitzer Concilium geladen iſt. Daß Löwe das Recitativ ausgezeichnet behandelt, iſt aus ſeinen früheren Arbeiten bekannt. Dies Lob gilt für alle Recitative des Oratoriums.

Der darauf folgende Chor: „Huß zieh nicht fort“ hat ein lebendiges Thema. Die Behandlung des Ganzen dünkt uns aber oberflächlich.

Nr. 3. Huß tritt auf und gibt Erklärungen. Hieronymus warnt ihn:

> Zu ſtark, o Huß, haſt du die Kleriſei
> Ob ihrer Ueppigkeit und Tyrannei,
> Ob ſchnöden Ablaßkrames angeklagt,
> Sie wird dir's nimmermehr vergeben ꝛc.

Die Arie (Baß) iſt ausgezeichnet; nur gegen Stellen wie:



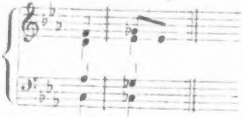
möchten wir uns ſtemmen: ſie erinnern zu ſehr an die Graun'ſche Zopfzeit. Den Schluß führen wir noch an, da dies Steigen der Stimme in die Tiefe zum Schluß der Nummern eine Lieblingsmanier des Componiſten ſcheint,[1] die wir wenigſtens nicht zu oft anzutreffen wünſchten.

Nr. 4. bringt den ſchönen Choral: „Was mein Gott will, das gſcheh' allzeit.“ Es iſt fein und ſo zu ſagen aus dem Leben gegriffen, daß Huß die erſte Periode allein anſtimmt. In ſolchen kleinen Zügen ſpiegelt ſich das echte Talent.

In Nr. 5. treten nach einer recitativiſchen Einleitung Wenzel, Sofia und Huß zu einem Terzett zuſammen. Die beiden erſten ſind das böhmiſche Königspaar. Huß greift das Papiſtenthum an. Im Terzett vereinigen ſie ſich zum Preis des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung. Die Form des Gedichts bot dem Muſiker hier Gelegenheit zu einer kunſtreichen Verwebung der Singſtimmen, die er ſich indeß entgehen ließ. Der Rückgang von As nach Es auf S. 36 ſcheint uns ſogar nicht ganz meiſterhaft. Im Uebrigen enthält die Nummer viel Inniges. Für Theoretiker vom echten Schrot und Korn ſtehe auch dieſe Stelle da:

---

[1] Wir finden ſie zum Schluß von Nr. 9., Nr. 12., Nr. 17. wieder.



Nach unſerm Urtheil iſt das die ärgſte Sünde nicht, nur Pedanterie und Geiſtesfaulheit in Sachen der Kunſt iſt es, wie ſie gerade unter den Generalbaſſiſten am meiſten angetroffen wird.

Der 2te Theil beginnt mit einem Zigeuner-Chor, von dem wir mehr erwartet hätten. Wohlklang und Anmuth ſollten niemals fehlen, auch wenn Zigeuner ſingen. Dies wußte Weber in der Precioſa beſſer zu machen.

Dagegen muß Nr. 7., wo ſich zwiſchen den Stimmen der Zigeuner aus der Ferne der Chor der Huſſiten vernehmen läßt, von bedeutender Wirkung ſein.

Im Zigeunerchor Nr. 8. tritt der frühere zigeunerartige Charakter zurück, er dünkt uns, faſt nur auf Tonika und Dominante baſirt, doch gar zu ſimpel. Wenn wir oben von Stellen ſprachen, an denen wir des Componiſten iſolirte Stellung wahrzunehmen glaubten, ſo meinten wir damit Chöre, wie dieſe Nummer.

In Nr. 9. erkundigen ſich die Huſſiten nach dem Wege nach Coſtnitz. Eine Zigeunerin warnt vor der Reiſe in einer Arie, die uns nur wenig zuſagt, und melodiſch wie formell mißrathen ſcheint. So wenigſtens nach dem Clavierauszug. Vielleicht wird ſie durch das Orcheſter gehoben.

Nr. 10. Huß zeigt keine Furcht; er hat ja auch freies Geleit vom Kaiſer Sigismund verſprochen bekommen. Der Chor ſpottet: „Freies Geleit?“ und ſpäter: „Sigemund Lügemund;“ beide Ausbrüche des Chors ſind ſehr kurz; im 2ten dünkt uns der Eintritt der Bäſſe auf der Dominante nicht meiſterhaft.

Nr. 11. Huß verabſchiedet die Freunde, die ihn begleiten, in ausdrucksvoller Muſik.

Nr. 13. iſt faſt eine wörtliche Wiederholung des Chores von Nr. 6. Die Zigeuner ziehen fort. Das in's d einmal vorſchwebende e zu Schluß (S. 64.) iſt ein abgelauſchter Naturlaut. Solche Noten fallen nur einem poetiſchen Kopfe ein.

In Nr. 14. begegnen wir zuerſt der Aufſchrift: „Liebliches Wieſenthal,“ als dem Ort der Handlung. Es liegt darin etwas Sonderbares, da das Oratorium doch ſicher nicht zur Aufführung auf der Bühne beſtimmt iſt. Der Phantaſie des Hörers durch ſolche Andeutungen zu Hilfe zu kommen, ſcheint aber gar wohl zuläſſig. Die Muſik ſchildert den Ort im freundlichen A dur noch ſchärfer. Huß, in ein Hirtenthal gekommen, bittet die Hirten um einen Trunk Milch. Chlum warnt vor Vergiftung. Dies geſchieht in der Muſik ſehr charakteriſtiſch im Zwiegeſang zwiſchen Huß und Chlum (S. 67). Die ſpäteren Worte des Hirten:

Auch euch, o Herr, verleih Gott Heil und Glück! —
Ihr mögt wohl wandeln jetzt auf ſchweren Wegen, —

obwohl vom Componiſten ausdrucksvoll recitirt, wünſchten wir etwa von Beethoven componirt geſehen zu haben. Hier konnte eine tiefe Rührung erreicht werden.

Die folgende Nummer beginnt mit den Pſalmworten: „der Herr iſt mein Hirte“ und athmet den rechten Charakter; doch hängt das Ganze zu lange in A dur feſt. Der Chor bringt dann mehr Bewegung in das Stück. Wie der erſte, ſo ſchließt auch der zweite Theil ganz leiſe.

Im 3ten werden wir nach Coſtnitz verſetzt. Barbara, Kaiſer Sigismunds Frau, bittet um Gnade für Huß. Jener ſträubt ſich. Man hört das Geläute, in der Muſik in der bekannten Quintenweiſe wiedergegeben. Die folgende Arie der Barbara: „Augen ſind der treue Spiegel“ iſt innig geſungen, wenn auch nicht neu. Viel bedeutender als Muſikſtück und von leidenſchaftlicher Färbung ſcheint uns das nächſte Duett.

Es folgt jetzt unter der Aufſchrift „Missa canonica“ jener künſtliche Muſikſatz, von dem wir oben ſprachen, daß er ſich im Gegenſatz zu der im ganzen Oratorium vorwaltenden Simplicität wie ein Extrem ausnähme.

Wie dem ſei, ſolche Sätze gereichen jedem Muſiker zur Ehre. Die Form iſt die des doppelten Canons in der Unterquinte. Aus der Bach'ſchen Paſſionsmuſik nach dem Evangelium Johannis erinnern wir uns eines ähnlichen, freilich noch kunſtvolleren, über die Worte „Kreuzige.“

Nr. 20. enthält die Anklageſcene. Huſſ'ens folgende Arie ſcheint uns eine der bedeutendſten des Werkes. Ergebung in den Willen des Himmels und Trotz gegen ſeine Verfolger ſind die Grundzüge dieſes warmen, energiſchen Muſikſtückes. Noch einmal ſingt er ſeinen Choral, den er ſchon im erſten Theil angeſtimmt, dem ein etwas matterer Chor und dann die Scene mit dem Bauern folgt, der noch ein beſonderes Scheit zum Holzſtoß herbeigetragen bringt. Hier folgt das weltberühmte, mit Geiſt componirte „O sancta simplicitas“ Huſſ'ens.

Den folgenden, den Schlußchor, wünſchten wir in vollſtändiger Beſetzung gehört zu haben; er muß von ergreifender Wirkung ſein, namentlich wie Huß zwiſchen dem Chor der Flammengeiſter das „Miserere mei Domine“ aufſchreit und mit immer ſchwächerer Stimme und den Worten „non confundar in aeternum“ beſchließt. Es ſcheint, daß der Componiſt gerade an dieſer Nummer mit Begeiſterung gearbeitet, und wir möchten ſie für die würdige Krone des Ganzen erklären.

So haben wir nach beſten Kräften verſucht, dem Werke die Würdigung zu geben, wie ſie eben nach einem Clavierauszug zu geben möglich iſt. Ueber die Befähigung des Componiſten hat die Welt längſt entſchieden; aber der Wege gibt es vielerlei. Löwe hat ſich einen ſchwierigen gewählt. Er ermatte nicht — und wenn auch, das Verdienſt muß ihm bleiben, in den erſten Reihen zur Erreichung eines neuen Zieles gekämpft zu haben. Mit dieſem Bekenntniß, das wir ſchon an die Spitze dieſes Aufſatzes ſtellten, beſchließen wir ihn und mit den Wünſchen für des Künſtlers ferneres Wirken. —

Pianofortemuſik.

Seit längerer Zeit iſt über keine Pianofortecompoſition in der Zeitſchrift berichtet worden; es gab eben trotz der Maſſen, die täglich für dieſes Inſtrument geſchrieben werden, nicht viel Neues zu bemerken. Die Meiſter der vorletzten Epoche ſind theils verſchieden, theils ſchweigen ſie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die ſchon zum öfteren in dieſen Blättern geſchrieben worden, oder ſind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt Czerny, Herz und Hünten, bedeutend in der Gunſt des Publicums verloren. Es wird eben ſo wenig auszurotten ſein, wie eine gewiſſe Leihbibliothek-Literatur; in einem Kunſtblatte verdient ſie nur die flüchtige Andeutung ihrer Exiſtenz. Ein neues wahrhaftes Künſtlertalent, das dem Clavier ſeine Kräfte widmete, iſt noch nicht erſchienen; einzelne erfreuliche, oder doch hoffnungsvolle Erſcheinungen berühren wir ſpäter.

Von den namhaften Claviercomponiſten der vorletzten Epoche ſchaffen, außer Cramer, der einer noch früheren zufällt, in der letzten Zeit aber wieder mit einigen neuen Compoſitionen hervorgetreten iſt,[1] nur noch Moſcheles und Kalkbrenner. Erſterer hat in ſeiner „Romanesca“[2] eine Perſiflage jener Pſeudo-Romantik geliefert, die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariſer Oper haben mag, von da auch in die Claviermuſik ſich eingeſchlichen, ſogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen, — eine köſtliche Perſiflage, deren Sinn wohl hier und da nicht einmal verſtanden wurde, ſo daß einige gar den Verfaſſer unter die Verruckten ſchieben mochten, die er gerade ſchildern wollte. Die Sache iſt luſtig genug, und werth, daß man ſie kennen lerne. Ein anderes, aber ernſthaft gemeintes Stück deſſelben Componiſten iſt eine Serenade,[3] die uns wiederum zeigt, wie dem Verfaſſer die Bewegung der letzten Clavierſpielerepoche nicht fremd geblieben iſt, ohne daß wir ſie gerade ſeinen glücklichen Leiſtungen beirechnen möchten.

Herrn Kalkbrenner's Namen findet man nur noch auf einzelnen Phantaſieen über Thema's aus gerade in Paris beliebten Opern, über deren Zuſchnitt und Zweck nicht viel zu ſagen iſt.

---

1) Seine bedeutendſte — vierhändige Etuden — konnten wir noch nicht zu Geſicht bekommen.

2) Werk 104. 3) Werk 103.

Ein Curioſum eines ſehr bejahrten Tonſetzers liegt uns noch vor in Bravourvariationen von F. D. Weber,[1] dem Director des Prager Conſervatoirs. Wir nahmen das Stück als eine liebenswürdige Laune des alten Mannes. Wenn aber einzelne deutſche Recenſenten über das Werk in Ekſtaſe geriethen und ausſchrieen, dies wäre der wahre claſſiſche Bravourſtyl, ſo kann man darüber nur lächeln. Es iſt ein Gelegenheitsſtück wie hundert ſeines Gleichen und von wahrer Muſik darin keine Rede; ja wir finden nicht einmal das Thema ſehr ausgezeichnet, und namentlich die Harmonie vom drittletzten zum vorletzten Tact unmuſikaliſch. Daß das Ganze in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, wie wir in einer Anmerkung leſen, mit Orcheſterbegleitung und Ritornelles, ſich ungleich bedeutender ausnehme, iſt kein Zweifel.

Dies wären die namhafteſten der älteren Tonſetzer, die uns zuletzt Claviercompoſitionen gegeben, und die Auswahl freilich keine große.

Von den Componiſten der letzten Epoche vermiſſen wir ſeit Jahresfriſt leider Mendelsſohn unter den für das Clavier thätigen. Seine zuletzt erſchienenen Werke waren das 4te Heft der Lieder ohne Worte, und ein Variationscyklus in dem Beethoven-Album, die beide ſchon in der Zeitſchrift erwähnt wurden. Leider feiert auch W. Taubert in Berlin, deſſen fruchtbarer Anfang

---

1) Prag, bei J. Hofmann.

eine reichere Folge erwarten ließ. Hoffen wir, daß ſie, wie manche andere, mit ihren Gaben nur zurückhalten.

Vielem Geiſtvollen begegnen wir wieder in einigen Compoſitionen Chopin's: ſie ſind ein Concert-Allegro (Werk 46), eine Ballade (Werk 47), 2 Notturno's (Werk 48), und eine Phantaſie (Werk 49), und, wie alle von ſeiner Hand, im erſten Augenblick als Chopin'ſche Compoſitionen zu erkennen. Das Concert-Allegro hat ganz die Form eines erſten Concertſatzes und iſt wohl urſprünglich mit Orcheſterbegleitung geſchrieben. Wir vermiſſen in dem Stück einen ſchönen Mittelgeſang, das ſonſt reich an neuem und glänzendem Paſſagenwerk iſt; wie es daſteht, ſchweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfniß nach einem nachfolgenden langſamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollſtändiges Concert in drei Sätzen ſchließen läßt. Das Clavier zur höchſten Selbſtſtändigkeit zu erheben und des Orcheſters unbedürftig zu machen, iſt eine Lieblingsidee der jüngſten Claviercomponiſten und ſcheint auch Chopin zur Herausgabe ſeines Allegro's in der jetzigen Geſtalt vermocht zu haben; an dieſem neuen Verſuche ſehen wir indeß von neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzurathen. Bei weitem höher als das Allegro ſtellen wir die Ballade, Chopin's dritte, die ſich von ſeinen früheren in Form und Charakter merklich unterſcheidet, und, wie jene, ſeinen eigenſten Schöpfungen beizuzählen iſt. Der feine geiſtreiche Pole, der ſich in den vornehmſten Kreiſen der franzöſiſchen Hauptſtadt zu bewegen gewohnt iſt, möchte in ihr vorzugsweiſe zu erkennen ſein; ihr poetiſcher Duft läßt ſich weiter nicht zergliedern. — Die Notturno's reihen ſich in ihrem melancholiſchen Charakter, ihrer graziöſen Haltung Chopin's früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu Mancher Herzen ſprechen. — In der Phantaſie begegnen wir dem kühnen ſtürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn ſchon öfter kennen gelernt; ſie iſt voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze ſich einer ſchönen Form nicht hat unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeſchwebt haben mögen, als er ſie ſchrieb, kann man nur ahnen; freudige ſind es nicht. —

W. Sterndale-Bennett hat ſeit ſeinen reizenden ſchon vor Jahr und Tag in der Zeitſchrift beſprochenen Diversions nur eine einzige Claviercompoſition veröffentlichen laſſen: Suite des Pieces;[1] ſie reicht aber hin, die Achtung vor ſeinem ſchönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke ſind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die ſämmtlich Zeugniß von der echten, Alles wie nur im Scherz und Spiel vollbringenden Schöpferkraft ihres Verfaſſers geben. Nicht das Tiefſinnige, Großartige iſt es, was uns hier Gedanken weckt und imponirt, ſondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das ſeine kleinen, aber tiefen Spuren in unſerm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius

---

1) Werk 24.

wird daher Bennett Niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In dieſen Tagen wo ſo viele unerquickliche Muſik ſich breit macht, das Aeußere, das Mechaniſche bis zum Unmaß und Unverſtand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener ſtillen Innerlichkeit, wie ſie Bennett's Compoſitionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß ſich dieſe Art Muſik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen ſich immer mehr Bahn brechen müſſen, und daß, wie verſchieden auch die Urtheile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geſchichte der Kunſt der Periode, die das Kunſtreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden ſtrebt, ihren hohen Platz über das, was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und ſichern wird. Vieles iſt ſchon gethan; und unter den Componiſten jener edleren, ſeltneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenſtelle. Schriebe er nur mehr! Aber es ſcheint, daß er ſelbſt einſieht, er bewege ſich auf einem kleinen Terrain und er dürfe nicht immer auf dieſem verharren; denn, wie geſagt, wir lieben wohl die Elfenſpiele, aber Mannesthaten noch mehr, und dieſe zu vollbringen, ſcheint das kleine Gebiet des Claviers zu beſchränkt; dazu gehört ein Orcheſter, eine Bühne. Doch wir ſchweifen zu weit von unſerer Compoſition ab, die ihrem Verfaſſer, möge ſeine Zukunft ſein wie ſie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm ſchon gar keine Rede mehr ſein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles geſtaltet ſich ihm meiſterlich. Auf die Aehnlichkeiten ſeiner Compoſitionen mit Mendelsſohn'ſchen iſt ſchon öfters aufmerkſam gemacht worden; man würde Bennett aber ſehr Unrecht thun und Urtheilloſigkeit verrathen, glaubte man mit ſo einem Ausſpruche ſeinen Charakter vollſtändig bezeichnet zu haben. Gewiſſe Aehnlichkeiten ſind den verſchiedenen Meiſtern der verſchiedenen Epochen immer gemein geweſen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn, und in den früheren Compoſitionen Beethoven's, iſt es ein gewiſſes gemeinſchaftliches Streben, was ſie verbindet, das ſich auch oft äußerlich ausſpricht, gleich als ob ſich einer auf den andern berufen möchte. Dieſes Hinneigen eines edlen Geiſtes zu einem andern wird Niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Aehnliches liegt auch im Verhältniſſe Bennett's zu Mendelsſohn. Von Werk zu Werk hat ſich aber Bennett immer eigenthümlicher herausgeſtaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie geſagt, nur das verwandte künſtleriſche Streben im Ganzen an Mendelsſohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meiſter denken, in die ſich der engliſche Componiſt eingelebt zu haben ſcheint; das Studium Bach's, und unter den Claviercomponiſten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweiſe liebt, iſt nicht ohne Einfluß auf ſeine Fortbildung geblieben, und er hat ganz Recht, ſie zu ſtudiren; denn wer ein Meiſter werden will, kann es nur bei Meiſtern,

— wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe ſetzen wollen. Von den einzelnen Stücken der „Suite" — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach ſeiner Einſicht wählen. Die eigenthümlichſten ſcheinen uns die 2te Nummer in ihrer eigenthümlichen höchſt zarten Geſtaltung, und die 4te wegen ihres phantaſtiſchen Charakters.

Wie St. Bennett war leider auch **Adolph Henſelt** in den letzten Jahren nur wenig productiv. Vielleicht hielten ihn nur äußere Gründe ab; denn daß ein Quell, der ſo friſch und fröhlich zu ſprudeln begann, ſo ſchnell wieder verſiegt wäre, kann man nicht glauben. Sein neueſtes Stuck für Clavier allein heißt Tableau musical;[1] einer böhmiſch-ruſſiſchen Volksmelodie folgt ein ländliches Thema, die ſich in anmuthiger Weiſe ſpäter begegnen; es gibt ein Bild, als wenn etwa eine Zigeunerbande ſich in moderneres Bauernvolk miſchte, und vielleicht hat dem Componiſten ſo etwas vorgeſchwebt, wie zum Theil wenigſtens der Titel vermuthen läßt. Das Ganze macht einen heitern, faſt maleriſchen Eindruck und iſt von jenem Wohlklang beſeelt, wie er alle Compoſitionen dieſes Künſtlers auszeichnet.

Von berühmten Virtuoſen, die das Clavier neuerdings bedacht, führen wir zuerſt **S. Thalberg** an, der, außer ſeiner 2ten Phantaſie über Thema's aus

---

[1] Werk 16.

Don Juan, die von ſeinen andern Phantaſieen ſich nur wenig unterſcheidet, unter dem Titel: Thème original et Etude.[1] eines ſeiner effectvollſten Stücke veröffentlicht hat, — daſſelbe, mit dem er in ſeinen Concerten ſo oft Furore machte. Der Reiz liegt zuerſt in dem anmuthigen Thema, von dem Jemand ſagte, es habe etwas von einem Geſang italiäniſcher Maulthiertreiber, was den beſondern Charakter der Melodie auch im Ganzen andeuten mag; den Haupteffect auf das Publicum macht aber erſt die ſchillernde Variation, wo man nicht weiß, wo der Spieler alle die Finger herbekömmt. Dabei klingt die Etude viel ſchwieriger als ſie iſt. Hätte die Compoſition eine gehaltvollere Einleitung und einen weniger kurzen Schluß, ſie wäre eines unbedingten Lobes würdig. Für das Publicum iſt ſie noch immer trefflich genug.

Liſzt hat vor Kurzem, außer einigen Phantaſieen über Operthema's, ſein umfangreichſtes und, wie wir glauben, ſein bedeutendſtes Werk erſcheinen laſſen, ſeine Pelerinage, die drei ſtarke Bände füllen wird. Wir konnten erſt den erſten Band zu Geſicht bekommen, und verſparen unſer Urtheil, bis wir das Ganze kennen gelernt, für einen ſpätern beſondern Artikel.

Von jüngeren Componiſten, die ſich als ſolche ſchon anderweitig bekannt gemacht, für Clavier aber, ſo viel wir wiſſen, erſt wenig oder gar nichts veröffentlicht,

[1] Werk 45.

müſſen wir noch O. Nicolai und Julius Rietz nennen, von denen uns zwei Claviercompoſitionen vorliegen. Und wie wir vorzugsweiſe gern nach neuen Sonaten greifen, ſo freute uns ſchon der Titel auf der Nicolai'ſchen Compoſition, die eben eine Sonate iſt.[1] Man hat dieſen Componiſten wegen ſeiner italiäniſchen Sympathieen vielfach angegriffen; wir kennen nichts von ſeinen in Italien geſchriebenen Opern; in dieſer Sonate ſteckt aber noch genug gutes deutſches Blut. Oder wäre es, daß er ſeine Feder ſo in der Gewalt hätte, daß er ſich heute in italiäniſcher Weiſe, morgen in anderer ergeben könnte? Dies wäre eine gefährliche Gewandtheit, der ſchon Meyerbeer als Opfer gefallen iſt. Doch kennen wir, wie geſagt, zu wenig von Hrn. Nicolai's Compoſitionen, um uns ein Urtheil darüber zuzutrauen. Die Sonate bekundet in jedem Fall eine deutſche Abſtammung, und im beſonderen eine große Leichtigkeit in der Erfindung und Ausführung; iſt jene nicht gerade tief, dieſe keine außergewöhnlich kunſtreiche, ſo feſſelt doch das Stück durch andere Vorzüge, durch ſein aufgewecktes raſches Weſen, das nicht grübleriſch beim Einzelnen aufhält und eben eine dem Componiſten günſtige Totalwirkung hervorbringt. Am wenigſten gelungen ſcheint uns der letzte Satz; es verändert ſich in ihm das Tempo zu oft, was nur ein beſonders geiſtreiches Spiel vergeſſen machen würde. Recht aus dem Ganzen iſt dagegen der erſte Satz, ebenſo das Scherzo und namentlich das Trio gelungen. Zum Hauptmotiv des Adagio's hat der Componiſt eine ſchwediſche Volksmelodie (allerdings eine der ſchönſten) gewählt; einen Zuſammenhang mit dem Uebrigen vermögen wir indeß nicht zu entdecken.

---

[1] Werk 27.

Julius Rietz, der ſich durch ſeine beiden Ouverturen einen klangvollen Namen erworben, debütirt als Claviercomponiſt mit einem Scherzo capriccioso.[1] Von ſeiner Hinneigung zu Mendelsſohn's Weiſe war ſchon öfter die Rede; auch uns verleidete dies manche Stelle ſeiner Compoſitionen. Daß uns gewiſſe Anklänge bei manchen Componiſten mehr beleidigen, als bei anderen (wie z. B. bei Bennett), mag ſchwer zu erklären ſein, wenn es nicht vielleicht daher kommt, daß Vor- und Nachbildner von Natur aus weniger verwandt ſind, und mithin das Angeeignete im letztern fremdartiger berührt, als wo (wie eben bei Bennett und Mendelsſohn) die Charaktere einen Aehnlichkeitszug gleich bei ihrer Geburt mit auf die Welt gebracht zu haben ſcheinen. Wie dem ſei, der äußerſt talentvolle Componiſt, von dem wir ſprechen, hat ſo viel Bildung, zeigt einen ſo entſchiedenen Charakter, daß es vielleicht nur einer größeren Aufmerkſamkeit ſeinerſeits bedarf, Reminiscenzen zu verhüten. Im Uebrigen erinnert gerade das Scherzo weniger an Mendelsſohn'ſche Art; es iſt dazu viel zu

---

1) Werk 5.

mißmuthig, mißtrauiſch faſt, wenn wir ſo ſagen dürfen. Hinter dem wenig heitern Humor des Stückes verbirgt ſich aber jedenfalls ein vortrefflicher Tonkünſtler, dem wir wünſchen, daß, wie er heimiſch in ſeiner Kunſt, er ſich auch ganz glücklich in ihr fühlen möge.

Noch liegt eine Reihe Compoſitionen vor uns, deren Verfaſſer weniger oder gar nicht gekannte Namen haben; wir haben ſie aus einem anſehnlichen Stoße neuer Muſikalien als die bemerkenswertheſten herausgewählt.

Julius Schapler, deſſen Preisquartett als ein bedeutendes Muſikſtück bereits S. 125 ff. angezeigt wurde, hat neuerdings eine Fantasia capricciosa gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im friſchen Gedächtniß bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Compoſition, fanden uns indeß diesmal getäuſcht. Der Titel mag vieles entſchuldigen, aber nicht Alles. Wir vermiſſen in der Phantaſie einen wahrhaft ſchönen muſikaliſchen Gedanken und den innerlichen Faden, der auch die phantaſtiſche Unordnung durchſchimmern ſoll, will ſie anders im Bezirk der Kunſt anerkannt ſein. Offenbar hat der Componiſt mit ſeinem Stück etwas gewollt, — was aber? verſchweigt er uns. Gegen das Ende hin erſcheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der „Mond,“ d. h. ein Andante mit dieſer Aufſchrift. Was ihm vorangeht, iſt kaum zu errathen; es fehlt uns der Schlüſſel zur Auflöſung. So vermuthen wir denn, der Componiſt hat irgend eine Begebenheit ſchildern wollen und, die Muſik geheimnißvoller wirken zu laſſen, die nöthigen Andeutungen weggelaſſen. Damit that er aber ſich und ſeinem Werke Schaden, dem wir wenigſtens, wie es daſteht, kein Intereſſe abzugewinnen wiſſen. Die Muſik iſt eben zu wenig an ſich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Componiſt die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeſchwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem „Mond“ that. Ein nicht gutes Zeichen für eine Muſik bleibt es aber immer, wenn ſie einer Ueberſchrift bedarf; ſie iſt dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, ſondern erſt durch irgend eine äußere Vermittelung angeregt. Daß unſere Kunſt gar vieles ausdrücken, ſelbſt den Gang einer Begebenheit in ihrer Weiſe verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Werth ihrer ſo entſtandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: ſie brauchen nur die Ueberſchriften wegzuſtreichen. Herr Schapler that es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichts deſto weniger zählen wir ſein Werk zu den bemerkenswerthen, und würden es ohnedies in dieſe Revüe gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt ſich oft ein Talent erkennen, und dieſes iſt dem Componiſten in jedem Falle zuzuſprechen.

Einen anmuthigen Cyklus von Etuden gibt uns S. Goldſchmidt;[1] er gehört nach dieſen Proben ſeines Talentes, den erſten, die wir von ihm zu Geſicht bekommen, mit Leib und Seele der Richtung der neueſten Zeit, aber einer ihrer edleren an. Chopin ſcheint er zumal in's Herz geſchloſſen zu haben; dabei offenbart er aber auch Eigenthümliches; das Jugendlich-Schwärmeriſche, das alle ſeine Stücke durchweht, kann kaum Jemanden entgehen. Auch ſchöne Kenntniſſe ſtehen ihm zu Gebote. Am liebſten ergeht er ſich in fremdartigen Tonarten; bis auf eine Etude ſpielt das ganze Heft in Des und Fis. Steige er ſpäterhin aber auch manchmal zu menſchlicheren herab; ein junger Componiſt, zu dem man ſich erſt durch 5 bis 6 Kreuze hindurcharbeiten muß, braucht noch einmal ſo viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptſache aber iſt, er bewahre ſich ſeine Natürlichkeit und ſchreibe dann, in welcher Tonart er wolle. Wir haben keinen Zweifel, daß Herr Goldſchmidt noch Schöneres und Bedeutenderes leiſten werde; ſein Werk ſpricht dafür. Den zarteren Stücken in ihm geben wir übrigens den Vorzug; in der kräftigeren ſteht er weniger ſelbſtſtändig da. Einige Gemeinſtellen (chromatiſche Gänge) wünſchten wir unterdrückt; er erinnere ſich immer des Satzes: Nur das Beſte wird fortdauern.

---

[1] Six Etudes de Concert. Oe. 4.

Eine andere nicht unbedeutende Etudenſammlung hat wiederum H. F. Kufferath veröffentlicht;[1] ſeine erſte ward ſchon lobend in dieſen Blättern beſprochen. Auch dieſe Etuden geben ſich auf den erſten Blick als

---

[1] Werk 8.

Kinder der jüngſten Zeit; man kennt jene Notengruppirungen, in denen fliegende Harpeggien eine ruhende Melodie einzuhüllen ſcheinen. Der Componiſt gibt in dieſer Art wieder einige treffliche; nur ſchreibe er nicht zu viel in dieſer Compoſitionsweiſe; ſie führt zur Manier. Bach hat 30 Exercices oder Variationen geſchrieben, von denen jede eine andere Phyſiognomie hat, — und dies ſchon vor 100 Jahren; er konnte freilich nicht anders und würde nicht begreifen, wie 9/10 der heutigen Componiſten alle über die nämliche Weiſe variiren und etudiren. Herr Kufferath gehört gewiß zu den beſſeren unter ihnen; es thut aber Noth, die jungen manchmal an die alten zu erinnern; in Vielem machten ſie ſich's nicht ſo leicht. Von dieſen höchſten Forderungen an Vielſeitigkeit und Mannichfaltigkeit abgeſehen, enthält die Kufferath'ſche Etudenſammlung aber, wie geſagt, viel Schätzenswerthes. Die Fertigkeit und Sicherheit des Componiſten als Spieler zeigt ſich auch in ſeinen Compoſitionen. In der Form ſind ſie durchgehends gelungen, wenn dieſer auch oft eine gewiſſe Breite und Umſtändlichkeit anhängt. Das Figurenwerk finden wir ſehr fleißig und zart behandelt, dies namentlich in der 4ten und 5ten. Feiner Züge voll iſt auch die 3te. Die Steigerung in den glänzenderen Nummern durch Anhäufung von Bravourformen kann ihre Wirkung nicht verfehlen. Die meiſten der Etuden eignen ſich zum öffentlichen Vortrage und verdienen dieſen mehr, als manche werthloſe Compoſition berühmter Virtuoſen.

Stephan Heller hat uns in einem Scherzo[1] und einer Caprice[2] neue Beweiſe ſeines geiſtreichen Talentes gegeben. Beſonders glücklich finden wir das Scherzo; es iſt voll von Humor und dabei von künſtleriſcher Form; wir fühlen uns vom Anfang bis Ende in der Nähe eines höchſt lebendigen, liebenswürdigen Geiſtes, der, wie er zu ſcherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen verſteht. Und ſcheint uns auch nicht alles der Erguß einer freiſchöpferiſchen Phantaſie, nicht Alles unmittelbar aus dem Innerſten gefloſſen und mehr am Inſtrument gefunden, ſo müſſen wir um ſo mehr wünſchen, der Künſtler bekomme Zeit und Luſt, für Orcheſter zu ſchreiben, damit ſein bedeutender innerer muſikaliſcher Sinn ſich immer mehr von der Herrſchaft der mechaniſchen Einflüſſe befreie, denen ſich alle, die am Inſtrument erfinden, nicht leicht entziehen können. Heller's Claviercompoſitionen tragen alle Anzeichen eines bedeutenden zukünftigen Orchercomponiſten in ſich; ſie wären mit wenigen Abänderungen auf das wirkungsvollſte zu inſtrumentiren; man hört, wie ihm hier Violinen, dort Hörner ꝛc. vorgeſchwebt. Es wäre Schade, wenn uns Paris, das zeitraubende Leben einen Orcheſtercomponiſten zu Schanden werden ließe, den die Natur mit ſo entſchiedener Befähigung ausgerüſtet. Den Clavierſpielern würde, wenn H. ſich der Orcheſtercompoſition zuwendete, freilich mancher Genuß entzogen werden; denn man erholt ſich von dem nichtswürdigen Clavierpaſſagenkram gern an feſteren Gebilden, wie ſie ſymphonieartig in Heller's Compoſitionen oft auftauchen. Wir würden aber den Genuß gern gegen den reicheren vertauſchen, den das aller Nüancen fähige Orcheſter zu bereiten im Stande iſt; und daß er auch dieſes mit der Zeit ſich unterthan machen würde, dafür ſpricht ſein Talent, die Stufe, auf der er überhaupt ſchon als Muſiker ſteht. Sehen wir aber von dieſen Wünſchen ab, ſo müſſen wir nochmals eingeſtehen, das Scherzo iſt geiſtreich und fein genug, als daß wir unzufrieden ſein dürften. Allen wird freilich ſeine und ſolche Muſik überhaupt nicht zuſagen, und kann es nicht. Sie zu verſtehen, zu lieben, gehört wohl mehr dazu, als bloße Dilettanten-, ſelbſt Muſiker-Bildung. Aus dieſem ſpielenden Humor erklingt mehr, als blos muſikaliſche Erfahrung. Wer Shakeſpeare und Jean Paul verſteht, wird anders componiren, als der ſeine Weisheit allein aus Marpurg ꝛc. hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Cantor ſeines Ortes für das Ideal möglicher Meiſterſchaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernſten Studien. Eine andere als blos muſikaliſche Bildung und Erfahrung ſpricht auch aus den Compoſitionen unſeres jungen Künſtlers; wir wollen nichts hineinklügeln, aber wir wiſſen, das iſt nicht für Jedermann. Auch in der Caprice findet ſich Ausgezeichnetes; doch ſteht ſie an Naivetät, an Grazie gegen das Scherzo zurück. Die Geſangſtelle darin ſcheint uns karg; dagegen ſprüht auch in ihm humoriſtiſches Feuer unausgeſetzt, wie man das Ganze einem künſtlichen Feuerrade vergleichen möchte, das uns in ſeinem buntfarbigen Umſchwunge eine Weile ergötzen will. Das Creſcendo (S. 11 und 12) macht eine ſymphonieartige Wirkung, ohne in's Triviale der gewöhnlichen Creſcendo's zu fallen; wir kennen nichts ähnliches für Clavier, der Spieler kann ſich hier im größten Glanze zeigen. —

---

[1] Werk 24. [2] Werk 27.

Von Hermann von Löwenſkiold liegen uns zwei Hefte Charakterſtücke[1] vor; ſie haben die Ueberſchriften: An die Entfernte, Venetianiſches Gondellied, der Wunſch, die Elfenſchwärme, Aufregung, und ſprechen ſich demgemäß aus. Der Componiſt iſt zwar zu einer entſchiedenen Selbſtſtändigkeit noch nicht vorgedrungen; die Richtung aber, die er verfolgt, zeigt ſich als eine edlere. Vieles ſagt uns namentlich in der Anlage zu; die Ausführung läßt manches vermiſſen. Eine gewiſſe Flucht des Fertigwerdenwollens macht ſich hier und da bemerkbar; nicht alle Stücke ſind gleichmäßig, künſtleriſch ruhig abgeſchloſſen. Ueberall aber blickt Talent hindurch, und was zur Meiſterſchaft noch fehlt, möge Zeit und Fleiß dem jungen ſtrebenden Künſtler erreichen helfen.

Hier erwähnen wir gleich noch ein Werk eines anderen jungen däniſchen Componiſten: 12 Capricen von

---

[1] Werk 12.

Emil Hornemann,[1] das uns durch ſeinen bedeutenden Umfang, wie durch den erfreuenden Inhalt gleichmäßig überraſchte. Schon die Form der Stücke, eine Mittelart zwiſchen Etude und Caprice, müſſen wir eine glücklich-getroffene nennen. An die Etude erinnern ſie durch ihre Abgeſchloſſenheit, durch das öftere Feſthalten der einmal gefundenen Figur, vermeiden aber, an das Capriccio anſtreifend, das Aengſtlich-Mechaniſche des Zweckes, wozu oft die Etude den Componiſten verleitet. Die Muſik an ſich trägt einen heiteren, wohlthuenden Charakter. Nirgends ſtößt uns Außerordentliches, Genialiſches auf; ſelbſt hinter den kühneren Anläufen birgt ſich ein beſcheidener Sinn, der ſchnell zurückhält, wo ihn die Sicherheit im Wohlbekannten zu verlaſſen droht. Der Componiſt will mit einem Worte nicht mehr leiſten, als er kann, und dies behagt immer, wenn er die triviale Sphäre überhaupt hinter ſich hat. Sein Drang, überall geregelte Kunſtformen zu geben, verleitet ihn freilich oft zur Breite, und wir erhalten in den zweiten Theilen meiſt nur die Parallelſtellen des früher Dageweſenen, ohne daß er einen neuen Aufſchwung verſuchte; aber es iſt uns dieſe Breite noch immer lieber, als platte Formloſigkeit, die nicht weiß, was ſie will. Damit rathen wir aber dem jungen Künſtler keineswegs ab, bei dem Gewonnenen zu verharren, ſich nicht in ſchwierigeren Formen zu verſuchen, ſeiner Phantaſie nicht neue

---

1) Werk 1. 3 Hefte.

Gebiete zu eröffnen. Im Gegentheil wir ſetzen dies voraus. Im tauſendfachen Durcheinander der Gegenwart würde ſeine ſanfte Stimme nur ſpurlos verhallen. Will er mehr, ſo iſt es an ihm, ſich zu kräftigen, den höhern Streitern ſich anzuſchließen. Einſtweilen dürfen wir dies ſein erſtes Werk, mit dem er ſich auf ſo ehrenvolle Weiſe eingeführt, Allen, die ſich an einer weichen klangvollen Muſik erfreuen wollen, auf das Beſte empfehlen.

Wir ſprachen zum Schluß unſeres letzten Artikels von Compoſitionen zweier junger däniſcher Muſiker, von Löwenſkiold und Hornemann; ſo eben wird uns eine neue Claviercompoſition eines dritten gleichfalls jungen Dänen N. W. Gade mitgetheilt, deſſelben, der ſchon durch ſeine Ouverture „Oſſian“ ſich bekannt gemacht, ſo reiche Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Scheint er auch im Orcheſter in ſeinem eigentlichen Elemente, ſo verräth doch auch die erſte Claviercompoſition, die mit ſeinem Namen vor uns liegt, den kenntnißreichen Muſiker und jedenfalls ein inniges poetiſch-muſikaliſches Gemüth; ſie heißt „Frühlingsblumen“ und beſteht aus drei kleinen Stücken, die dieſen Titel zu tragen vollkommen verdienen. Es ſind eben ſtille beſcheidene Kinder ſeiner Phantaſie, hier und da an ähnliche Mendelsſohn's, auch Henſelt's erinnernd, doch auch feſſelnd durch die eigene nordiſche Färbung, die ſchon in der Ouverture „Oſſian“ zu bemerken war. Was iſt doch alles Virtuoſengeklimper gegen ſolch' anſpruchloſe ſittige Muſik!

Aber die Gegenwart fängt an zu erkennen, und „die ſich ſelbſt erniedrigen, ſollen erhöhet werden.“ Doch genug der Worte über die kleine Compoſition, die für ſich ſelbſt ſpricht.

In den ſechs „Romanesken“ von Guſtav Nottebohm[1] wird Jedermann etwas anderes zu finden hoffen, als ſie bieten; es ſind Stücke der ſchlichteſten bürgerlichſten Art, daß man den Titel beinahe für eine Ironie halten könnte. Wie dem ſei, ein guter Kern läßt ſich unter der unſcheinbaren oft herben Schale nicht verkennen. Aus einigen größeren Compoſitionen deſſelben Verfaſſers, die an einem andern Orte zu beſprechen ſind, geht dies noch deutlicher hervor. Hier, ſcheint es, wollte er nur etwas Leichtes, den Verlegern Gefälliges liefern.

Eine Phantaſie von F. E. Wilſing[2] rief uns eine frühere in dieſen Blättern ſchon beſprochene Compoſition deſſelben in's Gedächtniß. Was damals anerkannt wurde, findet ſich auch hier wieder beſtätigt. Der Componiſt gehört einer gründlichen Schule an und ſcheint ſich immer freier zu entwickeln. In ſeiner Phantaſie iſt Sinn und Ordnung, für eine Phantaſie eher zu viel als zu wenig. In einer Zeit, wo dies ſchöne Wort ſo oft gemißbraucht worden, ſei aber jeder Verſuch, es wieder zu Ehren zu bringen, mit Auszeichnung genannt, auch wenn er ſich zum Extreme neigte. Bei aller Anerkennung

---

1) Werk 2. 2) Werk 10.

des Componiſten würden wir's nicht ungern ſehen, wenn ſich ſeiner zuweilen auch jene Grazie bemächtigte, die den Ernſt erſt liebenswürdig macht. Einige altmodiſche Fiorituren (im 1ſten Theile) wünſchten wir gänzlich unterdrückt; durch Schönpfläſterchen ꝛc. wird die claſſiſche Zeit noch nicht zurückgebracht. Doch das ſind Kleinigkeiten. Der Verfaſſer muß ſich durch das überwiegende Gute ſeines Werkes die Achtung aller gebildeten Muſiker erwerben; möge ihn das ermuntern zu fortgeſetztem Streben. Das Liebſte in der Phantaſie iſt uns übrigens der 2te Satz. Die Fuge zum Schluß hat im Thema Aehnlichkeit mit dem des letzten Satzes der Sonate in A dur von Beethoven, verräth ſonſt aber den tüchtigen Meiſter, wenn wir auch nicht alles in ihr ſehr wohlklingend finden können.

Wir beſchließen unſern Ueberblick mit einigen Bemerkungen über drei neu erſchienene Sonaten, deren Verfaſſer Adolph Reichel, Ignatz Lachner und Theodor Kullack ſind.

Die erſtere[1] ſcheint uns der erſte Verſuch in dieſer ſchwierigen Kunſtform, die lobenswürdige Arbeit eines fleißigen Schülers. Vom Druck hätten wir abgerathen, wir ſind überzeugt, ähnliche Sonaten werden in Deutſchland jährlich zu Hunderten componirt. Wer in einer Gattung, die ſo herrliche Muſter aufzuweiſen hat, nichts Eigenes, nichts durch und durch Meiſterhaftes zu geben vermag, bleibe zurück. Der Verfaſſer, wenn er ſonſt klar mit ſich, wird zugeſtehen, daß vor ſolchen Forderungen ſein Werk allerdings verſchwindet. Daß er nach guten Vorbildern gearbeitet, zeigt jede Seite ſeiner Compoſition; manches erſcheint auch gelungener. Das Ganze macht aber keinen andern Eindruck, als den der Copie. Eine gewiſſe Trockenheit hängt dem Verfaſſer vielleicht noch von den Studienjahren an, vielleicht fehlte ihm auch ein rechter Meiſter, der das Talent in ihm lebendig zu machen verſtand. Der Jugend ſieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beſchneiden der Flügel macht Philiſter, man muß den unſichern Flug zu lenken verſtehen. Mit einem Worte, der Componiſt iſt noch in pedantiſchen Begriffen befangen; eine Sonate ſoll kein Penſum ſein, die feinſte Blüthe der Meiſterſchaft duftet uns aus den Muſterwerken der Gattung entgegen. Darum fort mit den Terzen- und Sextengängen, wie ſie in der vorliegenden Sonate ſo häufig vorkommen; das iſt die ſchlechte Claſſicität, der Perüquenſtyl. Solche und ähnliche Stellen fallen doppelt auf, da der Componiſt hin und wieder ſeinen Gedanken eine intereſſantere Wendung zu geben verſteht; ſo beginnt der Mitteltheil im 1ſten Satz ſehr glücklich, ſo erhebt ſich die letzte Seite der Sonate zu freierem Schwunge, ſo gefällt uns manches im Scherzo, wenn auch die zweite Stimme zu Anfang deſſelben nicht nach Meiſterart auftritt. Aus dieſen Beiſpielen möge der Verfaſſer in etwas einſehen, wo wir ihm beiſtimmen, wo nicht. In keinem Falle aber halte ihn je ein Tadel ab, rüſtig fortzuſchreiten. Nur einige der größten Geiſter haben mit ihrem Werk 4 gleich ein Meiſterſtück geliefert.

---

[1] Werk 4.

Ueber die Sonate von J. Lachner[1] können wir uns kurz faſſen: ſie iſt offenbar das Werk eines ſehr routinirten Muſikers, der ſeinen Stoff zu ordnen und zu beherrſchen verſteht. Das fließt wie vom Born, immer glatt und ruhig fort. Wir finden kaum etwas auszuſetzen an Form und Schreibweiſe. Damit iſt aber auch beinahe Alles geſagt; Anſprüche an Erfindung, an Neuheit kann ſie keine machen. Im Uebrigen mag der Componiſt vorzugsweiſe im Orcheſterſatz geübt ſein; gewiſſe Gemeinſtellen, die im Orcheſter Effect machen, auf dem Clavier aber ſich leicht trivial ausnehmen, wünſchten wir gänzlich beſeitigt. Die Fortſchritte neuerer Claviercomponiſten, die Wirkungen, die ſie ihrem Inſtrumente abgewonnen, ſcheinen dem Verfaſſer ganz fremd geblieben zu ſein. Die Sonate verſetzt uns ſomit in die Haydn-Mozart'ſche Periode, ohne eine Haydn-Mozart'ſche zu ſein. Doch auch gegen ſolche Werke, wenn ſie ſonſt nicht ungeſund ſind, wollen wir kein Verdammungsurtheil ausſprechen; für eine gewiſſe Mittelclaſſe von Spielern muß ja auch geſorgt ſein, und die Anſprüche dieſer befriedigen ſolche und ähnliche Werke vollkommen.

---

1) Werk 20.

Noch liegt uns die Sonate von Th. Kullack,[1] die intereſſanteſte, aber auch barockeſte unter den drei genannten, vor; eine wahre Hexenküche, das gährt und kocht unaufhörlich durcheinander. Nur im Mittelſatz bricht ein ſanfterer Mondſtrahl hindurch. Ohne Vergleich, der Componiſt hat Geiſt und Phantaſie und mag ein brillanter Spieler ſein. Nicht Alles können wir Muſik in ſeinem Werke heißen; zieht man einzelnen Gedanken das beſtechende glänzende Gewand ab, ſo erſcheinen ſie oft dürftig genug. Oft aber erhebt ſie ſich auch zu edlerem Ausdruck und dies gibt uns Hoffnung auf ſeine Zukunft als Künſtler, daß dieſer nicht dem eitlen Virtuoſenweſen unterliegen werde. Zu thun bleibt ihm freilich noch manches übrig; fragt er, was? ſo antworten wir: habt nur helle Köpfe und ſpielt eure Sonaten nach einer Beethoven'ſchen, Mozart'ſchen, und ſeht dann zu, wo der Unterſchied liegt. Was die Finger ſchaffen, iſt Machwerk; was aber innen erklungen, das ſpricht zu Allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib. —

---

[1] Werk 7.

1843

und ſpäter.

Lieder und Geſänge. — Concertouverturen für Orcheſter. — Symphonieen für Orcheſter. — Antonio Bazzini. — Etuden für Pianoforte. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Concerte und Concertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter. — Lieder und Geſänge. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Zwei Preisſonaten. — Aphoriſtiſches. — Die Sommernachtstraummuſik. — Niels W. Gade. — Theaterbüchlein. — Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln.

Lieder und Geſänge.

Theodor Kirchner, zehn Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte.

Werk 1.

Im jüngſten deutſchen Sängerwald möchten dieſe erſten Blüthen eines noch ſehr jugendlichen Compoſitionstalents mit zu den charakteriſtiſchſten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, ſo ſcheint doch alles aus ſo innerer Fülle gefloſſen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen.[1] Im Zuſammenhange mit der fortſchreitenden Dichtkunſt iſt der Franz Schubert'ſchen Epoche bereits eine neue gefolgt, die ſich namentlich auch die Fortſchritte des einſtweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinſtruments, des Claviers, zu Nutze machte. Der Componiſt nennt ſeine Lieder auch Lieder mit Pianoforte, und es iſt dies nicht zu überſehen. Die Singſtimme allein kann allerdings nicht alles wirken, nicht alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen ſollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten, und ſo iſt's recht, wenn darunter nicht der Geſang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieſer junge Componiſt zu achten. Seine Lieder erſcheinen häufig als ſelbſtſtändige Inſtrumentalſtücke, die oft kaum des Geſanges zu bedürfen ſcheinen, um eine vollſtändige Wirkung zu machen; ſie ſind oft nur wie Ueberſetzungen der Gedichte für das Clavier, gewiſſermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Geſang in ihnen erſcheint daher oft wie ein leiſes Hinliſpeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meiſtens in der Begleitung. Daß es dem Componiſten an melodiſcher Kraft fehle, wird Niemand ſagen können, aber ſie ſtützt ſich noch zu ſehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt einen noch zu ſehr inſtrumentalen Charakter. Wo aber überall ſo viel Talent, wirklich poetiſche Anlage hervorblickt, da iſt nicht zu fürchten, daß der Componiſt ſtehen bleibe. Schon in den erſten Verſuchen Talentvoller läßt ſich eine gewiſſe Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen ſtärkeren Druck der Kritik nicht ſcheut, und dieſe Fähigkeit, wie die Beſcheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, ſcheint auch unſerm Liedercomponiſten inne zu wohnen, die er ſich denn immer erhalten möge.

---

[1] Zwei Hefte ſehr genialer Clavierſtücke, die ſo eben (1852) erſchienen, haben die Prophezeiung wahr gemacht.

Der vorherrſchende Charakter der Lieder iſt der des Schwärmeriſchen, Sehnſüchtigen, die Wahl der

Gedichte, (von Heine, C. Beck, J. Moſen) eine dem entſprechende. Das ſüße Wühlen in Frühlingsgedanken, das ſehnende Gefühl des Weiterſchweifenwollens über Berg und Thal, wie es unſre Dichter ſo oft, ſo ſchön ausgeſprochen, — darin ergeht ſich auch der junge Muſiker am liebſten; ſolche Gedichte gelingen ihm am beſten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erſtere, eben weil der Hauptausdruck meiſt in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, ſondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendſten Stücke halten wir die Heine'ſchen; ſie ſind vorzugsweiſe ſchwärmeriſch und mit Liebe componirt, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In anderen, wie in Nr. 9 ſtören einige etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Componiſten vielleicht gerade recht überſchwänglich zu Muthe war, aber zum Schaden der ſichern ſchönen Form, die er nicht mehr zu beherrſchen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieſer Zeilen beſtätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man ſchreibe ſich ſchon jetzt den Namen dieſes talentvollen Muſikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

Concertouverturen.

Julius Stern, geiſtliche Ouverture.

Werk 9. Partitur.

Das Titelblatt beſagt, daß der Componiſt für dieſe Ouverture von der Akademie der Künſte in Berlin die große Compoſitionsmedaille erhalten hat. Man darf mithin etwas erwarten. Aber es ſcheint, die muſikaliſche Section jener Akademie hat kein Glück mit ihren Preiſen; es ſind ſogar Schnitzer in der Ouverture ſtehen geblieben, — ſo S. 7, Tact 6 die Octaven zwiſchen der 1ſten Violine und Baß, ebenda Tact 12 in denſelben Stimmen —, auf die die Prüfenden doch wenigſtens vor dem Drucke aufmerkſam machen mußten, vom Geiſte der Erfindung gar nicht zu reden. Denn wo ſollte dieſer auch herkommen bei einem Thema, wie dem, das dem Componiſten aufgegeben wurde. Gegen den letzteren haben wir nichts; er hat ſein Talent in mancher anmuthigen Geſangscompoſition ſchon bethätigt; aber gegen die Akademie, die ein ſolches Thema aufgab und einer ſolchen in jedem Falle mit Unluſt gemachten Bearbeitung eine öffentliche Anerkennung ertheilte. Wie geſagt, die Ouverture iſt nichts als eine ganz mechaniſch gemachte Variation eines abgedroſchenen Fugenthema's, wie ſie jeder halbweg vorgerückte Schüler in jeder Stunde ſchreiben muß. Im kleinſten Liede des Herrn Stern ſteckt mehr Grund zu einer Medaille, als in dieſer ganzen Ouverture. —

P. Lindpaintner, kriegeriſche Jubelouverture.

Werk 109. Partitur.

Was man von ihr zu erwarten hat, ſpricht der Titel aus. Es iſt ein Gelegenheitsſtück zur 25jährigen Regierungsfeier des Königs von Würtemberg componirt und tritt mit allem möglichen Pomp auf, wie er bei ſolcher Gelegenheit an Ort und Stelle iſt. Weber gab für dieſe Gattung den Ton an; ſeine Jubelouverture iſt noch nicht übertroffen worden. Das God save the king benutzte, wie ſchon Weber, dann Marſchner, Leibrock u. A., ſo auch Lindpaintner. Dazwiſchen bringt er aber Kriegsgetümmel und Siegesmarſchähnliches an, wodurch ſich dieſe Ouverture von ähnlichen unterſcheidet. Man kann glauben, daß ein ſo gewandter Inſtrumentator, als welcher Lindpaintner bekannt iſt, zu ſolchem Bild die rechten Farben zu nehmen verſtanden. Ein großer Effect kann nicht ausbleiben. Auf dem Clavier nimmt ſich das Stück gar nicht aus, es iſt als wenn man nach einer großartigen militairiſchen Revue ſich eine Schachtel Soldaten aufſtellen wollte. —

Julius Rietz, Ouverture zu Hero und Leander für das Pianoforte zu 4 Händen.

Werk 11.

Ein ſchönes bedeutendes Werk. Die neue Zeitſchrift, ſcheint uns, hat ein Unrecht gegen dieſen würdigen Künſtler gut zu machen: wir finden nämlich die frühere Ouverture deſſelben in einem früheren Jahrgange in unerſchöpfender und zu wenig anerkennender Weiſe beſprochen, wovon die Schuld allerdings ſein mag, daß dem damaligen Referenten nur der Clavierauszug vorlag, und daß er ſie noch nicht vom Orcheſter aufführen gehört hatte. Wir müſſen dies aber hier anführen, weil uns jene erſte Ouverture die glückliche Vorgängerin der 2ten ſcheint, weil, was dort fruchtbarer Keim, ſich hier zu reiferer Entfaltung bereits entwickelt hat, weil, wenn ſchon dort ein höchſt bedeutendes Streben, von einem nicht minder bedeutenden Talente getragen, ſich geltend machte, dies von der ſpäteren andern Ouverture in noch größerem Maße zu ſagen iſt. In der That, eine Zeit, die ſolche Werke hervorbringt, ſolche tüchtige Talente aufzuweiſen hat, wie Rietz u. A., braucht vor einer entſchwundenen großen Periode nicht zu ſehr zu erröthen, wie einige Zurückgebliebene uns ſo gern einreden möchten, und darf auch mit Zuverſicht auf eine noch ergiebigere Zukunft hoffen. Talent und Kenntniß reichen ſich in dieſem Werke die Hand zum ſchönen Bunde; es iſt kaum ein unkünſtleriſcher Tact in ihm, wenn wir einige leiſe Anklänge an bekannte Werke ausnehmen. Hätte der Componiſt dieſe letzteren zu tilgen geſucht, wir würden ihm die Ouverture, wie ſie jedenfalls das Beſte iſt, was er bis jetzt gegeben, auch als ſein ganz und gar ihm zugehöriges Eigenthum anrechnen. Namentlich die Stelle zu Ende der 10ten und 11ten Seite ſtörte uns, als zu Mendelsſohn'iſch; viel weniger einige andere, die an Stellen der Coriolanouverture und der 9ten Symphonie von Beethoven erinnern, aber mehr im verwandten Charakter, als wie dort in der melodiſchen Führung. Dieſe einzelnen Tacte abgerechnet, haben wir allen Reſpect vor der Compoſition. Die Beherrſchung der Form, die er vorzugsweiſe breit anlegt, die Erfindung, Bedeutſamkeit und Schönheit der einzelnen Motive, die äußerſt edle Haltung des Ganzen, das alles iſt gern und freudig anzuerkennen. Und daß wir die Hauptſache nicht vergeſſen, die Inſtrumentation, die uns bis auf einzelne etwas dichte, vielleicht noch zu lichtende Stellen, ganz meiſterhaft und im Einzelnen ganz originell dünkt. Wir haben die Ouverture zweimal hier in Leipzig gehört; ſie hat beidemal dieſen ſchönen Eindruck auf uns gemacht, und wir zweifeln nicht, daß ſich dieſer, je mehr das Orcheſter ſie kennen lernt, noch ſteigern wird, wie dies bei der 1ſten Ouverture von Rietz ſchon der Fall war. Denn ſchwer iſt ſie, ſehr ſchwer, in den einzelnen Inſtrumenten, wie im Enſemble aller. Sorgfältig einſtudirt, mit Liebe und Verſtändniß ausgeführt, wird und muß ſie aber auch einen lohnenden Erfolg bringen.

Wir haben noch nichts über das Sujet geſagt; aber wer kennt jene rührende Sage nicht, die uns ſchon der alte Muſäos in ſo anmuthiger Weiſe erzählte? Im Uebrigen geſtehen wir, in Verlegenheit zu ſein, wenn wir dem Schluß eine Auslegung geben ſollten. Iſt es die letzte Nacht der Liebenden, die der Tondichter ſchildern wollte, oder ſchwebte ihm nur das glückliche Liebespaar vor? Wir wiſſen's nicht: aber eine ſo freudige Erhabenheit erklingt aus dem Schluß, daß wir weiter nicht nachgrübeln und dem Künſtler nur noch die Verſicherung unſerer Hochachtung ausſprechen wollen, und im Speciellen unſern Dank für den reizenden Flötenlaufer, für den rührenden Geſang der Clarinette gleich im Anfange, für die brauſenden Violoncells in der Einleitung, für die Trompeten am Schluſſe, wo es D dur wird, und für ſo vieles, was ihm im Innern lebendig erklungen, auch in Allen, die ihm nachzufühlen verſtehen, lebendig wiedererklingen muß. —

Symphonieen für Orcheſter.

Der letzte Bericht der Zeitſchrift über neu erſchienene Symphonieen reicht bis zum Januar 1841. Den wenigen, die ſeitdem gedruckt worden, iſt der heutige gewidmet; ihre Componiſten ſind: R. Schumann, F. Müller (in Rudolſtadt), W. Attern, Spohr, Mendelsſohn.

Von der Symphonie des Erſteren erwähnen wir nur hiſtoriſch, daß ſie in Orcheſterſtimmen und vierhändigem Clavierauszug erſchienen iſt und in B dur ſteht. Von der des Zunächſtgenannten können wir, da uns keine Partitur im Augenblick vorliegt, nur aus der Erinnerung anführen, daß ſie das Werk eines praktiſch routinirten Muſikers, klar und fleißig gearbeitet iſt und manche Anklänge an die Art und Weiſe älterer Meiſter, wohl auch an Spohr zu Gehör bringt. In dieſem Sinne wurde ſie ſchon früher nach ihrer erſten Aufführung in Leipzig beſprochen.

Von der Symphonie von W. Attern (Werk 16.) liegt uns, außer den bei Mompour in Bonn geſtochenen Stimmen, auch die geſchriebene Partitur vor. Es iſt die zweite des Componiſten; ein Urtheil über deſſen 1ſte ſieht Bd. XIII. Nr. 45., das wir beinahe wörtlich auch für die 2te abſchreiben möchten. Sie hat, wenn wir nicht die Verbindung der Einleitung, die aus Hmoll geht, mit dem Allegroſatze, der wie die andern Hauptſätze in Ddur componirt iſt, ausnehmen, faſt gar nichts Auffallendes an ſich, ſo wenig wie etwa ein Bach, der durch ſtille Wieſen hinfließt; wir ergötzen uns, ſo lange wir ihn ſehen; mit andern tieferen Eindrücken verſchwindet natürlich der leichtere. Das Idylliſche, Beſchränkte und Genügliche des Werkes liegt im Vorigen genugſam angedeutet. Zu loben hätten wir nur noch den Muſiker, der ſein Material klug verwendet und zierlich und reinlich zu inſtrumentiren verſteht. Die mitwirkenden drei Poſaunen ſcheinen uns, dem ganzen Charakter der Symphonie nach, allein überflüſſig; wo Flöten und Hoboen ausreichen einen Gedanken auszuſprechen, da können jene Inſtrumente ſogar verderben. Beſcheidenen Anſprüchen, wie man ſie etwa in kleineren Städten hat, wie ſie kleinere Orcheſter zu erfüllen vermögen, genügt denn dieſe freundliche Symphonie vollkommen. Wohl dem, der ſeine Kräfte kennt; er wirkt im engen Kreiſe daſſelbe, was der Höherbegabte in weiten. Der Componiſt iſt in dem Falle; bleibe er auch nicht ſtehen und bilde ſich in ſteter Progreſſion weiter; die Achtung der Welt wird ihm nicht entgehen.

Von Spohr liegen uns zwei neue Symphonieen vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren erſchienen. Die erſte (von den ſieben, die er geſchrieben die ſechſte,) wurde ſchon nach ihrer erſten Aufführung in Leipzig in dieſen Blättern ziemlich ausführlich beſprochen; es iſt ſeine hiſtoriſche (Werk 116). Wir wüßten dem früher Geſagten kaum etwas zuzuſetzen. Es hieß dort u. A.: „Eine merkwürdige Erſcheinung bleibt es gewiß, daß in unſerer Zeit ſchon mehre Verſuche gemacht wurden, uns die alte vorzuführen ꝛc. Man kann nichts dagegen haben; die Verſuche mögen als Studien gelten, wie ja die Gegenwart neuerdings ein Wohlgefallen am Rokoko-Geſchmack zeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige, abgeſchloſſene Meiſter, er, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht ſeinem eigenſten Herzen entſprungen, der immer beim erſten Tone zu erkennen — dies muß wohl Allen intereſſant erſcheinen. So hat er denn auch die Aufgabe gelöſt, wie wir beinahe erwarteten; er hat ſich in das Aeußere, die Form verſchiedener Style zu fügen geſchickt; im Uebrigen bleibt er der Meiſter, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form ſeine Eigenthümlichkeit noch ſchreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter ſich nirgends leichter verräth, als wenn er ſich maskirt. So ging Napoleon einſtmals auf einen Maskenball, und war kaum einige Augenblicke da, als er ſchon — die Arme ineinander ſchlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: »der Kaiſer!« Aehnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Winkel des Saales den Ausruf »Spohr« und wieder »Spohr« hören.“ — Dieſen Worten, die unmittelbar nach dem zuerſt empfangenen Eindrucke niedergeſchrieben wurden, wüßten wir, wie geſagt, auch jetzt, wo wir das Werk in der gedruckten Ausgabe kennen gelernt, nur wenig hinzuzufügen. Einzelne feine ſchöne Züge entdecken ſich natürlich in jedem Werke Spohr's, je mehr man mit ihm vertraut wird, und ſo möchten wir auch an dem früher ausgeſprochenen Urtheile über den letzten Satz der Symphonie einiges mildern, dem wir damals eine ironiſche Abſicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat ſich übrigens nicht ſchon in den letzten drei Jahren manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht manches anders ſchreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meiſters werden noch die erſten Strahlen einer beſſeren Zeit umleuchten, als er ſie in dem Schlußſatze ſeiner Symphonie charakteriſirte. Am beſten aber widerlegte ſich Spohr ſelbſt durch ſeine neueſte Symphonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu ſeinem Lobe ſagen, das nicht ſchon geſagt worden! Das Werk iſt aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt ſich in der Eigenthümlichkeit ſeiner Entſtehung, Form und Ausdrucksweiſe nur mit der früheren Spohr's, der „Weihe der Tone“ vergleichen. Wie dort, wählte er ſich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein geſagten Hauptüberſchrift „Irdiſches und Göttliches im

Menſchenleben“ bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein beſonderes Motto hat. Mit andern Worten, der 1ſte Satz ſchildert die Kinderwelt, der 2te die Gefahren des Jünglings- wohl auch des Lebens des Mannes, der 3te endlich den Sieg des Guten über das Böſe. Wir geſtehen, ein Vorurtheil gegen dieſe Art des Schaffens zu haben und theilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft ſonderbare Vorſtellungen vom Componiren haben und ſich immer auf Mozart berufen, der ſich nichts bei ſeiner Muſik gedacht haben ſoll. Wie geſagt indeß, das Vorurtheil haben wohl manche, auch Nicht-Gelehrte, und hält uns daher ein Componiſt vor ſeiner Muſik ein Programm entgegen, ſo ſag' ich: „vor allem laß mich hören, daß du ſchöne Muſik gemacht, hinterher ſoll mir auch dein Programm angenehm ſein.“ Es iſt eben ein Unterſchied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet, oder ein anderer. Drum wird auch Niemand der Spohr'ſchen Symphonie ihre Schönheiten wegphiloſophiren können, eben weil es etwas anderes iſt, wenn er ſich ausnahmweiſe eine Aufgabe ſtellt, oder ein Anfänger der Kunſt. Ueber all' dieſes iſt ſchon bei der „Weihe der Töne“ hin und her geredet worden und der Kampf fängt ſchon wieder an aufzulodern über das Etwas-ſich-nicht-denken-ſollen beim Componiren und das Gegentheil. Die Philoſophen denken ſich die Sache auch wohl ſchlimmer als ſie iſt; gewiß ſie irren, wenn ſie glauben, ein Componiſt, der nach einer Idee arbeite, ſetze ſich hin wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und ſchematiſire ſein Thema nach den gewöhnlichen drei Theilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß ſie irren. Das Schaffen des Muſikers iſt ein ganz anderes, und ſchwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, ſo wird er ſich doch nur erſt dann glücklich in ſeiner Arbeit fühlen, wenn ſie ihm in ſchönen Melodieen entgegen kommt, von denſelben unſichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer," von denen Goethe irgendwo ſpricht. Drum, behaltet euer Vorurtheil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuſchereien des Schülers nicht den Meiſter entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieſer neueſten Symphonie Spohr's ein Zauber ausgegoſſen, wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht ſagen, daß uns beſonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklängen, andere, als wir ſchon von Spohr gehört; aber dieſe Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Colorits zu erhöhen, kam dem Componiſten freilich zu Statten, daß er ſich zwei Orcheſter zu ſeiner Verfügung ſtellte, und das iſt auch eine von den Ideen, auf die nicht Jeder fällt, oder fällt er darauf, ſie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört ſchon zur Beherrſchung eines Orcheſters in der Partitur ein Meiſter, ein wieviel größerer, wenn er mit zweien zu thun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen ſchwerlich finden, und ſie iſt in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünſchen. Intereſſant wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer ſolchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerſte von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte ſie nicht einmal benutzt, und ſie liegt vielmehr im Charakter des Meiſters im Zarten und Feinen, wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erſte Doppelquartett ſchrieb, wie ſchon in dieſen Blättern ausgeſprochen wurde.

Zwei Orcheſter ſind denn in der Symphonie thätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat, und (ohne die ſtarken Meſſing- und Schlaginſtrumente) nur einfach beſetzt werden ſoll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einſtimmig ſpielen, die gewöhnliche ſtarke Beſetzung verlangt. Daß dieſe ungewöhnliche Art der Inſtrumentation der Aufführung an manchen Orten hinderlich ſein wird, iſt natürlich; im Uebrigen halten wir die Symphonie für nicht ſo ſchwierig, wie z. B. die „Weihe der Töne.“

Weicht denn die Symphonie in Vielem vom Herkömmlichen ab, ſo auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erſte, ein Gemälde ſeligen Kinderlebens, iſt nach einer langſamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten ſich vor uns aus, und unter einem wolkenloſen Himmel ſpielen die Kinder zu Schaaren; dazwiſchen ſieht man wohl auch das wehmüthig lächelnde Auge des Meiſters ſelbſt, und wie er ſich gern ſeiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir ſchon oben nach dem Inhalte des Motto's bezeichnet. Er ſchildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenſchaftliches Allegro; auch hier ſieht überall der edle Meiſter ſelbſt durch, der die Verirrungen ſeines Lieblings (einen Helden der Symphonie angenommen) gleichſam ſelbſt mit zu beklagen ſcheint.

In dieſem Satze iſt mir eine einzige Stelle aufgefallen, von der mir ſcheint, daß ſie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die ſich der Componiſt davon verſprochen; es iſt dies das Solo der Violine des 1ſten Orcheſters, die gegen die Maſſen des andern nicht aufkommen kann und zu dünn klingt. Eine Verſtärkung wäre natürlich ſehr leicht zu erreichen geweſen; aber es ſcheint der Componiſt lege Gewicht darauf, daß ein Einziger ſie ſpiele, und wir glauben ſeine Idee zu verſtehen. So wäre denn von einſtudirenden Dirigenten darauf zu ſehen, daß das 2te Orcheſter mit ſeiner Stärke möglichſt an ſich halte.

Im dritten Satze ſehen wir den Dichter nun ganz auf ſeinem Felde; der Böſe entflieht und die Kraft des Guten ſiegt. In der Erfindung der Thema's erinnert dieſes an Anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geſchriebenen Trio's in Emoll, und auch der Schluß erinnert an den der „Weihe der Töne," ohne deshalb einen ſchönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So ſchließt der Meiſter. Laßt uns ihm folgen, in der Kunſt, im Leben, in ſeinem ganzen Streben. Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, iſt wahrhaft rührend. Er ſei uns mit unſern größten Deutſchen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Symphonie von F. Mendelsſohn-Bartholdy[1] waren wohl alle, die die glänzende Bahn dieſes ſeltenen Geſtirns theilnehmend bisher verfolgt, auf das höchſte geſpannt. Man ſah ihr wie gleichſam ſeiner erſten Leiſtung auf dem ſymphoniſtiſchen Gebiete entgegen; denn ſeine wirklich erſte Symphonie in C moll fällt beinahe in die früheſte Jugendzeit des Künſtlers, ſeine zweite, die er für die philharmoniſche Geſellſchaft in London ſchrieb, iſt durch den Druck nicht bekannt worden; die Symphoniecantate endlich, der „Lobgeſang," kann nicht als eine rein inſtrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze ſeiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Symphonie: in allen andern Gattungen hatte er ſich ſchon fruchtbar gezeigt.

Wir wiſſen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Symphonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelsſohn's Aufenthalt in Rom fallen; die eigentliche Vollendung geſchah aber erſt in jüngſter.

---

1) Werk 56.

Zur Beurtheilung ihres ganz beſondern Charakters iſt dies gewiß intereſſant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entſchwundene Zeit erinnert, und dieſe nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergeſſen, ſo mögen wohl auch die Phantaſie des Meiſters, als er jene alten im ſchönen Italien geſungenen Melodieen wieder in ſeinen Papieren fand, holde Erinnerungen umſpielt haben, ſo daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieſes zarte Tongemälde entſtand, das Einen wohl, wie etwa die italiäniſche Reiſebeſchreibung in Jean Paul's Titan, die Trauer, jenes geſegnete Land nicht geſehen zu haben, auf eine Weile vergeſſen machen könnte. Denn daß durch die ganze Symphonie ein eigenthümlicher Volkston weht, iſt ſchon mehrfach ausgeſprochen worden, — ein ganz phantaſieloſer Menſch nur wird dies nicht merken. Das beſondere reizende Colorit iſt es denn auch, was, wie der Franz Schubert'ſchen Symphonie, ſo der Mendelsſohn'ſchen eine beſondere Stelle in der Symphonielitteratur ſichert. Das herkömmliche Inſtrumentalpathos, die gewohnte maſſenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts was etwa wie ein Ueberbieten Beethoven's ausſähe, ſie nähert ſich vielmehr, und hauptſächlich im Charakter, jener Schubert'ſchen, mit dem Unterſchiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeuneriſches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelsſohn's unter italiäniſchen Himmel verſetzt. Darin liegt zugleich ausgeſprochen, daß der jüngeren ein anmuthig geſitteterer Charakter innewohnt und daß er uns weniger fremdartig anſpricht, indeß wir freilich der Schubert'ſchen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zuſprechen müſſen.

In der Grundlage zeichnet ſich die Symphonie Mendelsſohn's noch durch den innigen Zuſammenhang aller vier Sätze aus; ſelbſt die melodiſche Führung der Hauptthema's in den vier verſchiedenen iſt eine verwandte; man wird dies auf eine erſte flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet ſie denn mehr als irgend eine andere Symphonie auch ein engverſchlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verſchiedenen Sätzen nur wenig von einander ab. Der Componiſt wünſcht auch ſelbſt, wie er in einer Vorbemerkung ſagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hintereinander ſpiele.

Was das Rein-Muſikaliſche der Compoſition anlangt, ſo iſt wohl über deren Meiſterlichkeit Niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im Ganzen und der Bindeglieder im Einzelnen ſtellt ſie ſich neben ſeine Ouverturen; an reizenden Inſtrumentaleffecten iſt ſie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu ſchmücken verſteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und intereſſant das Detail ohne Ueberladung und philiſterhafte Gelehrtthuerei, davon gibt jede Seite der Partitur neue Beweiſe.

Die Wirkung der Symphonie auf das Publicum wird zum Theil mit von der größeren oder mindern Virtuoſität des Orcheſters abhängen; dies iſt freilich immer ſo, hier aber, wo weniger die Kraft der Maſſen, als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Inſtrumente in Anſpruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt ſie zarte Bläſer. Am unwiderſtehlichſten wirkt das Scherzo; es iſt in neuerer Zeit kaum ein geiſtreicheres geſchrieben worden; die Inſtrumente ſprechen darin wie Menſchen.

Der Clavierauszug iſt vom Componiſten ſelbſt, und mithin gewiß das treueſte Abbild, das ſich gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orcheſterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Symphonie wird widerſtreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichſam kreisförmig abrundend, an den Anfang des erſten erinnert. Wir können ihn nur poetiſch finden, er iſt wie der einem ſchönen Morgen entſprechende Abend. —

Antonio Bazzini.

Das Publicum fängt ſeit Kurzem an, einigen Ueberdruß an Virtuoſen merken zu laſſen, und (wie ſie es ſchon öfters geſtanden hat) dieſe Zeitſchrift auch. Daß dies die Virtuoſen ſelbſt fühlen, ſcheint ihre neuerdings entſtandene Auswanderungsluſt nach Amerika zu beweiſen, und es gibt manche ihrer Feinde, die dabei den ſtillen Wunſch hegen, ſie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, Alles in Allem erwogen, zum Beſten der Kunſt hat die neuere Virtuoſität nur wenig beigetragen. Wo ſie uns aber in ſo reizender Geſtalt entgegentritt, wie bei dem obengenannten jungen Italiäner, da lauſchen wir gern noch ſtundenlang, — in Kurzem ſei es geſagt, es hat mir ſeit Jahren kein Virtuos ſo innige Freude gemacht, mich ſo wohlig und glücklich geſtimmt, als A. Bazzini. Er ſcheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu ſein, als er es verdient. Die nord-deutſchen Publicum's entſchließen ſich nun einmal ſchwer, einem Künſtler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, ſo hilft ihnen das ſchon eher über die Zweifel hinweg. Bazini kam faſt ohne allen Namen hierher, trat anſpruchslos auf; im Geräuſch der Meſſe iſt's ohnedies ſchwerer ſich bekannt zu machen; man erwartete denn einen Salonſpieler, wie man ſie ſchon zu Dutzenden hier gehört. Er iſt gewiß bei weitem mehr, und nähme man ihm ſeine linke Hand (zum Anfaſſen der Violine), er würde mit der andern noch ſchreiben können und ſich unter den bekannten italiäniſchen Compoſitionscelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar productives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntniß gewiß eben ſo viel Recht, wie Herr Donizetti ꝛc., Opern zu ſchreiben. Sein „Concert“ bewies es am deutlichſten; der natürliche Guß des Ganzen, die meiſt discrete Inſtrumentirung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen, — von alle dieſem haben ja die meiſten Virtuoſen kaum eine Ahnung. Italiäner iſt er durch und durch, aber im beſten Sinne; als käme er aus dem Lande des Geſanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, ſo war mir's manchmal bei ſeiner Muſik.

Als Spieler nun ins beſondere rangirt er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmuth und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich Keinen, dem er es nicht gleich thäte; an eigenthümlicher Friſche, Jugendlichkeit und Geſundheit des Vortrags überragt er wohl die Meiſten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgiſcher Virtuoſen herz- und ſeelenloſes blaſirtes Weſen, ſo kommt er mir wie ein Jüngling unter Greiſen vor, dem, trotz daß er ſchon auf ſolcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorſteht.

Dies Urtheil zu unterſchreiben, hätte ich nur das Scherzo über Thema's aus der Aufforderung zum Tanz von Weber, und ſein Concert zu hören gebraucht und gewünſcht. An den beiden folgenden Stücken ſah ich nur ungern, daß er auch dem Publicum zu ſchmeicheln nicht verſchmäht; hier war weniger Muſik, aber eine Anhäufung von Violinkünſten, in denen es nun einmal Paganini Niemand nachthun wird. In dieſer Weiſe wolle er letzteren und ſich ſelbſt nicht überbieten; ſie ſcheint mir ſogar außer ſeiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunſtgriffen der Kokette ſeine Zuflucht zu nehmen, hat er nicht nöthig.

Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künſtler die Theilnahme zuwenden, mit der ſie gegen weniger Würdige oft verſchwenderiſch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenſchaft aus, die der Beſcheidenheit; da iſt nichts, was uns ſpannen und uns in Verwunderung ſetzen will. Weltmüder, blaſſer Virtuoſengeſtalten haben wir nun ſchon genug gehabt;

erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgeſicht, dem Heiterkeit und Lebensluſt aus den Augen blickt, wie ſie nur ein in ſich wahrhaft glückliches Gemüth zurückzuſpiegeln vermag.

Etuden für das Pianoforte.

Ch. Dollweiler,
3 Etudes melodiques. Oe. 4.

H. Ravina,
25 Etudes caracteristiques. Livr. 1 et 2.

Ch. Mayer,
3 grandes Etudes. Oe. 61.

Etuden erſcheinen in neuerer Zeit bei weitem weniger, als noch vor einigen Jahren. Wir begrüßen das als ein gutes Zeichen, daß ſich der Sinn der Künſtler vom Mechaniſchen weg wieder dem Melodiſchen zuwendet, wie dies auch ganz natürlich gekommen, da eine Steigerung der Etude nach dem, was Chopin und A. darin geleiſtet, nicht wohl möglich war. Vielleicht durch Mendelsſohn's unübertreffliche Lieder ohne Worte angeregt, brachte Henſelt zuerſt wieder melodiſches Element in die Etude. Was nach ihm erſchienen, bewegt ſich in ziemlich gleicher Richtung. Wahrhaft Bedeutendes hat die Gattung in neueſter Zeit nicht gebracht; die bedeutenderen Componiſten, ſie als abgeſchloſſen betrachtend, wendeten ſich anderen zu.

Auch was uns heute zur Beurtheilung vorliegt, will ſich im Ganzen nicht über den Grad einer hübſchen Salonmanier erheben. Spuren tieferer Anlage zeigen ſich hier und da nur in den Etuden von C. Vollweiler; der Componiſt ſcheint noch jung, vielleicht daß er jene heranbildet und mit der Zeit Charakter und Feſtigkeit des Styls erlangt. Was er in den Etuden gegeben, findet man größtentheils in früheren beſſer und meiſterhafter. Doch dürfen wir auch dem jungen unentwickelten Künſtler ſich auszuſprechen nicht verwehren, wenn er nicht gerade Schülerhaftes oder Verzerrtes bringt. Das letztere findet auf die vorliegenden Etuden keine Anwendung und ſcheint namentlich die dritte gelungener. Daß in allen dreien der Schluß (das 1ſte Thema in Octaven) in gleicher Weiſe wieder auftritt, deutet auf keine große Erfindungsgabe; freilich iſt das eine Bequemlichkeit der Manier, die wir auch bei beſſeren Componiſten wiederfinden, wie z. B. in allen Henſelt'ſchen Etuden der Rückgang in der Mitte auf dieſelbe Weiſe durch eine Reihe verminderter Septimenaccorde geſchieht.

Die zu zweit genannten Etuden gewinnen dadurch an Intereſſe, daß ſie, wie wir glauben, einen Italiäner zum Verfaſſer haben. Möchten wir deshalb einen milderen Maßſtab anlegen, ſo dürfen wir auch nicht die Wahrheit verſchweigen, daß ſie neben einigen artigen Stücken doch auch zu viel Unbedeutendes enthalten, was uns kaum der Veröffentlichung werth ſcheint. Die friſcheſten ſind Nr. 8 und Nr. 10; das andere möchten wir zum größten Theile ungedruckt wiſſen. Am beſtimmteſten wäre der Componiſt als ein Schüler und Nachahmer Bertini's zu bezeichnen, mit dem er namentlich eine gewiſſe ſüßliche Schaalheit, ohne deſſen öſters wirklich graziöſen Ausdruck zu beſitzen, gemein hat. Einen fertigen Clavierſpieler verrathen übrigens die Etuden in jedem Stück, als der er ſich auch in Paris Ruf erworben. Die Zukunft muß lehren, ob wir uns in unſerm Urtheil über ſein Compoſitionstalent geirrt, das uns zur Zeit als ein untergeordnetes erſcheint.

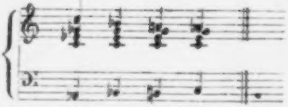
In den Salon ſind gleichfalls die Etuden von C. Mayer zu verweiſen. Den Vorzug größter Claviermäßigkeit theilen ſie mit andern Clavierwerken deſſelben Componiſten, wie ſie denn natürlich auch nirgends die gewandte ſichere Schreibweiſe verleugnen können, die ſtete Uebung und reiferes Alter überall mit ſich bringen. Ein langes Leben, eine nachhaltigere Wirkung dürfen wir freilich den Etuden nicht verbürgen; dazu ſind ſie viel zu ſehr im Fluge gehaſcht, viel zu oberflächlich in Erfindung und Empfindung. Wer aber an flüchtiger Freude ſein Vergnügen hat — und Shakespeare und Bach ſind auch nicht alle Tage zu genießen und zu verſtehen —, der greiſe wohl auch einmal nach ſo leichter Muſik, eine Stunde hinzutändeln, und dann in um ſo größerem Maße ſich an der Kraft des echten Genius zu erlaben. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. Rubinſtein, „Undine," Etude für das Pianoforte.

Werk 1.

Die erſte Arbeit des talentvollen Knaben, der ſich als Spieler einen ſchon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes productives Talent habe, läßt ſich nach dieſer vorliegenden erſten Leiſtung weder behaupten, noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodiſche vorwiegt, ohne gerade eine ſchöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Weſen der Muſik zu begreifen angefangen und ſich in dieſem Sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etude findet ſeinen Grund zumeiſt in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas Originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von ſo jungen Jahren nicht erwarten. In keinem Falle durften aber unreine Harmonieen ſtehen bleiben, wie



jeder irgend leidlich gewandte Muſiker hätte ihm die Stelle verbeſſern können. —

Julius Hopfe, 4 zweiſtimmige Fugen.

Werk 29.

Derartige Verſuche junger Componiſten ſind zu ſelten, als daß wir nicht mit beſonderem Vergnügen darauf hinwieſen, und nennt ſie Beethoven im Schaffenszorn auch einmal „zweibeinige Skelette“ u. dgl., ſo ſind ſie uns noch immer hundertmal lieber, als die Bravaden junger Virtuoſen, aus denen was rechtes nie wird. Daß die „Skelette“ natürlich keinen ungeheuerlichen Eindruck hervorzubringen vermögen, oder ſonſt eine Revolution in der Muſik, glaubt wohl jeder vornherein. Ueberall aber müſſen wir das Talent und den Fleiß des Verfaſſers anerkennen, der mit ſo wenigem in einer der undankbarſten Setzarten ſo Lobenswerthes zu erreichen wußte. Einige allzugewöhnliche Sequenzen ausgenommen, behagen uns die Fugen in ihrer Klarheit und Regelrichtigkeit ganz gut, am beſten die letzte, die uns in Thema und Ausführung die lebendigſte ſcheint. Noch eines:

eine Fuge wirkt viel kräftiger nach einem Präludium, und Bach hatte gewiß ſeine guten Gründe, daß er die meiſten ſeiner Fugen mit Vorſpielen einleitete. Wir wünſchen, daß ſich der Componiſt bei ſpäteren ähnlichen Arbeiten dieſen Wink nicht entgehen laſſe. —

Carl Voß, „Der Traum der Kriegerbraut,“ Impromtu für die linke Hand allein.

Werk 38.

Irren wir nicht, ſo exiſtirt ein Bild eines neuern franzöſiſchen Malers unter gleichem Titel. Vielleicht hat es der Autor bei der Hand gehabt (die rechte bot ſich ihm dazu von ſelbſt) und in Tönen nachzukneten verſucht, was freilich in der Malerei ſchon ſchwer auszudrücken war. Ließe ſich nach den Kleidern auf den Menſchen, nach Titeln auf den Inhalt ſchließen, ſo dürfte der Verfaſſer auf ein Lob von uns lange warten. In der Muſik gibt es nun einmal keine „Kriegerbräute,“ ſondern nur Septimen- und andere Accorde, und die „linke Hand“ allein hat ſchon Noth, dieſe zu bewältigen, geſchweige denn auch noch an die Träume der erſteren zu denken. Doch wir gehen über den geſchmackloſen Titel hinweg, ihm kein weiteres Gewicht beilegend, zur eigentlichen Muſik, die ebenſo gut eine Etude für die linke Hand iſt, wie viele ihres Gleichen. Ein Concert für zwei Hände halten wir freilich höher, und die Zeitſchrift hat ſchon öfter ausgeſprochen, daß mit ſolchen mechaniſchen Kunſtſtücken Niemandem und der Kunſt nicht genützt wird. Die Mühe, die der Spieler aufbietet, iſt entſetzlich, und was der Eindruck? kaum ein anderer als der eines holperig und ſtolperig geſpielten Stückes für zwei Hände. Geſchicklichkeit und einiges Talent wollen wir dem Verfaſſer nicht abſprechen, er verwende ſie aber auf Würdigeres und Belohnenderes. —

Rudolph Willmers,

„Sehnſucht am Meere.“ Muſikaliſches Tongemälde. Werk 8. — Große Phantaſie über ein Thema von Fr. Prume. Werk 9. — Große Concertvariationen über ein Thema von Bellini. Werk 10. — Nocturne. Werk 12.

Außer dieſen Compoſitionen liegen uns von demſelben Verfaſſer einige Uebertragungen von Liedern von Reichardt und Himmel vor, die überall den geſchickten brillanten Clavierſpieler verrathen, als der er ſich bei ſeiner jüngſten Anweſenheit in Paris auf das ehrenvollſte bethätigte. Wir kennen ihn als Spieler und Compoſitionstalent ſchon ſeit früher, und die Zeitſchrift hat ſchon öfter ihr Intereſſe an ſeinen Leiſtungen ausgeſprochen. Wir bedauern ſo doppelt, ihn jetzt auf einem von uns an unzähligen Stellen als gänzlich verwerflich bezeichneten Wege vorſchreiten zu ſehen, auf dem er unmöglich dem Schickſale entgehen kann, dem alles

Eitle, Modeſüchtige, Virtuoſiſche mit der Zeit unterliegt. Gerade von ihm, der eine ſtrenge Schule durchgemacht, von dem wir wiſſen, daß er gar wohl Beethoven von Bellini zu unterſcheiden weiß, erwarteten wir etwas ganz anderes. Ja, es tritt uns in dieſen Sachen das moderne Virtuoſenthum nicht einmal in ſeinen glänzenden Seiten entgegen, wie ſie durch Lißt und Thalberg vertreten werden, von denen dem erſteren Niemand Genialität in Combination mechaniſcher Schwierigkeiten, Erfindung wirklich neuer Inſtrumentaleffecte ꝛc. abſprechen kann, eben ſo wenig wie dem andern eine Salongrazie, eine Berechnung und Kenntniß des Effectes ꝛc., daß er überall einnehmen und enthuſiasmiren muß. Den Compoſitionen des Hrn. Willmers klebt eine ganz eigne Trockenheit und Philiſterhaftigkeit an, als traue er ſeinen ſeinen Manieren ſelber noch nicht, als höre er in der Ferne das Donnerwort ſeines alten Deſſauer Meiſters, dem, wie uns, ſolche Beſtrebungen unmöglich erfreulich ſein können. Dieſer Trockenheit halber, die ſich nun eben in Lißt-Thalberg'ſcher Manier bewegt, dieſelben Schwierigkeiten ohne derer Reize bringt, glauben wir ſogar, daß ſeinen Producten nicht einmal in den Kreiſen, für die ſie berechnet ſind, jene Theilnahme folgen wird, die jene gefunden und die wir uns vom virtuoſiſchen Standpuncte aus genommen gar wohl erklären können. Es gibt unſrer Meinung nach nur zwei Ausflüchte für Hrn. Willmers, entweder ganz umzukehren von der ſeichten Bahn, die er betreten, oder ſich dem Schlechten gänzlich in die Arme zu werfen. Im letztern Falle muß er's noch viel toller machen, als es Andere vor ihm gemacht; er muß 20ſtimmige Accorde hinſchreiben können, Quinten und Octaven müſſen ihn nicht geniren, er muß eine Form bringen, gegen die das Zerriſſenſte Lißt's unſchuldiges Kindergelalle iſt; er muß mit einem Worte ganz und gar vergeſſen, daß es eine Würde, daß es etwas Schönes und Ewiges in der Kunſt gibt. An Lorbeeren und Verlegern wird es ihm nicht fehlen; nur das Eine fürchten wir, — es wird nicht lange dauern; die Kränze, die das Publicum flicht, zerrupft es ſelber wieder, ſie in anderer Weiſe einem Anderen darzubringen, der ſich auf beſſeres Amüſement verſteht. Bedenke er dies und ergreife noch früh genug Anſtalten zur Umkehr. Man kann ſich auch die Gunſt der Künſtler verſcherzen und dann will's doppelte Anſtrengung, ſich in die Höhe zu raffen, ſich wieder in Reſpect zu verſetzen. Bedenke er dies. Von ſämmtlichen Compoſitionen, die wir oben nannten, finden wir nur im Notturno eine edlere Haltung, einen Anflug von wirklich empfundener Muſik, allenfalls auch in der „Sehnſucht am Meere,“ obwohl in beiden noch Affectirtes und Seichtes genug; vollkommen verwerflich aber ſind die andern Sachen und nichts als ein Conglomerat nicht einmal intereſſanter und geſchmackvoller Paſſagen, eine Art der Compoſition, von der man ſich nur unwillig abwenden kann. Der Componiſt iſt noch jung, wir wiſſen dies; wir wiſſen auch, es wird noch Schlechteres und von Talentloſeren gedruckt. Aber eben wir richten nicht allein nach den Leiſtungen, ſondern auch nach den Gaben, die Jemand hat, und es iſt uns in der Ueberzeugung, daß wir es mit einem jungen Talente zu thun haben, deſſen ungewöhnliche Begabung wir durchaus zugeben, doppelt ſchmerzlich zu geſtehen, daß wir hier ſo wenig Würdiges und Ungemeines von ihm zu berichten gehabt haben. —

Concerte und Concertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter-Begleitung.

Ferdinand Kufferath, Capriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters.

Werk 1.

Die Zeitſchrift hat ſchon mehre Arbeiten dieſes talentvollen jungen Componiſten beſprochen, der einige Zeit in unſerer Nähe lebte und, wenn auch nicht Schüler Mendelsſohn's, von ihm Rath und Belehrung erhielt. Dieſer Einfluß äußert ſich auch in der vorliegenden Compoſition unverholen, und ſtärker zwar als in anderen ſpäteren, die uns mit ſeinem Namen zu Geſicht gekommen. Eine neue Seite der Kunſt zeigt uns ſomit das Capriccio nicht, immerhin aber ein achtungswerthes Streben, doppelt dies in unſerer Zeit, wo die meiſten Claviercomponiſten aus Unkenntniß des Orcheſterſatzes etwas ähnliches kaum hervorzubringen vermögen. Wir erinnern uns, das Capriccio hier mit Begleitung des Orcheſters gehört und an der ſinnigen discreten Inſtrumentirung uns damals erfreut zu haben. Iſt, wie wir hoffen, der Componiſt ſeitdem nicht ſtehen geblieben, ſo dürfen wir immer Gediegeneres in dieſer Gattung von ihm erwarten, und auch auf Anerkennung darf er rechnen; denn das Verlangen nach derartigen Compoſitionen wird, wie geſagt, immer dringender. Was dem Capriccio im Speciellen fehlt, iſt ein anmuthiger melodiſcher Charakter, jener Zauber des Wohlklanges, wie er uns auch aus dem Ernſte des Meiſters entgegenſtrömt. Vielleicht trägt zum Gedrückten, Dumpfen der Wirkung auch die Tonart, Des dur und Cis moll bei; das Orcheſter arbeitet nun einmal in dieſen und ähnlichen ſchwer und ungern, Jean Paul würde ſagen, wie in Blechhandſchuhen. Mag dies ein Wink für den jungen Tonſetzer ſein, ſpäter leichtere zu wählen, wenn er wieder in Verbindung mit Orcheſter ſchreibt. Dieſem eigenſinnigen Ungeheuer müſſen ſich nun einmal in gewiſſen Beziehungen Alle bequemen. Mit den beſten Hoffnungen für die Zukunft des Künſtlers ſehen wir ſeinen ſpäteren Leiſtungen entgegen.

W. Sterndale Bennett, Capriccio für das Pianoforte mit Orcheſter.

Werk 22.

Dies Capriccio theilt alle Vorzüge, die wir ſchon ſo oft an den Compoſitionen dieſes bedeutendſten aller lebenden engliſchen Componiſten zu loben hatten. Das

Eine fangen wir zu fürchten an, Bennett ſcheint ſich immer feſter in eine Manier einzuſpinnen, aus der er zuletzt nicht mehr herauskommen wird. Er ſagt ſeit Kurzem immer daſſelbe, nur in veränderter Form; je vollkommener er die letztere zu beherrſchen gelernt hat, je mehr ſcheint die eigentliche Erfindungskraft in ihm abzunehmen. Er müßte, ſeinen Kräften einen neuen Sporn zu geben, ſich auf große Arbeiten werfen, auf die Symphonie, die Oper ꝛc., müßte ſich vom Niedlichen, Spieleriſchen abwenden, der Kraft, der Leidenſchaft eine Sprache finden. Vielleicht, daß dies ſchon ohne unſer Zuthun geſchehen. Wir wollen's hoffen, in jedem Falle dankbar gegen ein Talent, das zu den echteſten der Gegenwart gehört.

Aloys Schmitt, Brillantes Rondeau für das Pianoforte mit Orcheſter.

Werk 101.

Der Componiſt iſt bekannt genug in ſeiner Seitenverwandtſchaft zur Hummel'ſchen Schule, die auch dies Rondeau auf das deutlichſte verräth. Was wir in den meiſten Leiſtungen jener finden, Correctheit, Klarheit und Fluß des Satzes, finden wir auch hier, und den Field'ſchen Beigeſchmack, den das Rondeau außerdem hat, erklärt der Autor ſelbſt durch den Titel „Souvenir à John Field,“ den er ſeinem Werke gegeben. Eins iſt uns aus ihm wieder recht klar geworden: wie ſich Zeit und Anſprüche in den letzten 10—15 Jahren verändert haben. Das Rondo, früher gedruckt, würde ſich Eingang verſchafft haben; jetzt, wir fürchten, gelingt es ihm nicht. Wir ſind ganz und gar über jene Halbgattung von Muſik hinaus, wo der Componiſt den Virtuoſen, und dieſer jenen glänzen laſſen wollte. Beethoven, der arme beſpöttelte Beethoven, ja der iſt's freilich, der zu fürchten war, der hat uns doch andre Begriffe von Muſik beigebracht. Aber auch gute bürgerliche Proſa ſei unverwehrt, wenn ſie von der Bornirtheit nicht etwa der Poeſie eines Unſterblichen, wie Beethoven, gleichgeſetzt wird. Es geſchieht auch ſchon ſeltener, die Köpfe ſind heller geworden.

Wir kommen jetzt zu den eigentlichen Concerten, oder auch Concertino's, die neuerdings erſchienen, und möchten mit einem tiefen Seufzer anfangen über die Unfruchtbarkeit, die ſich auf dieſem Gebiete der Claviermuſik zeigt, über die wenige Bedeutendheit des wenigen Erſchienenen; quantitativ wie qualitativ ſteht es wirklich traurig um die Gattung. Ein Concertino von J. Roſenhain beſtärkt uns in dem Verdachte, den wir ſchon ſeit einiger Zeit zu ſchöpfen anfingen, daß dieſer nicht unbegabte Componiſt immer mehr nachlaſſe im Streben und dem unrettbaren Loos eines Routinier's mit den Jahren anheim fallen werde. Wir wiſſen wohl, es gibt Verhältniſſe, wo ſich der Künſtler zu ſeinem Erröthen vergeſſen, wo er ſchreiben muß für Verleger und Publicum. Aber nur die drängendſte Nothwendigkeit hätte hier einen

Anſpruch auf Nachſicht der Kritik; in jedem andern Falle wäre Schonung an unrechter Stelle. Wir haben denn über das Concertino nichts zu ſagen, als es iſt eine Speculationsarbeit, in jenen brillanten Flitter verſteckt, wie er Wirkung macht etwa an Geburtstagen gerührter Väter talentloſer Töchter; von Muſik iſt da keine Rede. Ueber ein Concertino von C. Czerny (Werk 650.) wiſſen wir gleichfalls nichts zu ſagen. Wer ſo ſchreibt, der kann es freilich bis Werk 1000 bringen. Es gehört aber viel — Talent dazu. Von einem Concerte von Carl Mayer (Werk 70.) erwarteten wir gleichfalls mehr. Es enthält faſt nur Paſſage; vielleicht daß ſich in der Orcheſterpartitur, die uns nicht zu Händen gekommen, manches Lobenswerthere findet, — die Clavierſtimme hat uns, wie geſagt, wenig Freude gemacht. Gehen am muſikaliſchen Himmel hier und da freundliche Zeichen auf, die eine ſchönere Zukunft der Kunſt verheißen, ſo verſtimmen Werke, wie dies Concert, wo alles wieder auf Mechanik und Fingerbravour hinausläuft, um das doppelte. Man ſpricht ſo oft von Verderbtheit des Publicums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Componiſten-Virtuoſen. Ich wüßte kein Beiſpiel, daß ein Publicum bei einem Beethoven'ſchen Concert je eingeſchlafen wäre. Herr C. Mayer gehört zu den Beſſeren der galanten Schule, wir haben manchem ſeiner kleineren Clavierſtücke, anmuthigen Miniaturgebilden, oft aufrichtiges Lob ſpenden müſſen, mit ſeinem Concerte hat er aber keinen Fortſchritt gezeigt.

Es bleibt noch ein Concert zu beſprechen übrig von Jacques Schmitt (Werk 300.), das, in Erfindung weder neu, noch bedeutend, doch überall den gründlichen Mann von Fach und Talent verräth, namentlich eine würdige Form, die große dreiſätzige, aufſtellt, wie wir's denn bedauern würden, wenn dieſe letztere ganz aus der Concertmuſik verſchwände, weshalb jedoch irgend genialen Neuerungen nichts weniger als der Weg vertreten ſein ſoll. Der Componiſt iſt, wie ſein Bruder Aloys, von dem wir oben ſprachen, bekannt genug; ſie haben manches gemein und ſind wohl auch in ziemlich gleicher Schule erzogen. Außer Klarheit und Fluß des Satzes zeichnet die Compoſition von Jacques Sch. noch ein beſonderer Wohlklang, und vor denen des anderen mehr Erfindungskraft der Melodie aus. Jedenfalls iſt es erfreulich, einen verſchollen Geglaubten wieder mit einer größeren Compoſition hervortreten zu ſehen, und hebt ſie die Gattung auch nicht auf eine höhere Stufe, ſo vermehrt ſie ſie auch nicht unnütz; im Gegentheil, man wird das Concert, etwa als Vorſtudie zu Hummel'ſchen, jüngern Spielern mit Nutzen in die Hand geben können.

Dies iſt denn die Ausbeute, die wir auf dieſem Gebiete der Muſik machten, das wichtigſte, was in einem Zeitraume von über drei Jahren herausgekommen. Daß es um die Gattung traurig ſtehe, ſagten wir oben zu viel?

Lieder und Geſänge.

Carl Koßmaly,

6 Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte (3tes Heft).

Carl Helſted,

6 Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Werk 1.

Robert Franz,

12 Geſänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. 2 Hefte.

Der Name des zuerſt Genannten iſt wohl den meiſten unſerer Leſer kein fremder mehr. Wie ſich in ſeinen Kunſtanſichten, von denen dieſe Zeitſchrift ſeit ihrer Entſtehung öfters mittheilte, ein ſtets auf das würdigſte Ziel der Kunſt gerichteter Sinn ausſprach, ſo war dies auch von ihm als Praktiker zu erwarten. Zeigte es ſich dort überall deutlich, daß hinter dem Kritiker ein guter Muſiker ſich verbarg, ſo gilt von den Liedern daſſelbe umgekehrt, und wie wir ihm gern in die oft ſeltſam verſchlungenen Gänge ſeiner Gedankenwelt folgten, ſo gern und als Muſiker noch lieber in die ſeiner Tonſchöpfungen. Die Lieder ſind nicht alle gleich und ſcheinen auf zwei verſchiedene Lebensperioden des Componiſten hinzudeuten. In eine frühere ſetz' ich Nr. 1 „Frühlingsglaube," Nr. 3 „Erſter Verluſt" und Nr. 6 „Die Nähe des Geliebten," in eine ſpätere, neuere die anderen. Der Unterſchied dieſer zwei Hälften iſt auffallend. Hat ſich der Componiſt in den ſpäteren offenbar zu größerer Klarheit durchgerungen, zu einer leichteren, freieren Behandlung von Wort und Ton, ſo möchte ich dafür nicht die älteren hingeben, wie oft ſie uns auch ein verdüſtertes Gemüth ſehen laſſen. Hat er in den erſteren vielleicht leichter gefunden, ſo in den anderen tiefer geſucht; die letzteren, jene in älterer Zeit geſchriebenen, ſind mir die lieberen.

Es iſt eine ſchöne Zeit, wo der junge Künſtler, unbekümmert um Zeit und Ruhm, allein ſeinem Ideal nachlebt, den höchſten Fleiß auch auf das Kleinſte verwendet, ſeiner Kunſt alles hinzuopfern bereit iſt. In eine ſolche ſcheinen mir jene erſtgenannten drei Lieder zu fallen; es ſind welche unter vier Augen zu ſingen, nicht ohne Mühen, aber mit Liebe gepflegt und vollendet; vor einem Publicum würden ſie erſtarren, unverſtanden wie ein tiefer Menſch im Geſellſchaftsſale vorübergehen, ihre oft grübleriſchen Einzelnheiten ſogar Mißbehagen erwecken. Anders die drei andern Lieder: ſie ſind weit abſichtlicher, mehr auf die augenblickliche Wirkung berechnet, und gewiß, daß ſie ſich ſchneller Beifall erringen; aber jene Innigkeit und Urſprünglichkeit geht ihnen dafür ab, man merkt ihnen ſogar eine Hinneigung in die Weiſen Anderer, namentlich Fr. Schubert's und Marſchner's, an, während jene älteren, nur leiſe manchmal an Spohr erinnernd, ſonſt dem eigenſten Gemüth des Componiſten entſprungen ſcheinen. Was die Lieder Koßmaly's im Ganzen auszeichnet, iſt die Abſicht der tiefſten Erfaſſung des Gedichtes und der auf die Begleitung gewendete ſorgſame Fleiß. Von Seiten des Singenden wie des Spielenden gehört zu ihrem Vortrag ein genaues Verſtändniß, daß dieſer mit ſeinem oft vierſtimmigen Geſpinnſt nicht verdeckt, während jener den goldenen Faden der Melodie unbekümmert fortzuführen verſtehen muß. Oft möchte man über ein „Zuviel“ in der Begleitung klagen; bei genauerer Betrachtung erſcheint ſie aber der Erfindung des Ganzen ſo verwachſen, daß ſich kaum etwas wegnehmen läßt. Möchte denn der Componiſt jenen Ton wiederfinden, den er früher angeſtimmt; er war ſein eigner und kann ihm nicht verloren ſein; wir haben noch manche edle Blüthe ſeines Talents von ihm zu erwarten. —

Der zweitgenannte Componiſt iſt ein junger Däne, und wie uns Dänemark in neueſter Zeit manch beachtenswerthes Talent geliefert, wie Hartmann, Gade, Hornemann, v. Löwenſkiold u. A., ſo freut es uns, dieſen in der Zeitſchrift ſchon öfters erwähnten Namen den des Hrn. Helſted hinzuzufügen, der ſich mit ſeinen Liedern auf das ehrenvollſte in Deutſchland einführt. So mag im Auslande noch manches Talent verborgen leben, das ſehnſüchtig nach Deutſchland, noch immer dem guten Vaterlande wahrer Muſik, herüberblickt, und es gibt freilich nur wenige kunſtſinnige Fürſten, die ihnen die Mittel, Bildung und Ruf zu gewinnen, ſo oft und gern gewähren, wie der von Dänemark, von welchem auch der Componiſt zu einem mehrjährigen Aufenthalt im Auslande Unterſtützung erhielt. Wir führen dies an, weil ſich ſo manches an den Liedern leichter erklären läßt: die deutſchen Texte, die faſt immer gute Declamation, die ganze Art der Muſik, die, nur manchmal nordiſcher anklingend, ſonſt echt deutſch zu nennen. Von vielen unſerer Liedercomponiſten können wir dies leider nicht rühmen; wir haben wohl Hamburger, Wiener u. A., echtdeutſche nur wenige; der junge Däne könnte manchem zum Muſter dienen. Damit ſei indeß keineswegs geſagt, es wären die Lieder durchweg meiſterhaft, aber ein feuriger Jünger im Guten ſteht immer höher, als ein Meiſter im Mittelmäßigen, und jenes Epitheton dürfen wir unſerem im beſten Sinne des Wortes geben. Vielleicht ſind die Lieder, wie ein Opus 1, ſo die erſten überhaupt, die der Componiſt geſchrieben; die Melodie erſcheint hier und da noch etwas unfertig, die Form will ſich noch nicht überall gleich ſchön geſtalten. Wie der Quell, ehe er zum reichen breiten Strome wird, in unruhiger Haſt, jetzt Waſſerfälle bildend, oder Fels und Stein überſpringend, vorwärts treibt, ſo mancher junge Künſtler, und oft bieten gerade jene Anfänge einen reizenderen maleriſchen Anblick, als das bequeme Bett, in dem ſich öfters die Meiſterſchaft ausruht. Dies Bild auf die Lieder angewandt, ſo haben ſie etwas anziehend wildes und jene erſte Friſche, der wir gern die kleinen Mängel nachſehen, wie ſie ſich im Gefolge jeder erſten Verſuche finden. So wüßten wir z. B. an manchem Liede des Hrn. Kücken formell nichts auszuſetzen; aber die ganze Richtung dieſes und anderer Componiſten ſeines Charakters iſt eine vulgäre, während wir an den Leiſtungen Anderer formell vielleicht zu tadeln finden, der Punct aber, von dem ſie ausgehen, ein ungleich höherer iſt. Daß die Lieder, von denen wir ſprechen, durchaus einer edleren Richtung angehören, bemerken wir mit Freuden; ſie ſind mehr als bloße Accordbegleitung zu einer ſangbaren Melodie, ſie geben in's Leben des Gedichtes ein, und die meiſt glückliche Auffaſſung ſchließt auch die künſtlichere Ausführung nicht aus. So entdecken wir oft kleine Nachahmungen, hinter denen die Melodie nur um ſo ſchlauer hindurchſieht, feine Züge, die das Ohr des Muſikers verrathen, der neben der Hauptmelodie gleichzeitig zweite und dritte kleinere erfindet. In dieſer Art ſcheinen mir das „Kloſterfräulein“ und „In der Fremde“ die gelungenſten; namentlich muß das letzte, etwas langſam genommen, von durchaus trefflicher Wirkung ſein; es iſt mein Liebling geworden. Was die Lieder, gegen einander verglichen, noch intereſſant macht, iſt ihre charakteriſtiſche Verſchiedenheit. Während andre Componiſten Jahrelang nicht von Müller-, Wiegen- u. a. Liedern laſſen können, zeigt hier jedes, was freilich vernünftigerweiſe ſchon durch die Wahl der verſchiedenen Gedichte bedingt wurde, eine andere muſikaliſche Färbung. Der innige „Frühlingsglaube,“ der wilde „irre Spielmann“ Eichendorff's, Heine's ſpöttiſches „Im Hirn' ſpukt mir ein Mährchen fein,“ die beiden „altdeutſchen“ Lieder, und das letzte melancholiſche „In der Fremde,“ ſie ſchlagen alle einen unter ſich verſchiedenen, in der Hauptſache immer den rechten Ton an, was für die Fähigkeit des Componiſten, die er mit der Zeit der Oper zuwenden möge, das günſtigſte Zeugniß ablegt. Tadel gegen Einzelnes — wo wäre der nicht vorzubringen! So ſcheint mir das erſte Lied trotz ſeiner Innigkeit doch etwas ſchwerfällig, das altdeutſche eines guten Fluſſes zu entbehren, der Schluß des „Kloſterfräulein“ unbehaglich u. dgl. Aber, wie geſagt, die Hauptſache iſt das Talent, ernſtes Streben, ſchon weit gediehene Bildung; die Genien, die ihm dies verliehen, werden auch ferner ihre freundliche Hülfe nicht verſagen. —

Ueber die Lieder von R. Franz ließe ſich viel ſagen; ſie ſind keine vereinzelte Erſcheinung und ſtehen im innigen Zuſammenhange der ganzen Entwickelung unſerer Kunſt in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 ſich eine Reaction gegen den herrſchenden Geſchmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht ſchwer; er war einer gegen das Floskelweſen, das ſich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. A. zugegeben, faſt in allen Gattungen, am meiſten in der Claviermuſik zeigte. Von der Claviermuſik ging auch der erſte Angriff aus; an die Stelle der Paſſagenſtücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meiſter Einfluß machte ſich in ihnen bemerklich, der Beethoven's und Bach's. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte ſchon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethoven'ſcher Weiſe, dagegen in den Leiſtungen der Norddeutſchen die Wirkung Bach'ſchen Geiſtes ſich kund gab. Die Entwicklung zu beſchleunigen, entfaltete ſich auch eine neue deutſche Dichterſchule: Rückert und Eichendorff, obwohl ſchon früher blühend, wurden den Muſikern vertrauter, am meiſten Uhland und Heine componirt. So entſtand jene kunſtvollere und tiefſinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wiſſen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeiſt, der ſich in der Muſik wiederſpiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieſer edlen neuen Gattung an. Das in Bauſch und Bogen fabricirende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demſelben Behagen recitirt, wie etwa ein Rückert'ſches, fängt an in ſeinem Werthe gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publicum den Fortſchritt nicht gewahrt, den Beſſeren iſt er längſt klar geworden. Und in Wirklichkeit iſt vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der ſeit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortſchritt geſchehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffaſſung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachläſſigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben ſo nebenher lief, den ganzen harmoniſchen Ausbau dort mit den ſchlotternden Begleitungsformeln, wie ſie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, ſo kann nur Bornirtheit das Gegentheil ſehen. Mit dem Vorigen iſt ſchon das Charakteriſtiſche der Lieder von R. Franz ausgeſprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Muſik, er will uns das Gedicht in ſeiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-träumeriſche gelingt ihm am beſten; doch finden wir auch Reizendnaives, ſo gleich das 1ſte Lied, dann das „Tanzlied im Mai," und muthigere Aufwallungen wie in einigen Burns'ſchen Texten. Eine Reihe der verſchiedenſten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermüthiges möchte ſich überall mit einſtehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menſchen; allein laſſen ſie ſich am beſten ſingen, und dann etwa zur Abendſtunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, ſo die Anfänge des 7ten und 12ten Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das 7te, wünſchte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es ſcheint mir in Melodie und Harmonie zu geſucht. Was außerdem übrig bleibt, iſt intereſſant, bedeutend, oft vorzüglich ſchön. Dem Tieck'ſchen Schlummerliede wünſcht' ich einen muſikaliſch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichſten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht ſertig; innige Muſikmenſchen werden ſie ſchon herausfinden.

Die Lieder unterſcheiden ſich denn hinreichend von anderen. Wer aber ſo begonnen, darf ſich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn ſtellt. Erfolge in kleinen Genre's führen oft zur Einſeitigkeit, zur Manier. Schütze ſich der junge Künſtler dagegen durch Ergreifen neuer Kunſtformen, verſuche er ſein reiches Innere auch anders auszuſprechen als durch die Stimme. Unſere Theilnahme folgt ihm gewiß überall.

Kleinere Compoſitionen für Pianoforte.

Franz Proche, 6 Variationen über ein Originalthema elegiſchen Inhalts.

Werk 27.

Vom Thema hat der Componiſt nicht zu viel geſagt, wenn er es nennt, wie er es genannt, es berührt uns auf eine ganz eigne melancholiſche Weiſe, wie die letzte Klage eines Unglücklichen; wir würden es geradezu trefflich nennen müſſen, wenn uns nicht einige geſchmackloſe Wendungen darin wieder ſtörten. Und ſo verhält es ſich mit dem ganzen Cyklus; es iſt ein ſonderbares Gemiſch von Philiſtroſität und Talent, von Geſchmackloſigkeit und Empfindungsfülle. Daß jede der Variationen aus einem andern Tone geht als das Thema, würden wir an ſich eher als etwas Beſonderes, vom Schlendrian Abweichendes bezeichnen, als tadelnswerth finden. Wie es aber hier geſchieht, in der Weiſe, daß die verſchiedenen Variationen einen vom elegiſchen Ton des Thema's ſich gänzlich entfernenden Charakter annehmen, die in C dur ſogar in einen François Hünten'ſchen Bravourton verfällt, will und jene Sonderbarkeit eben nur als eine ſolche, keine durch eine innere Nothwendigkeit begründete Form erſcheinen. Aber das Thema, wie geſagt, und dann auch der Schlußſatz, der wieder den Charakter des Thema's aufnimmt, ſtimmen uns zur Theilnahme für den Componiſten, der, wenn er ſeinen Geſchmack an wahren Muſtern reinigen wollte, vielleicht mit der Zeit wahrhaft Schönes zu Tage fördern würde. Vor Allem müßte er dann vom Paſſagenkram laſſen, dem Urſprünglichen ſeiner Gedanken die rechte Faſſung zu geben, überhaupt Vieles lernen, was ſich aus keinen Büchern, ſondern nur im ſteten Verkehr mit Meiſtern und Meiſterwerken und durch Vergleichung zwiſchen dieſen und den eigenen Leiſtungen lernen läßt. Möchte ihm die erſtere Vergünſtigung zu Theil werden und er zum andern Kraft und Beſcheidenheit genug mitbringen.

Stephan Heller, Phantaſie (Werk 31.) und Boleros (W. 32.) über Thema's aus der Jüdin v. Halevy.

Dies iſt auch Salonmuſik; aber wie ſieht hier überall der feine Muſiker heraus, wie pikant und eigenthümlich alles! Oft ſchon haben wir unſer Bedauern ausgeſprochen, wenn wir wirklich ſchöpferiſche Talente in ſecondairen Compoſitionsweiſen ſich ergehen ſahen; anderntheils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geiſtreiche Künſtler, wie St. Heller, manchmal den Salon bedenken, wohin ſonſt kein Strahl guter Muſik ſo leicht dringen würde. Es iſt, als ob ſich Halevy's Muſik in Heller's Hand veredelte; er beſitzt eine außerordentliche Gewandtheit, fremdes Mittelmäßiges ſo zuzurichten, daß es ſich wie eine gute Originalcompoſition anhört. Wir wiſſen kaum einen andern Componiſten, der es ihm darin gleich thäte, der ſich in einer Gattung, die immer einen künſtleriſchen Verdacht erregt, ſo wenig von ſeiner Würde zu vergeben wüßte. Wende er alſo immerhin von ſeinem Reichthum auch dem Dilettanten zu; er ſchlägt ihm damit die Brücke zum Verſtändniß tieferer Kunſt. Gefahr für ſeine eigene beſſere Künſtlerſchaft ſcheint damit nicht vorhanden zu ſein.

S. Thalberg, brillante Walzer.

Werk 47.

Sie wären zu recenſiren, ohne ſie geſehen zu haben. Was könnte man hier erhalten, als das Rechte, eine flimmernde funkernde Clavier-Tanzmuſik, die nichts will als das. Auch Chopin und Liſzt haben für den Tanzſalon geſchrieben; wie Thalberg ſich im Großen von dieſen unterſcheidet, wird man hier wieder im Kleinen gewahr; den ſchwärmeriſchen, immer etwas maſurenartigen Charakter der Chopin'ſchen Walzermuſik, den ſtürmiſchen des Ungarn Liſzt in elegant-wieneriſcher Vereinigung wiederzufinden, greife man nur nach den

Thalberg'ſchen Walzern. Eine Empfehlung der Kritik iſt unnöthig, wo auch ein Abrathen nichts fruchten würde.

S. Friedburg, Caprice.

Die Compoſition hat keine Werkzahl, iſt vom Componiſten „ſeinem Vater" zugeeignet — wir haben alſo wohl ein Erſtlingsproduct vor uns, und zwar ein vielverſprechendes. Wie ſelten wird uns die Freude, dies ſagen zu können, und wie gern möchten wir's öfter! Vor allem zeigt ſich in der Caprice, ſo kurz ſie iſt, eine klare künſtleriſche Form; ſie bringt nichts kopflos Zuſammengewürfeltes, man ſieht überall die ordnende Hand, die auch künſtlichere Formenverſchlingungen zu beherrſchen trachtet, die vor den Schwierigkeiten der Entwirrung nicht zurückſchreckt. Wo wir dies an der Jugend wahrnehmen, dürfen wir immer Hoffnungen für die Zukunft hegen; die Beherrſchung der Form führt das Talent zu immer größerer Freiheit, die Geſchichte aller Künſte und Künſtler hat das bewieſen. Zwar, wir finden auch in der Caprice jugendliche Auswüchſe; aber das Gute iſt bei weitem überwiegend und durch und durch Meiſterliches gelingt ja auch dem älteren Künſtler nicht zu jeder Stunde. So bewillkommnen wir denn den jedenfalls noch jungen Mann und ſeinen erſten Sprößling mit den erfreulichſten Erwartungen für das Später.

Zur größeren Wirkung des Stückes hätten wir ihm nur einen feurigeren Schluß, einen Schluß im Forte gewünſcht; im lebensfriſchen Charakter der Caprice lag auch kein Grund zu dem leiſen Ende. Aber auf nichts hat der Componiſt in ſeiner Kunſt mehr zu achten, als auf die rechte Kraft des Schluſſes; nur ſie gibt die Totalwirkung.

F. Chopin, Tarantelle.

Werk 43.

Ein Stück in Chopin's tollſter Manier; man ſieht den wirbelnden, vom Wahnſinn beſeſſenen Tänzer vor ſich, es wird einem ſelbſt wirklich dabei zu Muthe. Schöne Muſik darf das freilich Niemand nennen, aber dem Meiſter verzeihen wir wohl auch einmal ſeine wilden Phantaſieen, er darf auch einmal die Nachtſeiten ſeines Innern ſehen laſſen. Für Recenſenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geſchrieben. — Das erſte Verſtändniß des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, ſehr erſchwert.

W. Sterndale Bennett, Rondo.

Werk 25.

Nach der vorhergehenden Compoſition wirkt die Bennett'ſche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat ſchon viel Aehnliches geſchrieben und einen Fortſchritt läßt auch dieſe Arbeit vermiſſen, die andrerſeits wieder alle die meiſterlichen Vorzüge beſitzt, die wir ſchon ſo oft an dieſem Componiſten hervorhoben. Das Ganze gibt ſich anſpruchlos und iſt offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit beſtimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingerſatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieſer Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen.

Preissonaten.

Guſtav Krug,

großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 3.

Louis Hetſch,

großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 13.

Es ſind dieſe beiden Compoſitionen von dem norddeutſchen Muſikvereine in Hamburg mit dem Preiſe, und zwar die erſtgenannte mit dem erſten, die zweite mit dem zweiten gekrönt worden. Eine vergleichende Kritik ſcheint alſo hier mehr als in jedem andern Falle ſtatthaft. Intereſſant mußte ſchon Jedem vornherein die Anzeige ſein, daß ein Dilettant den Preis über die Künſtler davongetragen. Nach genauerer Einſicht in die Compoſitionen bekennen wir indeß, daß die Sachen keineswegs ſo ſchlimm ſtehen, daß die Ehre der Muſiker noch keineswegs als verloren zu erachten. Mit Vergnügen geſtehen wir, durch die erſtgekrönte Compoſition mit einem Dilettanten bekannt geworden zu ſein, wie es deren, was Reinheit des Satzes, Geſchicklichkeit der

Anordnung und Ausführung im Sinne guter Muſter anlangt, nicht viele geben mag. Von einer Preiscompoſition verlangen wir indeß mehr, als daß ſie blos gut iſt, daß ſie uns keinen Anlaß zu Tadel gibt: wir verlangen ein erfindungsreiches, lebensfriſches Werk, ein Werk, das uns neue Seiten der Kunſt enthüllt oder, im mildeſten Sinne vom Richter beurtheilt, auf eine fruchtbare Zukunft des Schöpfers hoffen läßt. Solchen Anſprüchen gegenüber kann ſich aber die erſtgenannte Compoſition nicht halten; wir vermiſſen überall Originalität und Neuheit, ſie erhebt ſich kaum über ähnliche Arbeiten von Andreas Romberg, mit andern Worten, ſie kommt circa 30 Jahre zu ſpät. Wir müſſen dies, ſo gut es Buchſtaben vermögen, genauer nachweiſen.

Der erſte Satz — Amoll — beginnt mit einem einfachen Thema, das aber ſchon vom 5ten Tacte an matt wird und auch ſpäter, wo die Violine in einem ſimpeln Contrapunct dazutritt, kein wärmeres Intereſſe zu erwecken vermag. Die Stelle bis zum Erſcheinen des Dur-Thema's bewegt ſich lebhafter fort; das letztere ſelbſt aber (in Cdur) ſcheint uns ſehr gewöhnlich, durch gar nichts ausgezeichnet. Schluß des 1ſten Theils in Cdur und etwas dilettantenhafter Rückgang nach Amoll, um in den Anfang zu kommen. Im Mitteltheil dieſes Satzes wird nun der 1ſte Tact des Anfangs-Thema's ausführlicher behandelt, doch nach Beſchaffenheit dieſes letzteren wenig intereſſant. Das Dur-Thema erſcheint jetzt in (Fis) Moll; hierauf ziemlich ſchnelle Modulation nach A moll und dem Anfange zurück, worauf nach gewöhnlichem Herkommen das Frühere noch einmal folgt und bald der Schluß mit dem 1ſten Thema wieder.

Es folgt ein Scherzo, das wir artig und wohlgelungen nennen müſſen; auch das Trio ſagt uns ſehr zu; nur erwarte man eben nichts Originelleres.

Die Stelle des Adagio's vertreten Variationen über ein hübſch geſungenes Thema. Von den erſteren gefällt uns die 3te als charaktervoll empfunden; die zweite iſt kaum eine Variation, ſondern das Thema ſelbſt nur mit einem einfachen Clavieraccompagnement vermehrt.

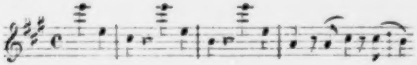
Den Variationen ſchließt ſich ohne Pauſe gleich der letzte Satz, ein Allegro agitato, an. In der Form etwas unklar ſcheint er uns dennoch der lebendigſte und ſchwungvollſte der ganzen Sonate, und hinterläßt ſo eine dem Werke günſtige Stimmung.

Faſſen wir unſer Urtheil in Kurzem zuſammen, ſo müſſen wir dem Verfaſſer, wie geſagt, Befähigung und Bildung zugeſtehen, ſeinem Streben, durch Einfachheit zu wirken, alle Gerechtigkeit widerfahren laſſen, ihm Glück wünſchen zu ſeiner Kunſt, die ihm vielleicht einen trocknen bürgerlichen Beruf verſchönen hilft. Wäre ſeiner Compoſition der Preis allein zuerkannt worden, wir könnten nichts dagegen haben, da uns der Werth der anderen eingeſchickten Arbeiten nicht bekannt ſein kann. Anders geſtaltet ſich aber die Sache, wo wir, wie hier, eine zweite Compoſition zum Vergleich vor uns haben, und ſo geſtehen wir, das Preisgericht nicht zu begreifen, das die bei weitem bedeutendere, überall von einem reichen Talente zeugende Sonate von Louis Hetſch jener nachſetzen konnte.

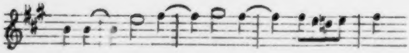
Das Werk leidet, im Gegenſatze zu dem des Hrn. Krug, an einer gewiſſen Unruhe und Ueberfülle; aber wie viel Vorzüge hat es außerdem vor jenem! Ein lebensfriſches Herz ſchlägt uns aus ihm entgegen, der Componiſt gibt ſich voll und ohne Rückhalt, es ſpiegelt ſich ein Moment der Gegenwart in ſeinem Werke, nicht der ſchlechten, verderbten, ſondern ihrer würdigeren Vertreter. Und ſehen wir den Künſtler noch nicht auf der Höhe ſeines Talentes, ſiegt er nicht geniusgleich, ſo iſt es auch gewiß noch nicht zu Ende mit ſeiner Kraft und wir dürfen auf immer meiſterhaftere Leiſtungen von ihm mit Sicherheit ausſehen. Ueberall ſympathiſiren wir nicht; manches ſcheint uns geſucht, nicht natürlich genug geſungen, der Componiſt gehört zu den originelleren Naturen, die immer mehr Zeit zur Entwickelung brauchen, als die alltäglichen. Achtung müſſen wir aber immerhin dem ſchon Erreichten zollen, ſeinem bedeutenden harmoniſchen Wiſſen, ſeinem kräftigen Styl, ſeinem Streben im Ganzen wie im Einzelnen bedeutend zu ſein. Den Vorzug vor allen Sätzen geben wir dem erſten; erinnert er auch in ſeinem Hauptthema etwas an das des Beethoven'ſchen großen Es dur-Concerts, ſo hat das doch der überall hervorbrechenden Wärme der

Behandlung keinen Eintrag gethan. Dieſen Anklang ausgenommen begegnen wir ſonſt im Satze lauter Eigenthümlichem, oft, namentlich in der Harmonie, Intereſſantem und Neuem; auch an künſtlichen Combinationen in der thematiſchen Arbeit iſt das Stück reich. Vor allem aber ſagt uns eben ſein leidenſchaftlicher ſtolzer Charakter, der, auch wo er ſich zuweilen zu milderen, ſchwärmeriſcheren Gefühlen umſtimmen möchte, nirgends zu weibiſcher Sentimentalität herabſinkt.

Wir müſſen leider bekennen, daß die übrigen Sätze, einer nach dem andern, an Intereſſe verlieren. Im Adagio treffen wir zwar noch auf bedeutende Schönheiten; die breite Anlage ſteht ganz im Verhältniſſe zu dem erſten Satze und erinnert an die Adagioweiſe in den größeren Beethoven'ſchen Sonaten. Im Scherzo vermiſſen wir aber einen eigentlich anziehenden Gedanken; ſchön iſt jedoch der Uebergang in's Trio, und das letztere ſelbſt. Am wenigſten gefällt uns der letzte Satz; ſchon das Thema dünkt uns nicht muſikaliſch genug; man ſehe ſelbſt:



Wir hofften wenigſtens auf eine canoniſche humoriſtiſche Verarbeitung, zu der das Thema auf den erſten Anblick auffordert. Es kommt aber nichts dergleichen. Das zweite Thema:



iſt wo möglich noch weniger bedeutend. Trotzdem führt der Componiſt den Satz nicht mit Unehren durch und es fehlt ihm nicht an einzelnen geiſtreichen Wendungen.

Faſſen wir unſer Urtheil über beide Werke noch einmal zuſammen, ſo wiederholen wir: in jedem Falle überwiegt die zweite Sonate die erſte an Kraft, Erfindung und Originalität; in keinem möchten wir aber dem achtungswerthen Dilettanten deshalb ſeine Freude verkümmern. Auch zum Glück gehört Talent, und Jeder findet am Ende in der eignen Bruſt ſeinen unpartheiiſchſten Richter. —

Aphoriſtiſches.

Neue, kühne Melodieen mußt du erfinden.

„Es hat gefallen“ oder: „es hat nicht gefallen“ ſagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

Licht ſenden in die Tiefe des menſchlichen Herzens — des Künſtlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Literatur nicht das Bedeutendſte der neuen Erſcheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Muſik ſollten wir auch ſo weit ſein. —

Worüber die Künſtler Tage-, Monate-, Jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Huſch weghaben? —

Der Sommernachtstraum.

(Brieflich.)

— Der zuerſt etwas über den Sommernachtstraum von mir erfährt, biſt natürlich du, geliebter Freund. Wir ſahen ihn endlich geſtern (nach beinahe 300 Jahren zum erſtenmale), und daß der Theaterdirector gerade einen Winterabend mit ihm ausſchmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem „Wintermährchen —“ aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich dir verſichern, ſahen wohl nur Shakespeare, um Mendelsſohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelsſohn es nicht macht wie ſchlechte Schauſpieler, die ſich im zufälligen Zuſammenſpiel mit großen recht breit machen wollen; ſeine Muſik (die Ouverture ausgenommen) will nur eine Begleitung ſein, eine Vermittelung, eine Brücke gleichſam zwiſchen Zeddel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei faſt unmöglich, wie ſie gewiß auch zu Shakespeare's Zeiten ſchon eine Rolle geſpielt. Wer mehr von der Muſik erwartete, wird ſich getäuſcht gefunden haben; ſie tritt ſogar noch beſcheidener zurück, als in der „Antigone,“ wo freilich die Chöre den Muſiker zu reicherer Ausſtattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältniß der vier jungen Leute greift die Muſik ſonſt nicht ein; nur einmal ſchildert ſie in ſprechenden Affecten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies iſt eine vortreffliche Nummer. Im Uebrigen begleitet ſie nur die Feenparthieen des Stückes. Und hier war Mendelsſohn an ſeinem Platz und Niemand ſo wie er, das weißt du. Ueber die Ouverture iſt die Welt längſt einig; „transferirte Zeddels“ gibt es freilich überall. Die Blüthe der Jugend liegt über ſie ausgegoſſen, wie kaum über ein anderes Werk des Componiſten, der fertige Meiſter that in glücklichſter Minute ſeinen erſten höchſten Flug. Rührend war mir's, wie in den ſpäter entſtandenen Nummern oft Bruchſtücke aus der Ouverture zum Vorſchein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouverture faſt wörtlich bringt, ſtimme ich nicht ein. Die Abſicht des Componiſten nach Abrundung des Ganzen iſt klar; ſie ſcheint mir aber zu verſtandesmäßig hervorgebracht; gerade dieſe Scene hätte er mit ſeinen friſcheſten Tönen ausſtatten ſollen, gerade hier, wo die Muſik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neugeſchaffenes erwartet. Denke dir ſelbſt die Scene, wo die Elfen zu allen Lugen und Spalten des Hauſes hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Troll voran „die Flur zu fegen blank und weiß" und Oberon ſeinen Segen ertheilend: „Friede ſei in dieſem Schloß" u. ſ. w. — nichts ſchöneres für Muſik kann gedacht werden. Componirte M. doch an dieſer Stelle noch etwas Neues! — So ſchien mir denn, blieb auch die höchſte Wirkung des Stückes am Schluſſe aus; man erinnerte ſich wohl der vielen reizenden Muſiknummern im Vorhergegangenen, der Eſelskopf Zeddels mag noch heute manchen beluſtigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin Vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im Uebrigen, glaube mir, iſt die Muſik fein und geiſtreich genug, gleich vom erſten Auftreten Drolls und der Elfe an; das iſt ein Necken und Scherzen in den Inſtrumenten, als ſpielten ſie die Elfen ſelbſt; ganz neue Töne hört man da. Aeußerſt lieblich iſt auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey" und ſo Alles, wo die Feen mit im Spiele ſind. Auch einen Marſch kannſt du hören (den erſten, glaub' ich, den Mendelsſohn geſchrieben) vor dem Schluß des letzten Theils, er erinnert in etwas an den Marſch in Spohr's „Weihe der Töne" und hätte origineller ſein können; doch enthält er ein höchſt reizendes Trio. Das Orcheſter ſpielte unter M. D. Bach's Leitung vortrefflich, auch die Schauſpieler gaben ſich alle Mühe, dagegen die Ausſtattung faſt ärmlich zu nennen war. Heute ſoll das Stück wiederholt werden.

Niels W. Gade.

In einem franzöſiſchen Blatte war vor Kurzem zu leſen: „Ein junger däniſcher Componiſt macht jetzt in Deutſchland Aufſehen, er heißt Gade, wandert, ſeine Violine auf dem Rücken, öfters von Copenhagen nach Leipzig und zurück, und ſieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart." Der erſte und letzte Satz ſind vollkommen richtig; nur in den Mittelſatz hat ſich etwas Romantik eingeſchlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie ſeine Violine fahrend) und ſein Mozartkopf mit dem ſtarken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathieen, die ſeine Ouverture zu Oſſian und ſeine 1ſte Symphonie unter den hieſigen Muſikern ſchon vorher erregt hatten.

Aus ſeinem äußeren Leben iſt nur wenig zu berichten. Zu Copenhagen im J. 1817 geboren, Sohn eines dortigen Inſtrumentenmachers, mag er ſeine erſten Jahre mehr unter Inſtrumenten, als unter Menſchen hingeträumt haben. Seinen erſten Unterricht in der Muſik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechaniſchen Fleiß, nicht auf das Talent ſehen, und es ſoll der Mentor mit den Fortſchritten ſeines Zöglings nicht ſonderlich zufrieden geweſen ſein. Guitarre, Violine und Clavier lernte er von jedem etwas, ohne ſich außerordentlich hervorzuthun. Erſt ſpäter bekam er gründlichere Lehrer in Werſchall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyſe manchmal berieth. Compoſitionen verſchiedener Art entſtanden, von denen indeß der Componiſt jetzt nicht viel halten will, es wären zum Theil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantaſie geweſen. Später kam er in die konigliche Kapelle zu Copenhagen als Violiniſt, und hier hatte er Gelegenheit, den Inſtrumenten alle die Geheimniſſe abzulauſchen, von denen er ſie uns manchmal in ſeinen Inſtrumentalſtücken erzählen läßt. Dieſe practiſche Schule, manchem verſagt, von Vielen unverſtanden benutzt, erzog ihn wohl hauptſächlich zu jener Meiſterſchaft in der Inſtrumentation, die ihm unbeſtritten zugeſtanden werden muß. Durch ſeine Ouverture „Nachklänge aus Oſſian,“ die auf das Urtheil Spohr's und Fr. Schneider's mit dem von dem Copenhagener Muſikvereine ausgeſchriebenen Preiſe gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerkſamkeit ſeines regierenden kunſtliebenden Königs auf ſich gezogen haben; ſo erhielt er denn, wie viele andere Talente unter ſeinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reiſe in's Ausland, und er machte ſich für's erſte nach Leipzig auf, das ihn zuerſt in das größere muſikaliſche Publicum eingeführt hatte. Noch iſt er hier, wird ſich aber binnen Kurzem nach Paris und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo ſein Bild noch friſch vor uns ſteht, einige Züge der künſtleriſchen Eigenthümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngern ſeit lange keiner vorgekommen.

Wer von ſeiner Aehnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Ueberraſchendes hat, indeß auch auf eine muſikaliſche Aehnlichkeit Beider ſchließen wollte, würde ſehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künſtler-Charakter vor uns. In der That ſcheint es, als ob die Deutſchland angränzenden Nationen ſich von der Herrſchaft deutſcher Muſik emancipiren wollten; einen Deutſchthümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menſchheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin ſein Vaterland, Bennett England, in Holland gibt J. Verhulſt Hoffnungen, ſeinem Vaterlande ein würdiger Repräſentant zu werden, in Ungarn machen ſich gleichfalls nationelle Beſtrebungen geltend. Und wie ſie auch alle die deutſche Nation als ihre erſte und geliebteſte Lehrerin in der Muſik betrachten, ſo ſoll ſich Niemand verwundern, wenn ſie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Muſik zu ſprechen verſuchen wollen, ohne deßhalb den Lehren ihrer Meiſterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meiſter, die ſich mit unſern großen vergleichen könnten, und Niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europa's ſahen wir ſchon nationelle Tendenzen ſich äußern. Lindblad in Stockholm überſetzte uns ſeine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein productives Talent erſter Größe, verſuchte Klänge aus ſeiner Heimath bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Scandinaviens ſeinen muſikaliſchen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn ſie anders nicht von ſelbſt von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordſcheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unſern jungen Tonkünſtler erzogen die Dichter ſeines Vaterlandes; er kennt und liebt ſie alle; die alten Mährchen und Sagen begleiteten ihn auf ſeinen Knabenwanderungen, und von Englands Küſte ragte Oſſian's Rieſenharfe herüber. So zeigt ſich in ſeiner Muſik, und zuerſt eben in jener Oſſians-Ouverture, zum erſtenmal ein entſchieden ausgeprägter nordiſcher Charakter; aber gewiß wird Gade ſelbſt am wenigſten verläugnen, wie viel er deutſchen Meiſtern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt ſo ziemlich Alles von Allen), belohnten ſie ihm mit dem Geſchenk, das ſie allen hinterlaſſen, die ſich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meiſterſchaft.

Von neuern Componiſten iſt namentlich ein Einfluß Mendelsſohn's in gewiſſen Inſtrumentalcombinationen ſichtbar, namentlich in den „Nachklängen aus Oſſian;" in der Symphonie erinnert manches an Franz Schubert; dagegen ſich überall eine ganz originelle Melodieenweiſe geltend macht, wie ſie bisher in den höheren Gattungen der Inſtrumentalmuſik in ſo volksthümlicher Art noch nicht dageweſen. Ueberhaupt ragt aber die Symphonie in jedem Bezug über die Ouverture, in Naturkräftigkeit wie in Meiſterhaftigkeit des Techniſchen.

Dabei iſt nur eines zu wünſchen: daß der Künſtler in ſeiner Nationalität nicht etwa untergehe, das ſeine „nordſchein-gebährende" Phantaſie, wie ſie Jemand bezeichnete, ſich reich und vielgeſtaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens ſeinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künſtlern zurufen, erſt Originalität zu gewinnen und dann ſie wieder abzuwerfen; ſchlangengleich häute er ſich, wenn das alte Kleid zu verſchrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft iſt dunkel; es geſchieht das Meiſte anders als wir dachten; nur unſere Hoffnungen dürfen wir ausſprechen, daß wir das Gediegenſte, Schönſte von dieſem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, ſchon der Zufall des Namens auf die Muſik hingewieſen, ſo bilden ſonderbarer Weiſe die vier Buchſtaben ſeines Namens die vier offenen Violinſaiten. Streiche mir Niemand dies kleine Zeichen höherer Gunſt weg, wie das andere, daß ſich ſein Name (durch vier Schlüſſel) mit einer Note ſchreiben läßt, die herauszufinden Cabbaliſten ein Leichtes ſein wird.

Noch in dieſem Monate erwarten wir eine zweite Symphonie Gade's; ſie weicht von der erſten ab, iſt weicher und leiſer; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

Theaterbüchlein (1847—50).

Johann von Paris von Boieldieu.

(Den 4ten Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meiſteroper. Zwei Acte, zwei Decorationen, zwei Stunden Zeitlänge — alles trefflich gerathen. Jean de Paris, Figaro, und Barbier, die erſten komiſchen Opern der Welt und nur die Nationen der Componiſten zurückſpiegelnd!

Inſtrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meiſterlich — die Blasinſtrumente, namentlich Clarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Geſang nirgends deckend, — die Violoncello's hier und da ſchon als ſelbſtſtändige Stimme mit Effect behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singſtimme noch höher liegt, ſehr gut, verſchmelzen ſich mit ihr.

Templer und Jüdin von Marſchner.

(Den 8ten Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Compoſition hier und da unruhig, nicht ganz klar inſtrumentirt, neben einer Fülle geiſtreicher Melodieen. Bedeutendes dramatiſches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelſtein, der ſich nicht ganz von ſeiner rohen Hülle befreien können. —

Behandlung der Singſtimmen zum Theil nicht dankbar und vom Orcheſter erdrückt. Zu viel Poſaunen.

Die Chöre gingen ſpottſchlecht, ſie müßten theilweiſe größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weber'ſchen die bedeutendſte deutſche Oper der neuern Zeit.

Iphigenia in Aulis von Gluck.

(Den 15ten Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämneſtra; Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatſchek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Scene geſetzt: Coſtümirung und Decorationen ſehr angemeſſen. Auch an der Muſik hat er hinzugethan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja“ hinzugemacht. Dies iſt eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagner's Oper vielleicht den umgekehrten Proceß vornehmen — wegnehmen, herausſchneiden.

Was ſoll ich über die Oper ſagen! Wie lange die Welt ſteht, ſolche Muſik wird immer wieder einmal zum Vorſchein kommen, wird nie alt.

Ein großer origineller Künſtler. Mozart ſteht auf ſeinen Schultern ſichtbar; Spontini copirt ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchſter Wirkung, wie in Armida.

Tannhäuſer von Richard Wagner.

(Den 7ten Auguſt 1847.)

Eine Oper, über die ſich nicht ſo in Kürze ſprechen läßt. Gewiß, daß ſie einen genialen Anſtrich hat. Wär' er ein ſo melodiöſer Muſiker, wie er ein geiſtreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe ſich über die Oper ſagen, und ſie verdiente es, ich hebe es mir auf ſpäter auf.

La Favorite von Donizetti.

(Den 30ſten Auguſt 1847.)

Nur zwei Acte hörte ich. Puppentheatermuſik! —

Euryanthe von C. M. v. Weber.

(Den 23ſten Septbr. 1847.)

Geſchwärmt haben wir, wie lange nicht. Die Muſik iſt noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es iſt Herzblut, ſein edelſtes was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekoſtet — gewiß. Aber auch unſterblich iſt er durch ſie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchſt geiſtreich und meiſterhaft. Die Charakteriſtik der Einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Inſtrumente! aus der innerſten Tiefe ſprechen ſie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, ſprachen noch lange darüber. Das genialſte Stück der Oper ſcheint mir das Duett zwiſchen Lyſiart und Eglantine im 2ten Act. Der

Marſch im 3ten Act zu Ehren der nämlichen iſt's auch, aber nicht Einzelnem, dem Ganzen gebührt die Krone.

Barbier von Sevilla von Roſſini.

(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Roſine. Immer erheiternde geiſtreiche Muſik, die beſte, die Roſſini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt ſie ungeſchoren. Welch' falſche Anſicht von Virtuoſenfreiheit! Uebrigens ihre beſte Rolle. —

Stumme von Portici von Auber.

(Den 22ſten Febr. 1848.)

Die Oper eines muſikaliſchen Glückskindes. Der Stoff hat ſie erhalten. Die Muſik gar zu roh, gemüthlos, dabei abſcheulich inſtrumentirt. Hier und da Funken von Geiſt.

Oberon von Weber.

(Den 18ten März 1848.)

Gar zu lyriſcher Stoff. Auch die Muſik andern Weber'ſchen Opern an Friſche nachſtehend. Eine ſchlumprige Aufführung.

Ferdinand Cortez von Spontini.

(Den 27ſten Juli 1848.)

Mit Entzücken zum 1ſtenmal gehört. —

Fidelio von Beethoven.

(Den 11ten Auguſt.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

Heimliche Ehe von Cimaroſa.

(Den 19ten Juni 1849.)

Im Techniſchen (Satz und Inſtrumentation) durchaus meiſterlich, ſonſt ziemlich intereſſelos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

Waſſerträger von Cherubini.

(Den 8ten Juli.)

Mit großer Freude an der geiſtreichen meiſterlichen Oper ſeit vielen Jahren wieder zum 1ſtenmal gehört. Ein vortrefflicher Waſſerträger in Dall' Aſte.

Prophet von Giac. Meyerbeer.

(Den 2ten Febr. 1850.)

†

Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln.

Die Bildung des Gehörs iſt das Wichtigſte. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fenſterſcheibe, der Kuckuk — forſche nach, welche Töne ſie angeben. —

Du ſollſt Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig ſpielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechaniſchem Ueben hinbringen. Das iſt ungefähr ebenſo, als bemühe man ſich täglich das ABC möglichſt ſchnell und immer ſchneller auszuſprechen. Wende die Zeit beſſer an. —

Man hat ſogenannte „ſtumme Claviaturen“ erfunden; verſuche ſie eine Weile lang, um zu ſehen, daß ſie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht ſprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuoſen iſt wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muſter. —

Lerne frühzeitig die Grundgeſetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunct ꝛc.; ſie kommen dir freundlich entgegen, wenn du daſſelbe thuſt. —

Klimpere nie! Spiele immer friſch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und eilen ſind gleich große Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und ſchön zu ſpielen; es iſt beſſer, als ſchwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du haſt immer auf ein rein geſtimmtes Inſtrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt ſie dir auch ohne Clavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft ſo, daß du nicht allein die Melodie einer Compoſition, ſondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtniß feſtzuhalten vermagſt. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme haſt, ohne Hülfe des Inſtrumentes vom Blatt zu ſingen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Haſt du aber eine klangvolle Stimme, ſo ſäume keinen Augenblick ſie auszubilden, betrachte ſie als das ſchönſte Geſchenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es ſo weit bringen, daß du eine Muſik auf dem Papier verſtehſt. —

Wenn du ſpielſt, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meiſter zu. —

Legt dir Jemand eine Compoſition zum erſtenmal vor, daß du ſie ſpielen ſollſt, ſo überlies ſie erſt. —

Haſt du dein muſikaliſches Tagewerk gethan und fühlſt dich ermüdet, ſo ſtrenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Beſſer raſten, als ohne Luſt und Friſche arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirſt, nichts Modiſches. Die Zeit iſt koſtbar. Man müßte hundert Menſchenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da iſt, kennen lernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu geſunden Menſchen. Wie die leibliche, ſo muß die geiſtige Koſt einfach und kräftig ſein. Die Meiſter haben hinlänglich für die letztere geſorgt; haltet euch an dieſe. —

Aller Paſſagenkram ändert ſich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat ſie Werth. —

Schlechte Compoſitionen mußt du nicht verbreiten, im Gegentheil ſie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du ſollſt ſchlechte Compoſitionen weder ſpielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen biſt, ſie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der ſogenannten Bravour. Suche mit einer Compoſition den Eindruck hervorzubringen, den der Componiſt im Sinne hatte; mehr ſoll man nicht; was darüber iſt, iſt Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abſcheuliches, in Stücken guter Tonſetzer etwas zu ändern, wegzulaſſen, oder gar neumodiſche Verzierungen anzubringen. Dies iſt die größte Schmach, die du der Kunſt anthuſt. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere; du erſparſt dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutender Meiſter kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den ſogenannte große Virtuoſen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künſtler ſei dir mehr werth, als der des großen Haufens. —

Alles Modiſche wird wieder unmodiſch, und treibſt du's bis in das Alter, ſo wirſt du ein Geck, den Niemand achtet. —

Viel Spielen in Geſellſchaften bringt mehr Schaden, als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber ſpiele nie etwas, deſſen du dich in deinem Innern zu ſchämen hätteſt. —

Verſäume aber keine Gelegenheit, wo du mit Anderen zuſammen muſiciren kannſt, in Duo's, Trio's ꝛc. Dies macht dein Spiel fließend, ſchwungvoll. Auch Sängern accompagnire oft. —

Wenn Alle erſte Violine ſpielen wollten, würden wir kein Orcheſter zuſammen bekommen. Achte daher jeden Muſiker an ſeiner Stelle. —

Liebe dein Inſtrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchſte und einzige. Bedenke, daß es noch andere und ebenſo ſchöne gibt. Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orcheſter das Höchſte der Muſik zur Ausſprache kommt. —

Wenn du größer wirſt, verkehre mehr mit Partituren, als mit Virtuoſen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meiſter, vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperirte Clavier“ ſei dein täglich Brod. Dann wirſt du gewiß ein tüchtiger Muſiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wiſſen. —

Von deinen muſikaliſchen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlectüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt ſich Manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht Alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei beſcheiden! Du haſt noch nichts erfunden und gedacht, was nicht Andere vor dir ſchon gedacht und erfunden. Und hätteſt du's, ſo betrachte es als ein Geſchenk von Oben, was du mit Anderen zu theilen haſt. —

Das Studium der Geſchichte [illegible]uſik, unterſtützt vom lebendigen Hören der Meiſterwerke der verſchiedenen Epochen, wird dich am ſchnellſten von Eigendünkel und Eitelkeit curiren. —

Ein ſchönes Buch über Muſik iſt das „Ueber Reinheit der Tonkunſt" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirſt. —

Gehſt du an einer Kirche vorbei und hörſt Orgel darin ſpielen, ſo gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar ſo wohl, dich ſelbſt auf die Orgelbank ſetzen zu dürfen, ſo verſuche deine kleinen Finger und ſtaune vor dieſer Allgewalt der Muſik. —

Verſäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Inſtrument, das am Unreinen und Unſauberen im Tonſatz wie im Spiel alſogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelſtimmen. Dies macht dich muſikaliſch. —

Was heißt denn aber muſikaliſch ſein? Du biſt es nicht, wenn du, die Augen ängſtlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühſam zu Ende ſpielſt; du biſt es nicht, wenn du (es wendet dir Jemand etwa zwei

Seiten auf ein[illegible]n) ſtecken bleibſt und nicht fortkannſt. Du biſt es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahneſt, bei einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Muſik nicht allein in den Fingern, ſondern auch im Kopf und Herzen haſt. —

Wie wird man aber muſikaliſch? Liebes Kind, die Hauptſache, ein ſcharfes Ohr, ſchnelle Auffaſſungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von Oben. Aber es läßt ſich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirſt es, nicht dadurch, daß du dich einſiedleriſch Tage lang abſperrſt und mechaniſche Studien treibſt, ſondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielſeitig-muſikaliſchem Verkehr erhältſt, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orcheſter verkehrſt. —

Mache dich über den Umfang der menſchlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belauſche ſie namentlich im Chor, forſche nach, in welchen Intervallen ihre höchſte Kraft liegt, in welchen andern ſie ſich zum Weichen und Zarten verwenden laſſen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; ſie ſind eine Fundgrube der ſchönſten Melodieen und öffnen dir den Blick in den Charakter der verſchiedenen Nationen. —

Uebe dich frühzeitig im [illegible]en Schlüſſel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir ſonſt verſchloſſen. —

Achte ſchon frühzeitig auf Ton und Charakter der verſchiedenen Inſtrumente; ſuche ihre eigenthümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören, verſäume nie.

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurtheil. —

Urtheile nicht nach dem Erſtenmalhören über eine Compoſition; was dir im erſten Augenblick gefällt, iſt nicht immer das Beſte. Meiſter wollen ſtudirt ſein. Vieles wird dir erſt im höchſten Alter klar werden. —

Bei Beurtheilung von Compoſitionen unterſcheide, ob ſie dem Kunſtfach angehören, oder nur dilettantiſche Unterhaltung bezwecken. Für die der erſten Art ſtehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie“ iſt das Feldgeſchrei der Dilettanten, und gewiß, eine Muſik ohne Melodie iſt gar keine. Verſtehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmiſch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufſchlägſt, blicken ſie dich in tauſend verſchiedenen Weiſen an: des dürftigen Einerlei's namentlich neuerer italiäniſcher Opernmelodieen wirſt du hoffentlich bald überdrüſſig. —

Suchſt du dir am Clavier kleine Melodieen zuſammen, ſo iſt das wohl hübſch; kommen ſie dir aber einmal von ſelbſt, nicht am Clavier, dann freue dich noch mehr, dann regt ſich in dir der innere Tonſinn. — Die Finger müſſen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängſt du an zu componiren, ſo mache Alles im Kopf. Erſt wenn du ein Stück ganz fertig haſt, probire es am Inſtrumente. Kam dir deine Muſik aus dem Innern, empfandeſt du ſie, ſo wird ſie auch ſo auf Andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantaſie, ſo wirſt du in einſamen Stunden wohl oft wie feſtgebannt am Flügel ſitzen, in Harmonieen dein Inneres ausſprechen wollen, und um ſo geheimnißvoller wirſt du dich wie in magiſche Kreiſe gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonieenreich noch iſt. Der Jugend glücklichſte Stunden ſind dieſe. Hüte dich indeſſen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichſam an Schattenbilder zu verſchwenden dich verleitet. Die Beherrſchung der Form, die Kraft klarer Geſtaltung gewinnſt du nur durch das feſte Zeichen der Schrift. Schreibe alſo mehr, als du phantaſirſt. —

Verſchaffe dir frühzeitig Kenntniß vom Dirigiren, ſieh dir gute Dirigenten oft an; ſelbſt im Stillen mit zu dirigiren, ſei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künſten und Wiſſenſchaften. —

Die Geſetze der Moral ſind auch die der Kunſt. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirſt du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eiſen, das wenig Groſchen koſtet, laſſen ſich viele tauſend Uhrfedern machen, deren Werth in die Hunderttauſend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthuſiasmus wird nichts Rechtes in der Kunſt zu Wege gebracht. —

Die Kunſt iſt nicht da, um Reichthümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künſtler; alles Andere fällt dir von ſelbſt zu. —

Nur erſt, wenn dir die Form ganz klar iſt, wird dir der Geiſt klar werden. —

Vielleicht verſteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte Jemand, ein vollkommener Muſiker müſſe im Stande ſein, ein zum erſtenmal gehörtes, auch complicirteres Orcheſterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor ſich zu ſehen. Das iſt das Höchſte, was gedacht werden kann. —

Es iſt des Lernens kein Ende. —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Geſammelte Schriften

über

Muſik und Muſiker

von

Robert Schumann.

Erſter Band.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1871.

Schumann
Gesammelte
Schriften
1

G Schwartz

3 n 7994

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand ſich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meiſt jüngerer Muſiker zuſammen, zunächſt zu geſelliger Verſammlung, nicht minder aber auch zum Austauſch der Gedanken über die Kunſt, die ihnen Speiſe und Trank des Lebens war, — die Muſik. Man kann nicht ſagen, daß die damaligen muſikaliſchen Zuſtände Deutſchlands ſehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrſchte noch Roſſini, auf den Clavieren faſt ausſchließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erſt wenige Jahre verfloſſen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelsſohn's Stern war im Aufſteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten dieſe erſt ſpäter. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauſeköpfe: laßt uns nicht müßig zuſehen, greift an, daß es beſſer werde, greift an, daß die Poeſie der Kunſt wieder zu Ehren komme. So entſtanden die erſten Blätter einer neuen Zeitſchrift für Muſik. Aber nicht lange währte die Freude feſten Zuſammenhaltens dieſes Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der theuerſten Genoſſen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten ſich einige zeitweiſe ganz von Leipzig. Das Unternehmen ſtand auf dem Punkt, ſich aufzulöſen. Da entſchloß ſich Einer von ihnen, gerade der muſikaliſche Phantaſt der Geſellſchaft, der ſein bisheriges Leben mehr am Clavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaction in die Hand zu nehmen, und führte ſie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entſtanden eine Reihe Aufſätze, aus denen dieſe Sammlung eine Auswahl gibt. Die meiſten der darin ausgeſprochenen Anſichten ſind noch heute die ſeinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche Kunſterſcheinung geäußert, hat ſich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier ſei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf ſeines Stifters exiſtirte, der Davidsbündler. Es ſchien, verſchiedene Anſichten der Kunſtanſchauung zur Ausſprache zu bringen, nicht unpaſſend, gegenſätzliche Künſtlercharaktere zu erfinden, von denen Floreſtan und Euſebius die bedeutendſten waren, zwiſchen denen vermittelnd Meiſter Raro ſtand. Dieſe Davidsbündlerſchaft zog ſich, wie ein rother Faden, durch die Zeitſchrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoriſtiſcher Weiſe verbindend. Später verſchwanden die von den damaligen Leſern nicht ungern geſehenen Geſellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo ſie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von ſchriftſtelleriſchen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn dieſe geſammelten Blätter, wie ſie eine reichbewegte Zeit wiederſpiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Fluth der Gegenwart beinahe ſchon überſtrömte Kunſterſcheinung zu lenken, ſo wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufſätze die chronologiſche Ordnung aufrecht erhalten iſt, ſo wird gerade dies ein Bild des wachſenden, ſich immer mehr ſteigernden und klärenden Muſiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

Inhaltsüberſicht.

A. Größere und kleinere Aufſätze.

	Band	Seite
Ein Werk II. Von Julius	I	1
Theodor Stein. Von Euſebius	I	4
Aus den kritiſchen Büchern der Davidsbündler:		
I. Studien von Hummel. Von Euſebius, Floreſtan und Raro	I	6
II. Tonblumen von Heinrich Dorn. Von Euſebius und Floreſtan	I	10
H. Vieuxtemps und L. Lacombe. Von Floreſtan	I	12
Kirchenaufführung in Leipzig	I	14
Aus Meiſter Raro's, Floreſtan's und Euſebius' Denk- und Dicht-Büchlein	I	15
Zur Eröffnung des Jahrganges 1835	I	33
Faſtnachtsrede nach der neunten Symphonie. Von Floreſtan	I	36
Ferdinand Hiller. Von Floreſtan	I	39
Compoſitionen von J. C. Keßler. Von Raro	I	50
Aus den Büchern der Davidsbündler:		
Sonaten von Delphine Hill-Handley, C. Löwe, W. Taubert und L. Schunke. Von Euſebius, Floreſtan und Raro	I	53
„Die Weihe der Töne“, Symphonie von L. Spohr	I	63
Die dritte Symphonie von C. G. Müller	I	65
Symphonie von H. Berlioz	I	68
„Die Wuth über den verlornen Groſchen“ von Beethoven. Von Floreſtan	I	101
Der Pſychometer. Von Floreſtan	I	102

Band Seite
Charakteriſtik der Tonarten . . . . I 106
Aphorismen . . . . I 107
Das Komiſche in der Muſik. Von Floreſtan . . . . I 108
J. Moſcheles . . . . I 110
Schwärmbriefe I. II. Von Euſebius . . . . I 111
Aphorismen. Von Floreſtan und Euſebius . . . . I 122
Monument für Beethoven . . . . I 125
Die Preisſymphonie . . . . I 131
Ouverture zur „ſchönen Meluſine“ von F. Mendelsſohn Bartholdy . . . I 138
Aus den Büchern der Davidsbündler:
1) 16 neue Etuden. Von Euſebius. 2) Tanzliteratur . . . . I 194
Die Pianoforteetuden ihren Zwecken nach geordnet . . . . I 213
William Sterndale Bennett. Von Euſebius . . . . I 243
Muſeum: 1) Variationen von A. Henſelt. Von Euſebius. 2) Impromptu's von St. Heller. Von Floreſtan. 3) Soiréen von Clara Wieck. Von Floreſtan und Euſebius. 4) Präludien und Fugen von Mendelsſohn. Von Jeanquirit. 5) Etuden von F. Chopin. Von Euſebius . . . . I 246
Bericht an Jeanquirit über den kunſthiſtoriſchen Ball des Redacteurs. Von Floreſtan . . . . I 255
Der alte Hauptmann . . . . I 261
Muſikfeſt in Zwickau . . . . I 265
Kirchenaufführung in Leipzig . . . . I 268
Fragmente aus Leipzig Nr. 1—5. (Nr. 4 u. 5 über Meyerbeer's Hugenotten und Mendelsſohn's Paulus S. 323 ff.) . . . . I 313
Kürzeres und Rhapſodiſches für Pianoforte . . . . I 331
Traumbild. Von Floreſtan und Euſebius . . . . II 1
Quartettmorgen. Erſter bis ſechſter . . . . II 8
Compoſitionen von Leopold Schefer . . . . II 36
Rückblick auf das Leipziger Muſikleben 1837—1838 . . . . II 48
Zum neuen Jahr 1839 . . . . II 57
Erſte Aufführung des Paulus von Mendelsſohn in Wien . . . . II 68
Die Teufelsromantiker . . . . II 75
Norbert Burgmüller . . . . II 109
Camilla Pleyel. I. II. II 123
Erinnerung an eine Freundin. Von Euſebius . . . . II 125
Zur Eröffnung des Jahres 1840 . . . . II 137
Die C dur-Symphonie von F. Schubert . . . . II 138
H. W. Ernſt . . . . II 145
Die vier Ouverturen zu Fidelio. Von Floreſtan . . . . II 147
Alexis Lwoff . . . . II 149
Franz Liſzt. I. II. . . . . II 158

	Band	Seite
Gutenbergfeſt in Leipzig	II	165
Mendelsſohn's Orgelconcert	II	172
Muſikleben in Leipzig im Winter 1839—1840	II	183
S. Thalberg	II	212
Ueber einige corrumpirte Stellen in claſſiſchen Werken	II	228
Die Abonnementconcerte in Leipzig von 1840—1841	II	233
L. Berger's Werke	II	259
Preisquartett von J. Schapler. Von Floreſtan	II	268
Die Leonoren-Ouverturen von Beethoven	II	274
Antonio Bazzini	II	333
Aphoriſtiſches	II	356
Die Sommernachtstraummuſik. Von Floreſtan	II	357
Niels W. Gade	II	359
Theaterbüchlein (1847—1850)	II	362
Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln	II	366
Neue Bahnen	II	374

B. Beſprechungen von Compoſitionen.

	Werk	Band	Seite
Alkan, C. V., 3 Etuden f. Pfte.	15	II	30
—— 6 Stücke f. Pfte.	16	II	80
Attern, W., Symphonie f. Orcheſter	16	II	326
Bach, J. S., Geſammtwerke	—	II	77
Baroni-Cavalcabo, Julie, Allegro f. Pfte.	8	I	181
—— Caprice f. Pfte.	12	II	40
—— dritte Caprice f. Pfte.	18	II	44
—— Phantaſie f. Pfte.	19	II	44
—— Phantaſieſtücke f. Pfte.	25	II	153
Becker, A. J., lyriſche Stücke f. Pfte.	2	I	235
Becker, C. F., Ausgewählte Tonſtücke f. Pfte. aus dem 17. u. 18. Jahrhundert	—	I	309
Beethoven, L. v., die Ouverturen zu Fidelio	—	II	147
—— Leonorenouverture	—	II	274
—— Rondo f. Pfte. Op. posth.	129	I	101
Benedict, J., Variationen f. Pfte.	16	I	221
—— Rondo f. Pfte.	19	I	295
—— Rêverie f. Pfte.	20	I	331
Bennett, W. St., drittes Concert f. Pfte.	9	I	286
—— 3 Skizzen f. Pfte.	10	II	40
—— 6 Etuden f. Pfte.	11	I	292
—— Impromptu's f. Pfte.	12	II	40

	Werk	Band	Seite
Bennett, W. St., Sonate f. Pfte.	13	I	310
—— 3 Romanzen f. Pfte.	14	II	40
—— „die Najaden“, Ouverture f. Orcheſter	15	II	6
—— Phantaſie f. Pfte.	16	II	94
—— Diverſions f. Pfte.	17	II	94
—— viertes Concert f. Pfte.	19	II	143
—— „die Waldnymphe“, Ouverture f. Orcheſter	20	II	98
—— Capriccio f. Pfte. mit Orcheſter	22	II	342
—— Suite f. Pfte.	24	II	308
—— Rondo f. Pfte.	25	II	353
Berger, L., 12 Etuden f. Pfte.	12	I	210
—— 15 Etuden f. Pfte.	22	I	293
—— geſammelte Werke	—	II	259
Bergſon, M., 4 Mazurken f. Pfte.	1	II	79
Berlioz, H., Ouverture zu Waverley	1	II	99
—— Ouverture zu den „Vehmrichtern“ f. Orcheſter	3	I	142
—— „Episode de la vie d'un artiste“, Symphonie f. Orcheſter	4	I	68
Bertini, H., Trio f. Pfte. ꝛc.	—	I	176
—— 25 Caprices f. Pfte.	94	I	204
—— Notturno's f. Pfte.	102	I	235
—— Erinnerungen f. Pfte.	104	I	235
—— Caprice f. Pfte.	108	I	235
—— Caprice f. Pfte.	110	I	235
—— Phantaſie f. Pfte.	118	II	38
Blahetka, Leopoldine, Variationen f. Pfte.	28	I	218
Böhner, L., Phantaſie f. Pfte.	48	II	38
—— Variationen f. Pfte.	99	I	300
Bohrer, A., Trio f. Pfte. ꝛc.	47	I	167
Bratchi, Adele, großes Rondo f. Pfte.	2	I	239
Brzowsky, J., 4 Mazurken f. Pfte.	8	I	256
Burgmüller, F., Phantaſie f. Pfte.	41	II	83
Burgmüller, N., Lieder	10	II	175
Carpentier, A. le, Caprice f. Pfte.	16	I	235
Chelard, H. A., Ouverture ꝛc.	—	II	187
Cherubini, L., Quartett f. Streichinſtrumente. Nr. I.	—	II	14
—— Quartett f. Streichinſtrumente. Nr. II.	—	II	22
Chopin, F., Variationen f. Pfte.	2	I	3
—— Rondeau à la Mazur f. Pfte.	5	I	239
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	8	I	178
—— erſtes Concert f. Pfte.	11	I	161
—— Variationen f. Pfte.	12	I	226

	Werk	Band	Seite
Chopin, F., Notturno's f. Pfte.	15	I	331
—— Walzer f. Pfte.	18	I	256
—— Bolero f. Pfte.	19	I	256
—— Scherzo f. Pfte.	20	I	331
—— zweites Concert f. Pfte.	21	I	161
—— Polonaiſe f. Pfte.	22	I	256
—— 12 Etüden f. Pfte.	25	I	254
—— Notturno's f. Pfte.	27	I	187
—— Präludien f. Pfte.	28	II	95
—— Impromptu f. Pfte.	29	II	44
—— Mazurken f. Pfte.	30	II	44
—— Scherzo f. Pfte.	31	II	44
—— Mazurken f. Pfte.	33	II	95
—— 3 Walzer f. Pfte.	34	II	95
—— Sonate f. Pfte.	35	II	205
—— Notturno's f. Pfte.	37	II	226
—— Ballade f. Pfte.	38	II	226
—— Walzer f. Pfte.	42	II	226
—— Tarantella f. Pfte	43	II	352
—— Concertallegro f. Pfte	46	II	307
—— Ballade f. Pfte.	47	II	307
—— Notturno's f. Pfte.	48	II	307
—— Phantaſie f. Pfte.	49	II	307
Chopin, F., und Franchomme, A., Duo f. Pfte. u. Violine	—	I	179
Chwatal, F. X., Variationen f. Pfte.	11	I	300
—— Rondo f. Pfte.	18	I	295
—— Variationen f. Pfte.	23	I	221
—— Variationen f. Pfte.	28	I	300
—— Variationen f. Pfte.	29	I	300
—— Variationen f. Pfte.	33	I	300
—— Variationen f. Pfte.	34	I	300
Cramer, H., Phantaſie f. Pfte.	7	II	81
—— Romantiſche Ideen f. Pfte	10	II	81
Cramer, J. B., 16 neue Etuden f. Pfte	81	I	194
Czerny, C., Variationen f. Pfte	302	I	300
—— die Schule des Fugenſpieles	400	II	25
—— großes Rondo f. Pfte.	405	I	239
—— Phantaſie f. Pfte	413	I	235
—— 4 Phantaſien f. Pfte.	434	II	38
—— Concertino f. Pfte.	650	II	343
Decker, C., Rondo f. Pfte.	11	II	23
—— Sonate f. Pfte.	11	I	310

	Werk	Band	Seite
Decker, C., Quartett f. Streichinſtrumente	14	II	11
Deppe, F., Variationen f. Pfte.	—	I	218
Dobrzynski, J. F., Rondo à la Polacca f. Pfte. m. Orcheſter	6	I	239
Döhler, Th., Concert f. Pfte.	7	I	145
—— Variationen f. Pfte.	17	I	226
—— Rondino über ein Thema v. Strauß f. Pfte.	19	I	239
—— Rondino über ein Thema v. Coppola f. Pfte.	20	I	239
—— Notturno f. Pfte.	24	II	85
Dorn, H., Tonblumen f. Pfte.	10	I	10
—— Rhapſodie f. Pfte.	15	I	189
—— Divertiſſement f. Pfte.	17	I	184
—— Sonate zu vier Händen f. Pfte.	29	II	72
Dreyſchock, A., 8 Bravouretuden f. Pfte.	1	I	288
—— Lied f. Pfte.	4	II	91
—— Phantaſie f. Pfte.	12	II	218
Droling, J. N., Variationen f. Pfte.	34	I	218
Eberwein, M. C., Etuden f. Pfte.	—	II	263
Elkamp, H., Variationen f. Pfte.	15	I	221
Enckhauſen, H., Rondo f. Pfte.	38	I	295
Endter, J. N., Variationen f. Pfte.	—	I	221
Erfurt, C., 3 leichte Rondos nach Auber f. Pfte.	30	I	239
—— Rondo f. Pfte.	32	I	239
Eſſer, H., Lieder	4	II	177
—— „Riquiqui", Oper in drei Acten	10	II	296
Farrenc, Louiſe, Rondo in D f. Pfte.	—	I	239
—— Variationen f. Pfte.	17	I	221
Feſca, A., Notturno's f. Pfte.	5	II	152
—— Salonſtücke f. Pfte.	7	II	152
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	9	II	180
—— zweites Trio f. Pfte. ꝛc.	12	II	285
—— Ballſcene f. Pfte.	14	II	216
—— Charakterſtück f. Pfte.	15	II	216
—— drittes Trio f. Pfte. ꝛc.	23	II	285
Field, J., ſiebentes Concert f. Pfte.	—	I	157
—— Notturno's f. Pfte. Nr. 14—16	—	I	187
Franck, E., 12 Studien f. Pfte.	1	II	31
—— Capriccio f. Pfte.	2	II	155
—— Charakterſtücke f. Pfte.	3	II	155
Franz, R., 12 Geſänge	1	II	345
Friedburg, S., Caprice f. Pfte.	—	II	352
Fuchs, L., Quartett f. Streichinſtrumente	10	II	10
—— Quintett f. Streichinſtrumente	11	II	18

	Werk	Band	Seite
Gade, N. W., Frühlingsblumen f. Pſte.	—	II	317
—— Symphonieen f. Orcheſter	—	II	361
Geißler, C., 8 Romanzen f. Physharmonica	11	I	106
Geniſchta, J., Sonate f. Pſte. u. Violoncello	7	I	277
—— Sonate f. Pſte.	—	II	204
Gerke, O., Amuſement f. Pſte.	16	I	303
—— Rondo f. Pſte.	21	I	297
—— brillantes Rondo f. Pſte. mit Orcheſter	26	I	239
Glanz, F., charakteriſtiſches Rondo f. Pſte.	2	I	239
Goethe, W. v., Allegro f. Pſte.	2	II	152
Goldſchmidt, S., Etuden f. Pſte.	4	II	313
Greulich, C. W., Rondo f. Pſte.	22	I	297
Grillparzer, C., Rondo f. Pſte.	—	I	295
Grund, F. W., 12 Etuden f. Pſte.	21	I	206
—— Rondo f. Pſte.	25	II	23
—— Sonate f. Pſte.	27	II	132
Günz, C., Tänze f. Pſte.	—	I	106
Gutmann, A., leichtes u. brillantes Rondo f. Pſte.	—	I	239
Halm, A., Trio f. Pſte. ꝛc.	57	I	280
Hartknoch, C. E., Nocturnes f. Pſte.	8	I	331
—— 6 Walzer f. Pſte.	9	I	106
—— Concert f. Pſte.	14	I	147
Hartmann, J. P. E., Sonate f. Pſte. u. Violine	8	I	277
—— „der Rabe“, Oper in drei Acten	12	II	167
—— Capricen f. Pſte.	18	I	303
—— Capricen f. Pſte., zweites Heft	18	II	40
—— 2 Charakterſtücke f. Pſte.	25	II	90
—— Sonate f. Pſte.	—	II	276
Haslinger, C., Variationen f. Pſte.	1	I	221
—— Variationen f. Pſte.	6	I	300
—— Rondo f. Pſte.	8	I	295
—— Rondo f. Pſte.	11	II	23
Hauck, W., Variationen f. Pſte.	36	I	300
Hauptmann, M., 12 Stücke f. Pſte.	12	I	331
—— 3 Sonaten f. Pſte. u. Violine	23	I	277
Heckel, K. F., „Vergißmeinnicht“, Rondo f. Pſte.	11	I	239
Heller, St., Variationen f. Pſte.	6	I	218
—— Impromptu's f. Pſte.	7	I	247
—— Rondo-Scherzo f. Pſte.	8	I	239
—— Sonate f. Pſte.	9	II	132
—— 24 Etuden f. Pſte.	16	II	211
—— Scherzo f. Pſte.	24	II	314

	Werk	Band	Seite
Heller, St., Caprice f. Pfte.	27	II	314
—— Phantaſie f. Pfte.	31	II	351
—— Bolero's f. Pfte.	32	II	351
Helſted, E., 6 Geſänge	1	II	345
Henſelt, A., Variationen f. Pfte.	1	I	246
—— 12 Etuden f. Pfte.	2	II	27
—— 12 Etuden f. Pfte.	5	II	63
—— Notturno's f. Pfte.	6	II	93
—— Pensée fugitive f. Pfte.	8	II	93
—— Scherzo f. Pfte.	9	II	93
—— Romanze f. Pfte.	10	II	93
—— Tableau musical f. Pfte.	16	II	309
Hering, K. E., Divertimento f. Pfte.	—	I	331
Herzberg, R. v., brillantes Rondo f. Pfte.	11	I	239
Herz, H., Concert f. Pfte.	74	I	150
—— Variationen f. Pfte.	82	I	218
—— Caprice f. Pfte.	84	I	188
—— drittes Concert f. Pfte.	87	I	285
—— Phantaſie f. Pfte.	89	I	233
Heſſe, A., zweite Ouverture f. Orcheſter	28	II	6
—— Rondo f. Pfte.	43	II	23
—— dritte Symphonie f. Orcheſter	55	I	263
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	56	I	169
Hetſch, L., Duo f. Pfte. u. Violine	13	II	353
Hiller, F., Trio's f. Pfte. ꝛc.	6	I	172
—— Etuden f. Pfte.	15	I	39
—— Caprices f. Pfte.	20	II	223
—— Réveries f. Pfte.	21	II	223
—— „Die Zerſtörung Jeruſalems“, Oratorium	24	II	148
—— „Die Zerſtörung Jeruſalems“, Oratorium	24	II	195
—— la danse des Fantômes f. Pfte.	—	I	331
—— Impromptu f. Pfte.	—	II	223
Hill-Handley, Delphine, Sonate f. Pfte	—	I	53
—— Caprice f. Pfte.	—	I	235
Hirſchbach, H., Quartette ꝛc. für Streichinſtrumente	—	II	19
—— Quartett für Streichinſtrumente	1	II	270
Hommage à Clara Wieck, Recueil p. le Pfte.	—	I	303
Horſe, J., 4 Fugen f. Pfte.	29	II	337
Hornemann, E., Capricen f. Pfte.	1	II	316
Hummel, J. N., Studien f. Pfte.	125	I	6
—— letztes Concert f. Pfte.	—	II	143
Jähns, F. W., Trio f. Pfte. ꝛc.	10	I	170

	Werk	Band	Seite
Kahlert, A., 4 Notturno's f. Pfte.	6	II	38
Kalkbrenner, F., viertes Concert f. Pfte.	127	I	151
—— Variationen f. Pfte.	131	I	226
—— Scene f. Pfte.	136	II	38
—— 25 Etuden f. Pfte.	145	II	111
Kalliwoda, J. W., erſte Ouverture f. Orcheſter	38	I	140
—— zweite Ouverture f. Orcheſter	44	I	140
—— 3 Solo's f. Pfte.	68	I	185
—— fünfte Ouverture f. Orcheſter	76	II	6
—— fünfte Symphonie f. Orcheſter	106	II	185
—— ſechſte Symphonie f. Orcheſter	132	II	253
Keßler, J. C., Etuden f. Pfte.	20	I	204
—— Phantaſie f. Pfte.	23	I	50
—— Impromptu's f. Pfte.	24	I	50
—— Impromptu's f. Pfte.	24	I	331
—— Polonaiſen f. Pfte.	25	I	198
—— Bagatellen f. Pfte.	30	I	50
—— 24 Präludien f. Pfte.	31	I	50
—— Walzer f. Pfte.	—	II	218
Kirchner, Th., 10 Lieder	1	II	321
Kittl, J. F., 6 Idyllen f. Pfte.	1	II	82
—— 6 Idyllen f. Pfte.	2	II	43
—— 3 Scherzi f. Pfte.	6	II	214
—— Symphonie	—	II	184
Klein, B., nachgelaſſene Geſänge Heft 1—6	—	I	270
—— Sonate zu vier Händen f. Pfte.	—	II	74
Klein, C. A. von, Trio f. Pfte. ꝛc	—	I	173
Klein, J., 6 Geſänge	—	I	273
—— Balladen von Uhland	—	I	273
Klingenberg, W., Divertiſſement f. Pfte.	3	II	38
—— Sonate f. Pfte.	—	II	203
Köhler, E., elegantes Rondo mit Einleitung f. Pfte.	47	I	239
—— Erinnerung an Bellini f. Pfte.	54	I	233
Koßmaly, C., 6 Geſänge	—	II	345
Krägen, C., 3 Polonaiſen f. Pfte.	9	I	106
—— 3 vierhändige Polonaiſen f. Pfte	15	I	256
Krebs, C., Rondo f. Pfte.	40	II	23
—— Variationen f. Pfte.	41	I	218
Krug, G., Duo f. Pfte. u. Violine	3	II	353
Kücken, Fr., 2 Duo's f. Pfte. u. Violine	13	I	277
Kufferath, H. F., Capriccio f. Pfte. mit Orcheſter	1	II	341
—— 6 Etuden f. Pfte.	2	II	264

	Werk	Band	Seite
Kufferath, H. F., 6 Lieder	3	II	281
—— 6 Etuden f. Pfte.	8	II	313
Kulenkamp, G. C., Caprice f. Pfte.	—	I	182
—— Notturno's f. Pfte.	42	I	235
—— „die Jagd" f. Pfte. zu vier Händen	49	I	233
—— Variationen f. Pfte.	51	I	300
Kullak, Th., 2 Etuden f. Pfte.	2	II	208
—— Sonate f. Pfte.	7	II	320
Lachner, F., Sonate zu vier Händen f. Pfte.	39	I	93
—— dritte Symphonie f. Orcheſter	41	I	263
—— fünfte Symphonie f. Orcheſter (Preisſymphonie)	52	I	131
—— ſechſte Symphonie f. Orcheſter	56	II	107
Lachner, I., Sonate f. Pfte.	20	II	319
Lachner, V., Rondino f. Pfte.	—	I	297
Lacombe, L., Sonate f. Pfte.	1	II	132
—— Caprice f. Pfte.	2	II	151
Ladurner, J. A., Phantaſie f. Pfte.	—	I	230
Lecerf, F. A., Sonate f. Pfte.	—	II	204
Leonhard, J. E., Sonate f. Pfte.	—	II	276
Lickl, C. G., Iſchler Bilder f. Pfte.	57	II	154
Lindblad, A. F., Symphonie	—	II	184
Lindpaintner, P., Jubelouverture f. Orcheſter	109	II	323
Liſzt, F., Etuden f. Pfte.	1	II	111
—— Bravourwalzer f. Pfte.	6	I	256
—— große Etuden f. Pfte.	—	II	111
—— Bravourſtudien f. Pfte.	—	II	266
Löwe, C., große Sonate f. Pfte.	33	I	53
—— große Sonate f. Pfte.	41	I	53
—— „der Frühling", eine Tondichtung in Sonatenform.	47	I	91
—— „Eſther", ein Liederkreis	52	I	269
—— „Johann Huß", Oratorium.	82	II	298
Löwenſkiold, H. v., Trio f. Pfte. ꝛc.	2	I	176
—— Impromptu's f. Pfte.	8	II	157
—— Impromptu's f. Pfte.	11	II	220
—— Charakterſtücke f. Pfte.	12	II	316
Lubin, Leon de St., Quintett f. Streichinſtrumente	38	II	21
Lüders, C., 12 Etuden f. Pfte.	26	I	289
Marſchner, H., Feſtouverture f. Orcheſter	78	I	142
—— Bilder des Orients	90	I	272
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	111	II	288
—— „Klänge aus Oſten"	—	II	237
Marxſen, Ed., 3 Stücke f. Pfte.	31	II	88

	Werk	Band	Seite
Marxſen, Ed., 3 Impromptu's f. Pfte.	33	II	88
Mayer, C., 3 Rondo's f. Pfte.	—	I	297
—— Variationen f. Pfte.	31	I	226
—— 6 Etuden f. Pfte.	31	I	205
—— Variationen f. Pfte.	32	I	226
—— 6 Etuden f. Pfte.	55	II	210
—— 3 Etuden f. Pfte.	61	II	335
—— Concert f. Pfte.	70	II	343
Mendelsſohn Bartholdy, F., Capriccio f. Pfte.	5	I	331
—— Sonate f. Pfte.	6	I	119
—— Charakterſtücke f. Pfte.	7	I	331
—— Lieder ohne Worte f. Pfte. Heft II.	30	I	99
—— Ouverture zur ſchönen Meluſine	32	I	138
—— 3 Capricen f. Pfte.	33	I	191
—— Präludien und Fugen f. Pfte.	35	I	251
—— Lieder ohne Worte f. Pfte. Heft III.	38	I	276
—— Concert f. Pfte.	40	II	59
—— Serenade f. Pfte. mit Orcheſter	43	II	143
—— Sonate f. Pfte. u. Violoncello	45	II	72
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	49	II	182
—— 114. Pſalm	51	II	188
—— „Lobgeſang", Symphonie-Cantate	52	II	166
—— Lieder ohne Worte f. Pfte. Heft IV.	53	II	227
—— dritte Symphonie f. Orcheſter	56	II	330
—— Muſik zum Sommernachtstraum	61	II	357
—— Gebet „Verleih uns Frieden"	—	II	188
Mereaux, A., Phantaſie f. Pfte.	42	I	230
Meyer, L. v., Walzer f. Pfte.	4	I	198
Mohs, A. F., Rondo f. Pfte.	3	I	239
Memy, Valerie, Rondo f. Pfte.	4	I	295
Montag, C., 2 Etuden f. Pfte.	3	II	263
Moſcheles, J., Trio f. Pfte. ꝛc.	84	I	177
—— fünftes Concert f. Pfte.	87	I	158
—— Sextuor f. Pfte. ꝛc.	88	I	97
—— ſechſtes Concert f. Pfte.	90	I	158
—— Ouverture f. Orcheſter	91	I	141
—— Duo f. zwei Pfte.	92	I	180
—— Concert f. Pfte.	93	II	59
—— Rondo über eine ſchottiſche Melodie f. Pfte.	—	I	239
—— brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Deſſauer f. Pfte.	94	I	239
—— charakteriſtiſche Studien f. Pfte.	95	II	33

	Werk	Band	Seit
Moſcheles, J., Serenade f. Pfte.	103	II	306
—— Romanesca f. Pfte.	104	II	306
Müller, C. G., dritte Symphonie f. Orcheſter	12	I	65
—— dritte Symphonie f. Orcheſter	12	I	263
Müller, F., Symphonie f. Orcheſter	—	II	326
Nicolai, O., Sonate f. Pfte.	27	II	310
Niéle, J., Sonate f. Pfte.	41	I	310
—— Variationen f. Pfte.	44	I	300
—— Allegro f. Pfte.	45	I	303
Nottebohm, G., 6 Romanceſken f. Pfte.	2	II	317
Nowakowski, J., Polonaiſe f. Pfte.	11	I	256
—— Variationen f. Pfte.	12	I	226
—— 2 Polonaiſen f. Pfte.	14	II	84
Osborne, G. A., Variationen f. Pfte.	16	I	226
—— Variationen f. Pfte.	21	I	300
—— Variationen f. Pfte.	24	I	300
Otto, F., Clavierſtücke	15	I	185
Otto, J., Rondoletto f. Pfte.	19	I	106
Pearſon, H., 6 Lieder	7	II	283
Peſadori, A., Rondo f. Pfte.	—	II	23
Philipp, B. F., Etuden f. Pfte.	28	II	111
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	—	II	178
Pixis, J. P., Etuden f. Pfte.	80	I	201
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	—	II	181
Pocci, Graf F. v., Sonate f. Pfte.	—	I	92
—— Frühlingsſonate f. Pfte.	—	I	92
Pohl, J., Divertiſſements f. Pfte.	—	I	202
—— Caprices f. Pfte.	—	I	331
Pollini, F., Toccata f. Pfte.	56	I	183
Preyer, G., Symphonie f. Orcheſter	—	II	103
Proche, F., Variationen f. Pfte.	27	II	350
Prudent, E., Variationen f. Pfte.	2	I	221
Ravina, H., Etuden f. Pfte.	—	II	335
Raymond, E., Symphonie f. Pfte.	17	II	106
Reichel, A., Sonate f. Pfte	4	II	318
Reißiger, C. G., Trio's f. Pfte. ꝛc.	—	I	174
—— drittes Quartett f. Pfte. ꝛc.	103	I	282
—— Quartett f. Streichinſtrumente	111	II	13
—— Symphonie f. Orcheſter	120	II	105
—— »Adele de Foix«, Oper	—	II	292
Reißiger, F. A., 3 Rondino's f. Pfte.	22	II	23
Reuling, W., Trio f. Pfte. ꝛc.	75	II	286

	Werk	Band	Seite
Ries, F., 6 Exercices f. Pfte.	31	I	206
—— Polonaiſe f. Pfte.	174	I	256
—— große Sonate f. Pfte.	175	I	310
—— neuntes Concert f. Pfte	177	I	153
—— 4 Lieder	179	I	276
—— Rondo à la Zingaresco f. Pfte.	181	I	239
Rietz, J., Scherzo f. Pfte.	5	II	311
—— Concertouverture f. Orcheſter	7	II	186
—— Concertouverture f. Orcheſter	7	II	238
—— Ouverture zu Hero und Leander	11	II	324
Rochlitz, J., Variationen f. Pfte.	7	I	218
Roſenhain, J., Trio f. Pfte. ꝛc.	2	I	165
—— Romanzen f. Pfte.	14	II	85
—— Romanze f. Pfte.	15	II	85
—— 12 Etuden f. Pfte.	17	II	111
—— 24 Etuden f. Pfte.	20	II	208
—— „Erinnerung", Romanze f. Pfte.	—	I	235
—— Concertino f. Pfte.	—	II	343
Rubinſtein, A., Etude f. Pfte.	1	II	337
Ruckgaber, J., Variationen f. Pfte.	32	I	300
—— Erinnerung f. Pfte.	35	I	233
Rummel, C., Erinnerung f. Pfte.	79	I	233
—— Variationen f. Pfte.	80	I	218
Scarlatti, D., Clavierwerke	—	II	76
Schaeffer, J., Lieder ohne Worte f. Pfte.	4	II	217
Schapler, J., Quartett f. Streichinſtrumente	—	II	268
—— Phantaſie f. Pfte.	—	II	312
Schefer, L., Vaterunſer für vierfachen Chor	27	II	36
—— Sonate f. Pfte.	30	II	36
Schmitt, Al., Rondo f. Pfte.	78	I	297
—— Rondo f. Pfte. mit Orch.	101	II	342
Schmitt, J., Phantaſie f. Pfte.	225	I	303
—— Rondo f. Pfte.	250	I	297
—— Phantaſie f. Pfte.	268	II	84
—— Phantaſie f. Pfte.	280	II	84
—— Concert f. Pfte.	300	II	344
Schnabel, C., Phantaſie f. Pfte.	14	I	230
Schneider, J., Notturno's f. Pfte.	1	II	150
Scholz, W. C., Sonate f. Pfte.	19	II	70
Schornſtein, C. H., Concert f. Pfte.	1	I	143
Schubert, F., Walzer f. Pfte.	9	I	198
—— Sonate zu vier Händen f. Pfte.	30	I	119

	Werk	Band	Seite
Schubert, F., deutſche Tänze f. Pfte.	33	I	198
—— Sonate f. Pfte.	42	I	119
—— Sonate f. Pfte.	53	I	119
—— Phantaſie oder Sonate f. Pfte.	78	I	119
—— Moments musicals f. Pfte.	94	I	331
—— Trio f. Pfte ꝛc.	99	I	178
—— Duo zu vier Händen f. Pfte.	140	II	2
—— Impromptu's f. Pfte.	142	II	46
—— große Sonate f. Pfte.	143	II	74
—— 3 große Sonaten f. Pfte.	—	II	2
—— große Symphonie f. Orcheſter	—	II	138
Schuberth, L., Quartett f. Pfte. ꝛc.	23	I	282
—— Sonate f. Pfte.	25	I	310
—— Phantaſie f. Pfte.	30	I	306
S., R., Etuden f. Pfte.	X	I	210
Schunke, C., Variationen f. Pfte	32	I	226
—— Caprice f. Pfte	46	I	303
—— Rondo espagnol f. Pfte.	47	I	239
Schunke, L., große Sonate f. Pfte.	3	I	53
—— erſtes Capriccio f. Pfte.	9	I	192
—— zweites Capriccio f. Pfte.	10	I	192
—— Charakterſtücke f. Pfte.	13	I	331
—— Variationen f. Pfte	14	I	226
Schwenke, C., Märſche f. Pfte.	50	II	88
—— Amuſement f. Pfte.	55	II	88
Sechter, S., 12 Studien f. Pfte.	62	II	89
Seyler, C., Trio f. Pfte. ꝛc.	—	II	179
Sobolewski, J. F. E., Trio f. Pfte ꝛc.	—	II	17
—— „der Erlöſer", Oratorium	—	II	200
Spohr, L., „die Weihe der Töne", Symphonie f. Orcheſter	86	I	63
—— Quartett f. Streichinſtrumente	97	II	9
—— „Hiſtoriſche Symphonie" f. Orcheſter	116	II	246
—— Trio f. Pfte. ꝛc.	119	II	290
—— „Irdiſches und Göttliches", Symphonie f. Orcheſter	121	II	327
Sponholtz, A. H., Etuden f. Pfte.	9	II	262
—— Phantaſiebilder f. Pfte.	10	II	213
Stamaty, C., Concert f. Pfte.	2	I	284
—— Variationen f. Pfte.	3	I	300
Stegmayer, F., 6 Geſänge	13	I	273
Stern, J., geiſtliche Ouverture f. Orcheſter	9	II	323
Stocks, J., Variationen f. Pfte.	—	I	300
Stolze, H. W., Variationen f. Pfte.	29	I	300

	Werk	Band	Seite
Stolze, H. W., Variationen f. Pſte.	37	I	221
Strube, C. H., Lieder ohne Worte f. Pſte.	16	II	216
Szymanowska, Maria, 12 Etuden f. Pſte.	—	I	203
Taubert, W., Duo zu vier Händen f. Pſte.	11	I	94
—— Impromptu's f. Pſte.	14	I	190
—— 8 Minnelieder f. Pſte.	16	I	100
—— Concert f. Pſte	18	I	154
—— Quartett f. Pſte. ꝛc.	19	I	280
—— große Sonate f. Pſte.	20	I	53
—— Miniaturen f. Pſte.	23	I	190
—— Tutti Frutti f. Pſte.	24	I	190
—— Impromptu f. Pſte.	25	I	306
—— Divertiſſement f. Pſte.	28	I	306
—— Erinnerungen an Schottland f. Pſte.	30	II	92
—— Trio f. Pſte. ꝛc.	32	I	280
—— fünfte Sonate f. Pſte	35	II	204
—— Etuden f. Pſte.	40	II	63
—— Minnelieder f. Pſte	45	II	93
—— »la Najade«, Charakterſtück f. Pſte	49	II	225
—— Suite f. Pſte.	50	II	225
Tedesco, J., Phantaſie f. Pſte.	6	I	303
—— Serenade f. Pſte.	8	II	151
Thalberg, S., 12 Walzer f. Pſte.	4	I	198
—— Concert f. Pſte.	5	I	149
—— Caprice f. Pſte.	15	I	186
—— Notturno's f. Pſte.	16	I	186
—— Variationen f. Pſte.	17	I	221
—— Phantaſie f. Pſte.	20	I	230
—— 3 Nocturnes f. Pſte	21	I	306
—— Phantaſie f. Pſte.	22	I	306
—— 12 Etuden f. Pſte. Heft I.	26	I	290
—— 12 Etuden f. Pſte. Heft II.	26	II	63
—— Notturno f. Pſte.	28	II	85
—— Scherzo f. Pſte.	31	II	221
—— Andante f. Pſte.	32	II	85
—— Phantaſie f. Pſte.	33	II	85
—— Notturno f. Pſte.	35	II	221
—— Impromptu f. Pſte.	36	II	221
—— Souvenir à Beethoven f. Pſte.	39	II	221
—— Etude f. Pſte.	45	II	310
—— Walzer f. Pſte.	47	II	351
Thomas, A., Trio f. Pſte. ꝛc.	2	I	171

	Werk	Band	Seite
Thomas, A., 6 Caprices f. Pfte.	4	I	331
Tomaſchek, W. J., 6 Lieder	71	I	276
Trieſt, H., 4 Geſänge	1	I	275
—— 6 Geſänge	2	I	275
—— Sonate f. Pfte.	4	I	310
Trutſchel, A. L. C., Sonate f. Pfte.	8	I	310
Veit, W. H., zweites Quartett f. Streichinſtrumente	5	II	15
—— Notturno f. Pfte.	6	II	155
—— Polonaiſe f. Pfte.	11	II	155
—— Lieder	—	II	176
Verhulſt, J. J. H., Ouverture f. Orcheſter	—	II	97
—— Quartett f. Streichinſtrumente	6	II	8
—— Quartett f. Streichinſtrumente	6	II	270
Vollweiler, C., Sonate f. Pfte.	—	II	276
—— 3 Etuden f. Pfte.	4	II	335
Voß, C., Impromptu f. Pfte.	38	II	338
Weber, C. M. v., Phantaſie f. Pfte.	—	I	306
Weber, F. D., Variationen f. Pfte.	—	II	306
Wenzel, E., les Adieux f. Pfte.	—	I	331
Weyſe, C. E. F., 8 Etuden f. Pfte.	8	I	208
—— Etuden f. Pfte.	60	II	32
—— Ouverture f. Orcheſter	—	II	6
Wieck, Clara, Capricen f. Pfte.	2	I	331
—— Valses romantiques f. Pfte.	4	I	198
—— Soiréen f. Pfte.	6	I	249
Wielhorſky, J. Graf v., 3 Notturno's f. Pfte.	2	II	43
Willmers, R., 6 Etuden f. Pfte.	1	II	111
—— „Sehnſucht am Meer" f. Pfte.	8	II	339
—— Phantaſie f. Pfte.	9	II	339
—— Variationen f. Pfte.	10	II	339
—— Nocturne f. Pfte.	12	II	339
Wilſing, F. E., 3 Sonaten f. Pfte.	1	II	70
—— Caprice f. Pfte.	6	II	215
—— Phantaſie f. Pfte.	10	II	317
Winkhler, C. A. v., brillantes Rondo f. Pfte.	45	I	239
—— brillantes Rondo f. Pfte.	46	I	239
Wolf, J. C. L., Trio f. Pfte. ꝛc.	6	I	179
Wolff, E., Mazurken f. Pfte.	5	I	256
—— 24 Etuden f. Pfte.	20	II	209
—— Rhapſodieen f. Pfte.	29	II	219
Zimmermann, S. A., Rondo f. Pfte.	5	I	295
Zöllner, C., 9 Lieder	—	II	281
Zöllner, C. H., 6 vierhändige Walzer f. Pfte.	—	I	256

1834.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel, II. Tonblumen von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Meiſter Raro's, Floreſtan's und Euſebius' Denk- und Dicht-Büchlein.

Ein Werk II.[1]

Euſebius trat neulich leiſe zur Thüre herein. Du kennſt das ironiſche Lächeln auf dem blaſſen Geſichte, mit dem er zu ſpannen ſucht. Ich ſaß mit Floreſtan am Clavier. Floreſtan iſt, wie du weißt, einer von jenen ſeltenen Muſikmenſchen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie voraus ahnen. Heute ſtand ihm aber dennoch eine Ueberraſchung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie", legte Euſebius ein Muſikſtück auf. Den Titel durften wir nicht ſehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Muſik ohne Töne hat etwas Zauberiſches. Ueberdies, ſcheint mir, hat jeder Componiſt ſeine eigenthümlichen Notengeſtaltungen für das Auge: Beethoven ſieht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'ſche Proſa anders, als Goethe'ſche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Baſiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wunderſam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozart's »Là ci darem la mano« durch hundert Akkorde geſchlungen zu ſehen, Leporello ſchien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun ſpiel's", meinte Floreſtan. Euſebius gewährte; in eine Fenſterniſche gedrückt hörten wir zu. Euſebius ſpielte wie begeiſtert und führte unzählige Geſtalten des lebendigſten Lebens vorüber: es iſt, als wenn die Begeiſterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maaß ihres Könnens hinaushebt. Freilich beſtand Floreſtan's ganzer Beifall, ein ſeliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert ſein könnten, wären ſie nämlich Clavier-Virtuoſen geweſen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

---

[1] Dieſer Aufſatz erſchien ſchon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Muſ. Zeitung. Als der erſte, in dem ſich die Davidsbündler zeigen, möge er auch hier eine Aufnahme finden.

»Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par
Frédéric Chopin, Oeuvre 2«

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2", und wie die Geſichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erſtaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterſcheiden war, als: „Ja, das iſt einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es ſein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — ſo entſtand freilich eine Scene, die ich nicht beſchreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden, gingen wir fort zum Meiſter Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch ſchon und euren neumodiſchen Enthuſiasmus — nun bringt mir nur den Chopin einmal her". Wir verſprachen's zum andern Tag. Euſebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meiſter Raro; Floreſtan, der ſeit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gaſſe meinem Hauſe zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sopha liegend und die Augen geſchloſſen. „Chopin's Variationen", begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß", fuhr er fort, „iſt das Ganze dramatiſch und hinreichend Chopiniſch; die Einleitung, ſo abgeſchloſſen ſie in ſich iſt — kannſt Du Dich auf Leporello's Terzenſprünge beſinnen? — ſcheint mir am wenigſten zum Ganzen zu paſſen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geſchrieben? — die Variationen, der Schlußſatz und das Adagio, das iſt freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, ſind Don Juan, Zerline, Leporello und Maſetto die redenden Charaktere, — Zerlinens Antwort im Thema iſt verliebt genug bezeichnet, die erſte Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der ſpaniſche Grande ſchäkert darin ſehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das giebt ſich jedoch von ſelbſt in der zweiten, die ſchon viel vertrauter, komiſcher, zänkiſcher iſt, ordentlich als wenn zwei Liebende ſich haſchen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert ſich aber Alles in der dritten! Lauter Mondſchein und Feenzauber iſt darin; Maſetto ſteht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch ſich aber Don Juan wenig ſtören läßt. — Nun aber die vierte, was hältſt Du davon?"

„Euſebius ſpielte ſie ganz rein — ſpringt ſie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es ſcheint mir natürlich, daß Chopin den erſten Theil wiederholen läßt) aus Bmoll ſpielt, was nicht beſſer paſſen kann, da es den Don Juan wie moraliſch an ſein Beginnen mahnt. Schlimm iſt's freilich und ſchön, daß Leporello hinter den Gebüſchen lauſcht, lacht und ſpottet, und daß Oboen und Clarinetten zauberiſch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B dur den erſten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das iſt nun aber Alles nichts gegen den letzten Satz — haſt Du noch Wein, Julius —? das iſt das ganze Finale im Mozart — lauter ſpringende Champagnerſtöpſel, klirrende Flaſchen, Leporello's Stimme dazwiſchen, dann die faſſenden, haſchenden Geiſter, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der ſchön beruhigt und wirklich abſchließt." Er habe, ſo beſchloß Floreſtan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei dieſem Schluß. Wenn nämlich an ſchönen Tagen die Abendſonne bis an die höchſten Bergſpitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verſchwände, ſo träte ein Moment ein, als ſähe man die weißen Alpenrieſen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmliſche Erſcheinung gehabt. „Nun erwache aber auch Du zu neuen Träumen, Julius, und ſchlafe!" — „Herzens-Floreſtan, erwiederte ich, dieſe Privatgefühle ſind vielleicht zu loben, obgleich ſie etwas ſubjectiv ſind; aber ſo wenig Abſicht Chopin ſeinem Genius abzulauſchen braucht, ſo beug' ich doch auch mein Haupt ſolchem Genius, ſolchem Streben, ſolcher Meiſterſchaft". Hierauf entſchliefen wir. —

Julius.

Theodor Stein.

Wir würden weniger ſtreng urtheilen, handelte es ſich nicht in der That um ein ſeltneres Talent, das wohl gar gering geſchätzt worden iſt. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leiſtet, wird bei ſtetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zu Wege bringen. Gewiſſe Handfertigkeiten ſollen gar ſo früh als möglich zur Virtuoſität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unſer jugendlicher Künſtler ſich jenen Namen vorzugsweiſe erworben, bekämpfen wir als durchaus falſch — das öffentliche Phantaſiren in jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugeſtehen, ſprechen wir nicht, aber zu ſeinem Führer, ſeinem Lehrer, nenn' er ſich, wie er wolle.

Wer wird die aufgeſprungene Knoſpe wieder zuſammenzufalten verſuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltſam zurückzudrängen, ſcheint ſo unnatürlich, als es naturgemäß ſein kann, daß ſich ein beſonderer Sinn beim Einen früher zeitigt und entwickelt als beim Andern. Nur ſollte man die ſeltnere Jännerblume, ehe man ſie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im ſtillern Verſchluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unſers Kunſtjüngers nicht vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umſtänden werden müſſen. Es ſcheint aber bei ſeiner Bildung ſo manches verſäumt, es ſcheinen ſo viele Mißgriffe gethan worden zu ſein, daß wir ſeinen Lehrer aufmerkſam machen müſſen, die ſpätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge ſeines Schülers ſind jetzt nur ſolche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das ſichere Ergreifen des Augenblicks und deſſen Umſetzung in die Tonſprache, das meiſt glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraſchenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müſſen, ſo fällt unter dieſen am erſten ein trübes Einerlei der Gefühlsweiſe, das ſtille fortleidende Weſen der Melodieen, das endloſe Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Geſtalten, aber ſie ſind blaß, verweint. Das ſoll nicht. Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung, welche die jüngſte muſikaliſche Vergangenheit genommen, ſo darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und ſtärkt ſie mit dem friſchen, lebensreichen Mozart! Es gibt wohl Naturen, die dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegen zu ſtreben ſcheinen, aber es gibt auch Naturgeſetze, nach denen die umgeſtürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unſer liebenswerther Künſtler, durchaus ſinnig und muſikaliſch, muß recht wohl fühlen, daß noch Manches fehlt, ſelbſt das eigentliche rechte Spielen ſeines Inſtruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die ſichere Leichtigkeit, die ſich erſt aus anhaltender Uebung erzeugt, vor Allem der geſunde Ton, den Niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, ſo wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wiſſen, daß wir ihm ſo ernſt die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu ſpielen iſt. Irrten wir aber, ſo müßten wir auch dann noch ſagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er ſich dann einer bedeutſamen alten Sage erinnern! Apollo pflog mit einem ſchönen Sterblichen Umgang. Wie dieſer nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Geſtalt und Geiſt — da verräth er ſein Geheimniß zu früh den Menſchen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erſchien ihm nicht wieder, und der Jüngling, erſchüttert vom Schmerz, ſah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er ſtarb. — Zeige denn Deine Göttergaben den Weltmenſchen nicht eher, bis es Dir die Himmliſchen heißen, die ſie Dir verliehen und denen Du werth geworden biſt. Dem Künſtler, dem ſchönen Sterblichen, verwandelt ſich der griechiſche Gott zum Phantaſus.[1]

Euſeb.

---

[1] Von dem ferneren Loos des jungen damals Hoffnungen erregenden Mannes iſt uns nichts näher bekannt geworden.

Aus den kritiſchen Büchern der Davidsbündler.[1]

I.

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

W. 125.

1.

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunſtwerke, ſind auch die der Mozart'ſchen Schule. Wie der Grieche ſeinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Geſicht zeichnete, ſo hält Mozart ſeine Blitze.

Ein rechter Meiſter zieht keine Schüler, ſondern eben wiederum Meiſter. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieſes gegangen, der ſo viel, ſo weit gewirkt. Sollte dieſe helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formloſere, myſtiſche verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunſt wirft, ſo mögen dennoch jene ſchönen Kunſtalter nicht vergeſſen werden, die Mozart regierte und die zuerſt Beethoven ſchüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zuſtimmung ſeines Vorfürſten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch dieſe abgetreten, verwirrten ſich die Völker mehr und mehr und wenden und ſtrecken ſich nun in einem unbequemen claſſiſch-romantiſchen Halbſchlaf. —

Man hat ältern Künſtlern den Rath gegeben, daß ſie, hätten ſie den Culminationspunkt erreicht, anonym fortſchaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorſchritt gezählt würde, bei ihnen als Kunſtnaturnachlaß anſähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeit lang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrthum reizte, ſo würde es immer Zufall, ja Uebermuth ſein, wenn der Kritiker jene culminirende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der ſiebenten Beethoven'ſchen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen) — der Künſtler aber, ſtrebt er ſonſt vorwärts und edel, würde dennoch ſtets das letzte, gerade vollendete Werk für dieſen Culminationspunkt halten. —

---

[1] Es wird angenommen, daß ſich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das ſie ihre Gedanken über neuerſchienene Werke ꝛc. einzeichneten.

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk des alten Meiſters jenen vom 60ſten bis 80ſten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite ſtellen, jenen Kunſtwerken, wo alle Kräfte harmoniſch walteten. Es iſt wohl noch derſelbe Strom, auch majeſtätiſch noch und achtunggebietend, aber wie ſich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo ſich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr ſo blüthenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in ſeinem Lauf und denkt, wie er ehedem die Außenwelt ſo treu in ſeinem Schoß aufnahm und zurückſpiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwickelung der Muſik, wie keine andere Kunſt ein Beiſpiel aufſtellen kann, muß es wohl vorkommen, daß ſelbſt das Beſſere ſelten länger als vielleicht ein Jahrzehend im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geiſter ſo undankbar vergeſſen und nicht bedenken, wie ſie nur eine Höhe anbauen, zu der ſie gar nicht den Grund gelegt, iſt eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, ſo möchte ich hierin nichts mit einem ſogenannten, obſchon ſehr geliebten Floreſtan gemein und auf dem Gewiſſen haben. Floreſtan — wenn Du ein großer König wäreſt und Du verlöreſt einmal eine Schlacht und Deine Unterthanen riſſen Dir den Purpur von der Schulter, würdeſt Du nicht zornig zu ihnen ſagen: Ihr Undankbaren! —

Euſebius.

2.

Schönes Euſebiusgemüth, Du machſt mich wahrhaftig zum Lachen. Und wenn Ihr alle Eure Uhrenzeiger zurückſtellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich Deine Geſinnung ſchätze, jeder Erſcheinung ihre Stelle anzuweiſen, ſo halt' ich Dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensſcheu, welche die Zeit wegſpülen wird.

Wahrlich, Beſter, ging's nach dem Sinn Gewiſſer, ſo kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaſte ſetzte.

Auf die Falſchheit einzelner Deiner Schwärmereien laſſ' ich mich gar nicht ein, ſondern gehe geradezu auf's Werk ſelbſt los.

Methode, Schulmanier bringen wohl raſcher vorwärts, aber einſeitig, kleinlich. Ach! wie verſündigt Ihr Euch, Lehrer! Mit Eurem Logierweſen zieht Ihr die Knospen gewaltſam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft Ihr Euren Schülern die Federn aus, damit ſie nicht zu hoch fliegen — Wegweiſer ſolltet Ihr ſein, die Ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall ſelbſt mitlaufen ſollt!

Schon bei der Clavierſchule Hummel's (Ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maſchinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) ſchöpfte ich einen leiſen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuoſe ſeiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand ſich in ihr neben vielem Nützlichen ſo viel Zweckloſes und bloß Aufgehäuftes, neben guten Winken ſo viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erſchrak über die Ausgabe, die Haslinger'ſche ſowohl, wie meine. Daß die Beiſpiele aus lauter Hummelianis beſtanden, entſchuldigt' ich, weil jeder ſeine Sachen am beſten kennt und ſo ſchneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einſtweilen raſchgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und dieſe Etuden belehrten mich.

Studien, vortrefflichſte Bündler, ſind Studien, d. h. man ſoll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat.

Der hochpreißliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuthen, fing zuerſt an für Lernende zu ſchreiben, aber gleich ſo gewaltig und rieſenübermäßig, daß er erſt nach vielen Jahren von den Einzelnen, die indeſſen auf eignem Weg fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer ſtrengen, aber kerngeſunden Schule bekannt wurde.

Dem Sohn Emanuel waren ſchöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrſchenden Harmonie- und Figurenweſen Melodie, Geſang unter, erreichte aber ſeinen Vater als ſchaffender

Muſiker bei weitem nicht, wie Mendelsſohn einſtmals ſagte: „es wäre als wenn ein Zwerg unter die Rieſen käme". —

Clementi und Cramer folgten. Der erſte konnte wegen ſeiner contrapunktiſchen, oft kalten Kunſt im jungen Gemüth wenig Eingang finden. Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit ſeiner Etudenmuſik.

Später geſtand man Einzelnen wohl ſpeciellere Vorzüge zu, keiner als der Cramer'ſchen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüth etwas geben. Man ſah ein, daß die (geiſtige) Monotonie dieſer Etuden oft geſchadet hatte, man ſah auch, dem Himmel ſei Dank! daß man ſie nicht gerade gänſeartig eine nach der andern und ſo fort einzulernen brauchte, um Fortſchritte zu bemerken, obwohl dieſelben.

Der feine Moſcheles ſann nun auf intereſſante Charakterſtücke, durch die auch die Phantaſie beſchäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Euſebius, ich ſag' es gerade heraus, die Etuden kommen etliche Jahre zu ſpät. Wirſt Du, wenn Du reife, goldne Früchte die Fülle haſt, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt ſeiner Werke, daß es trinke am Geiſt und an der Phantaſie, die da in tauſend Farben ſpielen.

Wer dürfte läugnen, daß die meiſten dieſer Studien meiſterhaft angelegt und vollendet ſind, daß in jeder ein beſtimmtes Bild ausgeprägt iſt, daß endlich alle in jener Meiſterbehaglichkeit entſprungen ſind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß ſie über die Schönheit des Werkes die Mühſamkeit, es ſich eigen zu machen, vergeſſe, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantaſie.

Denn glaube mir, Euſeb — iſt auch, in Deiner Bilderſprache zu reden, die Theorie der treue, aber lebloſe Spiegel, der die Wahrheit ſtumm zurückwirft, aber ohne belebendes Object todt bleibt, ſo nenn' ich die Phantaſie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verſchloſſen iſt und die in ihren Irrthümern oft am reizendſten erſcheint. — Was ſagt Ihr aber, Meiſter?

Floreſtan.

3.

Jünglinge, Ihr irrt beide! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was ſteht doch im weſtöſtlichen Divan?

> Als wenn das auf Namen ruhte,
> Was ſich ſchweigend nur geſtaltet —
> Lieb' ich doch das ſchöne Gute,
> Wie es ſich aus Gott geſtaltet.

Raro.

II.

Heinrich Dorn's Tonblumen.[1]

1.

Was ſpricht denn die Hyacinthe? — ſie ſagt: mein Leben war ſo ſchön wie mein Ende, denn der ſchönſte Gott hat mich geliebt und getödtet. Aus der Aſche ſproß aber die Blume, die dich tröſten möchte.

Und die Narciſſe? — ſie ſpricht: denk' an mich, damit du nicht übermüthig werdeſt in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erſtenmal in den Wellen ſah, konnte ich den eigenen Reiz nimmer vergeſſen, ſo heftig mich auch Echo liebte, die ich verſtoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blaſſe Blume verwandelt, aber ich bin ſchön und ſtolz.

Und das Veilchen erzählt: — eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, ſagte: „küſſe mich!“ Ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für todt hielt. Kam eine loſe Zephyrette, ſagte: „ſieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten ſieht dich Niemand“. Als ich antwortete: „ich wolle ſchlafen“, flog ſie fort und ſagte: „du biſt ein ſchläfrig eigenſinnig Geſchöpf, da ſpiel' ich mit der Lilie“. — Rollte ein dicker Thautropfen auf mich, ſprach: „in deinem Schoß muß ſich's ſo recht bequem liegen bei Mondſchein“. Ich aber ſchüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein

---

[1] Bouquet musical. Oe. 10.

Mondſtrahl heranſchlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verſtecken möchte, ſagte die hohe Lilie zu mir: „pfui ſchäme dich! ſieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephyr, Thautropfen und Mondſtrahl, und wie die Menſchen an mir ſtehen bleiben und mich „ſchön“ nennen — dich aber bemerkt in deinem Verſteck Niemand“. Antwortete ich: „laß mich nur, hohe Lilie! — denn früh kam ein ſchüchterner ſchöner Jüngling zu mir und ſprach ſo freundlich: „wie lieb du biſt — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für ſie“. Lilie ſagte: „dich wollte er pflücken? Du biſt ein eingebildet Ding — mir verſprach er's“. Als ich antworten wollte: „du lügſt, hohe Lilie“, kam der Jüngling mit dem Mädchen, verſchlungen Arm in Arm. Da bog er ſich zu mir herunter, ſagte: „wie gleichſt du ihr“ — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen ſo gern an ihrer Bruſt.

⁂

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerſt die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menſchentreiben weniger ſähe und mehr vom reinen Kunſtäther.

Sollte Dir, theurer Künſtler, dieſes Blatt im Norden, wo Du jetzt weilſt, in die Hände kommen, ſo erinnere es Dich an eine vergangene ſchöne Zeit. —

Euſeb.

2.

Ein Geſchenk von zwei bis drei Blumen ſagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet“ weg. Warum ſo deutſche Blumen in franzöſiſche parfümirte Töpfe ſetzen? Ein Titel, wie: „Narciſſe, Veilchen und Hyacinthe — drei muſikaliſche Gedichte“ klingt auch und gut. — Wie wenig durch Einführung deutſcher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur ſo viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staël'ſchen Deutſchlands“ erreichte, das lautete: es ſei das Buch nicht franzöſiſch. —

Möglich iſt es, daß dem Tauben die Blume ebenſo duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu überſetzen war, ſcheint eine ſo verwandte und feingeiſtige, daß der Gedanke an ein Pinſeln à la bataille de Ligny etc. gar nicht aufkommen kann. So unterſcheiden ſich auch dieſe Bilder von anderen klingenden, wie Porzellanblumen von lebenden. Nur der Duft iſt eben weggenommen, der Geiſt der Blume. —

Ich habe wenig geſprochen, aber nicht ſchlecht.

Floreſtan

Concert.

Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe.

Eine zufällige Vereinigung zweier ſehr junger Franzoſen, die ſich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihrer. Wollte man vom Beifall auf ihre Leiſtungen ſchließen, ſo müßten dieſe die unerhörteſten ſein. Vorneweg beklatſcht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhausſaal zu Leipzig.

Freilich thut ein Dutzend klatſchender Franzoſen etwas und mehr, als ein Saal entzückſchlafender deutſcher Beethovener. Bei jenen klatſcht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeiſterung ſchlägt ſie wie Becken an einander. Die Deutſchen gehen vor'm Schluß in Kürze ſämmtliche Muſikepochen durch und vergleichen ſelbige flüchtig, erſchien gut — da entſteht nun das Mezzo forte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer ſollte ſich nicht über ein feuriges Publicum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der ſich der Welt vorſtellt, ſoll weder zu jung, noch zu alt ſein, ſondern blühend, nicht allein hier und da, ſondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getroſt die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieſes Spiel zugleich. Seine Leiſtung iſt vollſtändig, durchaus meiſterlich.

Wenn man von Vieuxtemps ſpricht, kann man wohl an Paganini denken. — Als ich dieſen zuerſt hören ſollte, meinte ich, er würde mit einem nie da geweſenen Ton anfangen. Dann begann er und ſo dünn, ſo klein! Wie er nun locker, kaum ſichtbar ſeine Magnetketten in die Maſſen wirft, ſo ſchwankten dieſe herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verſchlungener; die Menſchen drängten ſich enger; nun ſchnürte er immer feſter an, bis ſie nach und nach wie zu einem einzigen zuſammenſchmolzen, dem Meiſter ſich gleichwiegend gegenüber zu ſtellen, als Eines vom Andern von ihm zu empfangen. Andere Kunſtzauberer haben andere Formeln. Bei Vieuxtemps ſind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir feſthalten könnten, noch iſt es jenes allmälige Verengen, wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maaßes, wie bei anderen hohen Künſtlern. Wir ſtehen hier unvermuthet vom erſten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.

Was nun Louis anlangt, ſo laſſ' ich mir ihn als kleinen, feurigen Clavierſpieler, der viel Courage und Talent hat, ſehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künſtler weder die phyſiſchen, noch pſychiſchen Saiten bis zum Springen treiben, weil ſie eben reißen. Was hat es zu ſagen, daß das zarte A moll-Concert unter den Händen unſers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menſchen todt zur Erde niederfielen. Dieſe netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Ueberfluß an Kraft läuft ſpäter von ſelbſt zurück. — Bei den Herz'ſchen Variationen, die uns glauben machen wollen, ſie ſeien die ſchwerſten, bedeutendſten, fand ſich ſchon alles gehöriger, das heißt brillantirt, ſtarkfarbig, ſchneidend, wie die Compoſition verlangt und das Publicum liebt. — Wenn nun auf keine Weiſe zu läugnen iſt, daß beide Sätze ſorgfältig einſtudirt, überdem im franzöſiſchen Geiſt und mit dem Selbſtgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, ſo bitten wir ſeinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen und namentlich ſchlecht componirten Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn todt und thut der ſonſtigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an ſeiner Begleitung zur Violine, die ſonderbar gegen das übrige Spiel abſtach. Wie ſehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet ſei, nach dem Accompagnement meſſen könne, wiſſen wir alle. —

Und ſo wandert zu, Ihr lieben Kleinen, und fragt, ſolltet Ihr heute mich nicht ganz verſtanden haben, nach Jahren einmal wieder![1]

F—n.

Chriſtus am Oelberg. Kyrie und Gloria aus der Miſſa ſolemnis von Beethoven.

Muſikaufführung am 28. März in der Univerſitätskirche zu Leipzig.

Die Idee iſt ſchön und poetiſch, daß uns heute Beethoven als Jüngling und als Mann am Hochaltar der Kunſt — gleichſam als Novize und Hoheprieſter — vorgeführt werden. Vom oft ſchmerzenreichen Leben, das mitten innen lag, klingt nichts nach. Es iſt das ganz in Andacht und Gottesbegeiſterung verſenkte Gemüth.

Für den hohen Genuß fühlen wir uns gegen Hrn. Muſikdirector Pohlenz zum lebhafteſten Dank verpflichtet, und wünſchen in dieſem Sinn mehre Charfreitage. Es kann etwas, was mit ſolchem Eifer, ſolcher Uneigennützigkeit unternommen iſt, gar nicht genug gerühmt werden. Die Maſſe ſchätzt das auch; aber ſie hält ſich an die Ausführung. War dieſe ſchlecht, ſo tadelt ſie, gut, ſo lobt ſie und vergißt es dann. An die unendlichen Hinderniſſe aber, an das mühſame Einſtudiren, Probehalten, an das Beiſchaffen der Mittel, Beſeitigen mancher Intereſſen und dergl. denkt ſie mit keinem Wort; ſo möchte Hr. Pohlenz die allgemeine Anerkennung einer zahlreichen und aufmerkſamen Verſammlung als Dank für ſein verdienſtvolles Kunſtwirken annehmen und als Anregung, uns bald ganz ein Werk vorzuführen, das ja zu den höchſten unſerer Kunſt gehört. — Von den großen Schwierigkeiten der Meſſe, die den Ausführenden theilweiſe wohl neu war, ſpürte man kaum etwas. Es war Leben, Zug und Sicherheit im Ganzen. —

---

[1] Es war der erſte Ausflug der beiden jungen Franzoſen. H. Vieuxtemps hat ſich ſeitdem größeren Ruhm erworben.

Aus Meiſter Raro's, Floreſtan's und Euſebius' Denk- und Dicht-Büchlein.[1]

Partiturnachleſen.

Als ein junger Muſikſtudirender in der Probe zu der achten Symphonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Euſebius: „das muß ein guter Muſiker ſein!“ — „Mit nichten“, ſagte Floreſtan, „das iſt der gute Muſiker, der eine Muſik ohne Partitur verſteht, und eine Partitur ohne Muſik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen.“ — „Eine hohe Forderung“, ſchloß Meiſter Raro, „aber ich lobe dich darum, Floreſtan!“

Nach der D moll-Symphonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münſter ſteht, ſeine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verſtehe die Menſchen nicht mehr. Voigt.

Wer wird den Blinden ſchelten, wenn er vor dem Münſter ſteht und nichts zu ſagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn eben die Glocken läuten. Euſebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn ſo recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetiſchen Freiheit gelangte, und verehrt ſeine nie raſtende moraliſche Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweiſt ſein Genie nicht mit der letzten Symphonie, ſo Kühnes und Ungeheures ſie ausſpricht, was keine Zunge zuvor, — ebenſo gut könnt ihr das mit der erſten oder mit der griechiſch-ſchlanken in B dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es iſt nichts Halsbrechenderes als das und ſelbſt der Talentloſere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beſchämend abziehen. — Floreſtan.

---

[1] Die meiſten der folgenden Auszüge ſind vor Entſtehung der Neuen Zeitſchrift für Muſik, zum Theil ſchon im Jahre 1833 geſchrieben und bisher ungedruckt; ſie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerſchaft anzuſehen ſein.

Und als ſie geendigt hatten, ſagte der Meiſter faſt mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort drüber! Und ſo laßt uns denn jenen hohen Geiſt lieben, der mit unausſprechlicher Liebe herabſieht auf das Leben, das ihm ſo wenig gab. Ich fühle, wir ſind ihm heute näher geweſen, als ſonſt. Jünglinge, ihr habt einen langen, ſchweren Gang vor euch. Es ſchwebt eine ſeltſame Röthe am Himmel, ob Abend- oder Morgenröthe weiß ich nicht. Schafft für's Licht!" —

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher an einander gerückt. Beethoven brauchte beiſpielsweiſe nicht alles zu ſtudiren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Paleſtrina —, weil ſie ſchon die Vorgänger in ſich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von Allen immer von Neuem zu ſchöpfen, — aus J. Seb. Bach! — Fl.

Es gibt auch Talentloſe, die recht viel gelernt haben, die durch Umſtände zur Muſik angehalten worden ſind — die Handwerker. — Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausſchweifenden Jüngling in einen Großvaterſchlafpelz und eine lange Pfeife in ſeinen Mund ſteckt, damit er geſetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und ſein luſtiges Gewand! — Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang ſteht. Fl.

Ueber einen componirenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretiſche oft verlernen, ehe er es praktiſch anwenden kann. Raro.

Es iſt nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es ſich im Leben von ſelbſt anwendet, Halt und Sicherheit. E.

Jugendreichthum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verſchenk' ich. — Fl.

Wehre ſich jeder ſeiner Haut. Iſt einer mein Feind, ſo brauch' ich aber deshalb nicht ſeiner zu ſein, ſondern ſein Aeſop, der ihn zur Fabel, oder ſein Juvenal, der ihn zu einer Satyre verwandelt. —

Fl.

Recenſenten.

Die Muſik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpſe zum Kläffen. —

Saure Trauben; ſchlechter Wein. —

Sie zerſägen das Werkholz; die ſtolze Eiche zu Sägeſpähne. —

Wie Athenienſer kündigen ſie den Krieg durch Schafe an. —

Muſik redet die allgemeinſte Sprache, durch welche die Seele frei, *unbeſtimmt* angeregt wird; aber ſie fühlt ſich in ihrer Heimath. —

Die Plaſtiſchen.

Am Ende hört ihr noch in Haydn's Schöpfung das Gras wachſen! — Fl.

Der Künſtler ſollte freundlich, wie ein griechiſcher Gott, mit den Menſchen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verſchwinden und nichts als Wolken zurücklaſſen.

Fl.

Es iſt das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen iſt der größere Theil ſtets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuoſen-Sachen. E.

Es iſt mit der Muſik wie mit dem Schachſpiel. Die Königin (Melodie) hat die höchſte Gewalt, aber den Ausſchlag gibt immer der König (Harmonie). — Fl.

Der Künſtler halte ſich im Gleichgewicht mit dem Leben; ſonſt hat er einen ſchweren Stand. —

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Clara (1833).

Da ich Leute kenne, die ſich ſchon auf das nächſtemal freuen, wenn ſie eben Clara gehört hatten, ſo frag' ich, was denn das Intereſſe für ſie ſo lange nährt? Iſt es das Wunderkind, über deſſen Decimenſpannungen man den Kopf ſchüttelt, obwohl verwundert — ſind es die ſchwierigſten Schwierigkeiten, die ſie ſpielend als Blumenketten in's Publicum zurückſchlingt — iſt es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene ſieht — iſt es das, daß ſie uns das Intereſſanteſte der jüngſten Zeit vorführt in kürzeſter? Sieht vielleicht die Maſſe ein, daß die Kunſt von der Caprice einzelner Begeiſterter nicht abhängen ſoll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweiſen, über deſſen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht: ich meine aber einfach, es iſt der Geiſt, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Reſpect haben, mit kurzen Worten: er iſt's, von dem ſie ſo viel ſprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, ſondern eben der, den ſie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Iſisſchleier ab. Das Kind ſieht ruhig auf. — der ältere Menſch würde vielleicht am Glanz erblinden.

Euſebius.

An Clara darf ſchon nicht mehr der Maaßſtab des Alters, ſondern der der Leiſtung gelegt werden. — Raro.

Clara Wieck iſt die erſte deutſche Künſtlerin. Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantaſie ſich ſchlänge! Euſebius.

Die Perle ſchwimmt nicht auf der Fläche; ſie muß in der Tiefe geſucht werden, ſelbſt mit Gefahr. Clara iſt eine Taucherin. —

Fl.

Anna von Belleville und Clara.

Sie laſſen ſich nicht vergleichen; ſie ſind verſchiedne Meiſterinnen verſchiedner Schulen. Das Spiel der Belleville iſt bei weitem techniſch-ſchöner; das der Clara aber leidenſchaftlicher. Der Ton der Belleville ſchmeichelt, dringt aber nur bis in's Ohr; das der Clara bis an's Herz. Jene iſt Dichterin, dieſe Dichtung.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man ſeine Spitzen; es iſt ſehr koſtbar, ſie abzurunden. — Fl.

Das iſt der Fluch des Talents, daß es, obgleich ſicherer und anhaltender arbeitend, als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längſt auf der Spitze des Ideals ſchwebend und ſich lachend oben umſieht! —

Das Unglück des Nachahmers iſt, daß er nur das Hervorſtechende ſich anzueignen, das Eigentlichſchöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, ſich nicht getraut. —

Euſebius.

Es iſt nicht gut, wenn der Menſch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunſt wird die große Fuge ſein, in der ſich die verſchiednen Völkerſchaften ablöſen im Singen. — Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Euſebius.

Es iſt albern zu ſagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Iſt's harmoniſch ſo ſchwer? iſt's im Bau ſo wunderlich? ſind die Gedanken zu contraſtirend? Nun etwas muß es immer ſein; denn in der Muſik iſt überhaupt ein Unſinn gar nicht möglich; der Wahnſinnige ſelbſt kann die harmoniſchen Geſetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl ſein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künſtler wird zu ſeinem Vortheil nicht immer im Augenblick anerkannt. — Raro.

Wer ſich einmal Schranken ſetzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. — **Euſebius.**

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Reſultat; nimm die Sache, wie ſie iſt, mit ihrem innern Grunde und Gegengrunde. —

Fl.

Die Muſikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunſt, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzuſtände hätte! — Fl.

Allen neuen Erſcheinungen iſt Geiſt eigen. —

Euſebius.

Von Contrapunktlern.

Verweigert dem Geiſt nicht, was ihr dem Verſtand nachſieht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichſten Spielereien, in verwirrenden Harmonieen ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuſchreiben, das nicht eurer Art iſt, ſo ſchmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch ſchon als demagogiſch verſchrieenen Grundſatz: „was ſchön klingt, iſt nicht falſch“ poſitiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht ſchön klingt, iſt falſch“. Und wehe dann euren Kanons und namentlich den krebsförmigen! —

Fl.

Die Antichromatiker ſollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenſo auffiel, wie jetzt etwa eine verminderte Octave, und daß durch Ausbildung des Harmoniſchen die Leidenſchaft feinere Schattirungen erhielt, wodurch die Muſik in die Reihe der höchſten Kunſtorgane geſtellt wurde, die für alle Seelenzuſtände Schrift und Zeichen haben. — **Euſebius.**

Es könnte, die Philiſter zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Leſſing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern ſein. —

Fl.

Die ruhige Pſyche mit zuſammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß ſie ſich ſchwingen! —

Euſebius.

Gleichartige Kräfte heben ſich auf; ungleichartige erhöhen einander.

Raro.

Clavierſpielen.

Das Wort „ſpielen" iſt ſehr ſchön, da das Spielen eines Inſtrumentes eines mit ihm ſein muß. Wer nicht mit dem Inſtrument ſpielt, ſpielt es nicht. — Euſebius.

Mein Vergnügen, die Schröder-Devrient als Subſcribentin der „kritiſchen Terminologie" von C. Gollmick zu finden. — Fl.

Chopin.

Es ſind verſchiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er ſie betrachtet, immer dieſelbe Anſicht. — Fl.

Ich finde gar nichts Außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu ſchätzen anfängt. —

Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. — Euſebius.

Gewagter Vergleich! — Raro.

Menſchen, wie S. (ein etwas diſſolut lebender Künſtler) ſollten gerade Haus halten. Um ſo viel ſchmerzlicher werden ſie in älteren Jahren die verſchwendete Kraft vermiſſen, um wie viel ſie reicher waren als Andere. — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verſchenkt. —

Euſebius.

Verzeiht den Irrthümern der Jugend! Es gibt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. — Fl.

Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraum-Ouverture, die andern ſollten andere Namen von Componiſten tragen. —

Euſebius.

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meiſtern mit ganz andern Augen, als die, die, an ſich ebenſo gut, nur verſprachen und nicht hielten.

Raro.

Es iſt erſtaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an Andern ſchon bemerkte, ſich in ſpäterer Zeit als offene Geiſtesblößen, Talentſchwächen ꝛc. zeigen. —

Raro.

Darf ſich das Talent die Freiheiten nehmen, die ſich das Genie nimmt? —

Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieſes triumphirt. —

Raro.

Manier mißfällt ſchon am Original, geſchweige die nämliche am Copirenden (Spohr und ſeine Schüler). — Euſebius.

Der ſeichteſte Kopf kann ſich hinter eine Fuge verſtecken. Fugen ſind nur der größten Meiſter Sache. — Raro.

Man denke nur, welche Umſtände ſich vereinigen müſſen, wenn das Schöne in ſeiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten ſoll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunſtwerkes, dann: Enthuſiasmus der Darſtellung, 3) Virtuoſität der Leiſtung, harmoniſches Zuſammenwirken, wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfniß des Gebenden und Empfangenden, momentan günſtigſte Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künſtlers), 5) glücklichſte Conſtellation der Zeitverhältniſſe, ſowie des ſpeciellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumſtände, 6) Leitung und Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Anſichten — Wiederſpiegelung der Kunſtfreude im Auge des Andern. — Iſt ein ſolches Zuſammentreffen nicht ein Wurf mit ſechs Würfeln von ſechsmal ſechs? —

Euſebius.

Ouverture zur Leonore.

Beethoven ſoll geweint haben, als ſie, zum erſtenmal aufgeführt, in Wien faſt durchfällig mißfiel —, Roſſini hätte höchſtens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ ſich bewegen, die neue aus E dur zu ſchreiben, die ebenſo gut von einem andern Componiſten gemacht ſein könnte. Du irrteſt — aber deine Thränen waren edel. — Euſebius.

Die erſte Conception iſt immer die natürlichſte und beſte. Der Verſtand irrt, das Gefühl nicht. — Raro.

Bebt ihr nicht zuſammen, ihr Kunſtſchächer, bei den Worten, die Beethoven auf ſeinem Sterbebette ſprach: ich glaube erſt am Anfang zu ſein —, oder wie Jean Paul: mir iſt's, als hätt' ich noch nichts geſchrieben. — Fl.

Symphonie von R. (1833.)

Es kann mich rühren, wenn ein Künſtler, deſſen Bildungsgang weder unſolid, noch unnatürlich genannt werden kann, für ſeine ſchlafloſen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt, als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der ſchwächere Jünger verfällt. Wie er daſtand, ſo geſpannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leiſen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie ſchafft. Fl.

Kritiker und Recenſent.

Das bewaffnete Auge ſieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelſchatten. — Fl.

Recenſenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringſte ſelbſt zu koſten, — die nichts mehr vom bon goût profitiren, weil ſie ſich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anſtoßes, den ſie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probirſtein der Wahrheit verſucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit iſt.

Fl.

Muſikaliſche Scherteufel (Diabolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiter zu ſchreiben —, wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überſchlage —, wenn Zweifel entſteht, ob die Tact- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt —, wenn im Compoſitionsfeuer kein Papier zur Hand. Der ſchlimmſte: wenn beim Dirigiren der Tactſtock durch die Lüfte fliegt. Fl.

Das Große macht ſich auch in der Vernichtung geltend. Zerſchneidet eine Symphonie von Gyrowetz, und eine von Beethoven — und ſeht, was bleibt. Compilatoriſche Werke des Talents ſind wie einander umwerfende Kartenhäuſer, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Capitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrig bleiben, ſo hoch übrigens auch die Zuſammenſtellung (Compoſition) in der Muſik anzuſchlagen iſt. —

E.

Ein Drama ohne lebendiges Verhalten vor's Auge würde ein todtes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur muſikaliſche Dichtungsweiſe ohne die Hand, die ſie verſtändigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hülfe, ſo iſt die Hälfte der Zeit gewonnen. —

E.

Der gebildete Muſiker wird an einer Raphael'ſchen Madonna mit gleichem Nutzen ſtudiren können, wie der Maler an einer Mozart'ſchen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauſpieler zur ruhigen Natur, dieſem die Werke jenes zu lebendigen Geſtalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Muſiker ſetzt die Gemälde in Töne um. —

E.

Die Aeſthetik der einen Kunſt iſt die der andern; nur das Material iſt verſchieden. —

Fl.

Daß ſich in der Muſik, als romantiſch an ſich, eine beſondere romantiſche Schule bilden könne, iſt ſchwerlich zu glauben. —

Fl.

Paganini iſt der Wendepunkt der Virtuoſität. — Fl.

Allerdings müſſen Finger und Hände von Kindheit an locker, loſe und ſchnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darſtellung. — E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. —
Fl.

Die Contrapunktiſchen.

Es iſt ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte claſſiſche Form als Meiſter in ſeinem Geiſt verarbeitet; er ſoll es ſogar in ihrem. —
E.

Die Muſik iſt die am ſpäteſten ausgebildete Kunſt; ihre Anfänge waren die einfachen Zuſtände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt ſich kaum, daß es ſpeciellere Leidenſchaften geben kann, daher ihm das Verſtändniß aller individuelleren Meiſter (Beethoven's, Fr. Schubert's) ſo ſchwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimniſſe der Harmonie hat man die feineren Schattirungen der Empfindung auszudrücken erlangt. —
E.

Die Maſſe will Maſſen. — Fl.

Willſt du den Menſchen kennen lernen, ſo frage ihn, welche ſeine Freunde ſind, d. i. willſt du über's Publicum urtheilen, ſo ſieh' zu, was es beklatſcht — nein, was es im Ganzen für eine Phyſiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Muſik, anders als die Malerei, die Kunſt iſt, die wir zuſammen, in der Maſſe am ſchönſten genießen (eine Symphonie in der Stube mit einem Zuhörer würde dieſem wenig gefallen), von der wir zu tauſenden auf einmal und in demſelben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben, wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tödtet, ſondern den Menſchen als fliegenden Genius zurückſpiegelt, bis er ſich niederläßt unter griechiſchen Götterhainen, — ſo hat ſie auch Werke, die dieſelbe Macht auf die Gemüther ausübten, die darum als die höchſten zu achten ſind, der Jugend ſo klar als dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C moll-Symphonie im Uebergang nach dem Schlußſatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angeſpannt ſind, ein Knabe feſter und feſter ſich an mich ſchmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte ſich!

Euſebius.

Es iſt ein Unterſchied, ob Beethoven rein chromatiſche Tonleitern hinſchreibt, oder Herz. Nach dem Anhören des Es dur-Concertes.)

Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geiſter im Kreiſe um. — Fl.

Der älteſte Menſch war der jüngſte; der zuletztgekommene iſt der älteſte; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorſchriften geben zu laſſen! Fl.

Deinen Ausſpruch, Floreſtan, daß du die Paſtoral- und heroiſche Symphonie darum weniger liebſt, weil ſie Beethoven ſelbſt ſo bezeichnete und daher der Phantaſie Schranken geſetzt, ſcheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragſt du aber: warum? ſo wüßt' ich kaum zu antworten. E.

Es kann einem nichts Schlimmeres paſſiren, als von einem Hallunken gelobt zu werden. Fl.

Unverſchämte Beſcheidenheit.

Die Redensart: „ich hab's in den Ofen geſteckt“ birgt im Grund eine recht unverſchämte Beſcheidenheit; eines ſchlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte ſich ja wahrhaftig ſchämen. Kann die Menſchen nicht leiden, die ihre Compoſitionen in den Ofen ſtecken. —

Fl.

Ueber Aendern in Compoſitionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth ſein.

Euſeb.

Die urſprüngliche iſt meiſt die beſſere. Raro

Preisaufgabe.

Die allgemeine muſ. Zeitung (red. von Herrn Mag. G. W. Fink) bietet ſeit geraumer Zeit eine Menge intereſſanter, myſtiſcher, im Styl der Offenbarung Johannis geſchriebener Leading-Artikel, tranſcendentaler Davidsbündleriana, deren Bedeutung für die Kunſt nicht hoch genug angeſchlagen werden könnte, wenn man ſich nicht hier und da über eine gewiſſe Dunkelheit beklagte, der vielleicht durch einen paſſenden Kommentar abzuhelfen wäre. Die Redaction der Davidsbündlerſchaft kann ſich eine ſolche Gelegenheit nicht entgehen laſſen, auch hier zum Beſten der Kunſt zu wirken. Sie beſitzt ein ſchönes Exemplar der Werke von Mozart-Haydn-Beethoven. Dürfte ſie nicht dem Künſtler, Kunſtfreund, Gelehrten, Staatsmann, der im Stande, über jene überirdiſche Kunſtgenoſſenſchaft genaueren Aufſchluß zu geben, dieſes als Belohnung anzubieten ſich erlauben, was zugleich als eine Preisaufgabe betrachtet werden könnte?

Wie mich dies ärgert, wenn einer ſagt: eine Symphonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Caviarſchmecker ſehr, wenn das Kind einen Apfel ſchmackhaft findet. E.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, ſo wundert es mich, daß noch Niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantaſiereicher. Künſte ſollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verſtünde ſich in der muſikaliſchen Kritik von ſelbſt, wenn man ſie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg von Nöthen. Die muſikaliſche Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigſten Muſiker gut ſchreiben und die meiſten Schriftſteller keine wirklichen Muſiker ſind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch muſikaliſche Kämpfe meiſtens mit gemeinſchaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigſt kommen, die ſich tüchtig zu ſchlagen verſtehen! Fl.

Muſik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutſche, franzöſiſche und italieniſche Muſik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde ſich ein neuer Kieſewetter nur in Folianten ausſprechen können. Fl.

Vorſtellung des Moments während ſeiner Dauer.

Ein raſender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz ſagt es am wenigſten. Die Phantaſterei der Franz Liſzt'ſchen Compoſitionen würde ſich geſtalten, wenn er das einzuſehen anfinge. Die merkwürdigſten Geheimniſſe des Schaffens gäbe es über dieſen Gegenſtand zu unterſuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf ſtehen.

Dem entgegen ſteht der craſſe Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheuſſe an Felſen geſchmiedet, weil ſie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

Eine Zeitſchrift ſoll nicht blos die Gegenwart abſpiegeln; der ſinkenden muß die Kritik vorauseilen und ſie gleichſam aus der Zukunft zurückbekämpfen. — E.

Eine Zeitſchrift für „zukünftige Muſik" fehlt noch. Als Redacteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Cantor an der Thomasſchule und der taube in Wien ruhende Kapellmeiſter paſſend. — Fl.

Wer viel Angſt hat, ſeine Originalität zu bewahren, iſt allerdings im Begriff ſie zu verlieren. — E.

Nur wenige der eigentlichſten genialen Werke ſind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß ſie Einfachheit und

Schmuckloſigkeit bis zur Affectation treiben. Läutert ihn, daß er eine beſonnene Anwendung der neuerweiterten Kunſtmittel macht. —

Raro.

Berlioz (1838).

Berlioz thut ſehr Unrecht, ſo wenig von ſeinen Compoſitionen in Druck zu geben, oder ſich nicht einmal zu einer Reiſe nach Deutſchland entſchließen zu können.[1] Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Beriot verwechſelt zu werden, mit dem er doch ſo wenig Aehnlichkeit hat, wie Mockturtleſuppe mit Limonade, — ſo weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn und Paganini iſt nicht ſein einziger Bewunderer, obwohl gewiß nicht der ſchlechteſte. Die „Neue Zeitſchrift für Muſik“ war die erſte, die wiederholt auf ihn aufmerkſam machte, Leipzig die erſte Stadt, wo eine Compoſition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouverture zu den Francs-Juges, eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes ſind. Die Ouverture wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien iſt aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte, und es gibt wohl keinen Ort auf der Welt, wo ſo wenig von Beethoven geſpielt und geſprochen würde, als in Wien. Man fürchtet ſich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht; man will dort auch in der Muſik keine Revolution. — Fl.

Zu Gotthold Wedel's Verdeutſchungsvorſchlägen.

Unſer ſehr lieber, ſehr ſinniger Wedel muß längſt gemerkt haben, wie auch uns der Gegenſtand der Betrachtung werth erſcheint. So gibt die Zeitſchrift die Compoſitionstitel ſo deutſch wie möglich; das Auge wird ſich daran gewöhnen und zuletzt man ſich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung“ ſtatt »con grand' espressione« ſich nicht ebenſo gut ausnehmen ſollte, und auf jeder Seite ſoll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutſchung ſo ſeltſamer Wörter, wie „Bardiet“ für „Symphonie“ anklingen wird, zweifle ich durchaus und ſtimme nicht dafür; unſer „Lied“ nimmt uns Niemand, dagegen wir die

---

[1] Er hat beides indeß gethan.

„Sonata", das „Rondeau" da laſſen wollen, wo ſie entſtanden; es wird gar nicht möglich ſein, den Begriff zu verdeutſchen, etwa durch das affectirte „Klangſtück" oder „Tanzſtück". Alſo nicht zu viel, aber werfe man die »composées et dédiées« hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich ſehr auf eine Zeichenſchrift, welche der der Noten näher ſteht, als das ſchnell abſchließende Wort. Wie ſchnell faßt das Auge das <, während es das italieniſche Wort erſt buchſtabiren muß; in den verſchlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein beſonderer Reiz, und die Art, wie Componiſten bezeichnen, klärt faſt raſcher über ihre äſthetiſche Bildung auf, als die Töne ſelbſt.

Fl.

Grund zum Verfall der Muſik ſind ſchlechte Theater und ſchlechte Lehrer. Unglaublich iſt, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen ſegensreich oder verderblich wirken können.

Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit ſie nicht zu hoch fliegen.

Fl.

Roth heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden ſehr wüthend und aufgeblaſen bei ſolchem Anblicke.

Fl.

Kritiker und Recenſent iſt zweierlei; jener ſteht dem Künſtler, dieſer dem Handwerker näher. —

Fl.

Iſt Genius da, ſo verſchlägt's ja wenig, in welcher Art er erſcheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. —

Fl.

Apollo iſt Gott der Muſen und der Aerzte zugleich. Fl.

Der Stadt- und Communal-Muſikverein zu Kyritz.

Luſtige Begebenheit[1] von Floreſtan.

Das Städtchen Kyritz zeichnete ſich von jeher durch Liebe zur

---

[1] Sie hatte einen ſymboliſchen Bezug zu den damaligen Zuſtänden einer berühmten Muſikſtadt.

Muſik aus. Wie es ganze Schach ſpielende Dörfer gibt, andere, die ihr vollſtändiges Theater haben, ſo ſchien Kyritz wie ein großes Haus eines Stadtmuſikherrn, wo aus jedem Fenſter zur Tag- und Nachtzeit verſchiedene Inſtrumente herunter — und hinauf klingen. Vom Cantor bis zum Nachtwächter herab war Alles muſikaliſch. Aber man irrt, wenn man glaubt, die Harmonie wäre in Kyritz zu Hauſe geweſen. Schon lange hatten ſich in ihrem Schoße geheime Parteien gebildet; ja hatten ſich nicht vor der Thüre des Regimentsobertambours Freſſer (eines offenen Romantikers) in der Walpurgisnacht ganze Gruppen blaſender und ſtreichender Anhänger geſtellt, um mit ihrem Chef zum Haus des Oberbälgentreters Kniff (der als Oberhaupt der andern Partei zu betrachten) zu ziehen, ſelbigem die „Vehmrichterouverture" u. a. Poſſen aufzuführen, während Kniff die zum „Kalif von Bagdad" anſtimmen ließ zur Gegenwehr! Eine greuliche Muſik war's, ein Kampf des Neuen und Alten; das ganze Kyritz gohr. Aber das Wichtigſte kömmt noch und die Sachen wurden verwickelter. Wem in Kyritz wäre nicht der zu allen Tagesſtunden auf den Gaſſen ſichtbare Friſeur Lippe bekannt, Lippe der Janitſchar, der alle Inſtrumente ſpielte und jedes ſchlecht. Lippe, der Lafont und Hunderte in Paris friſirt und zuletzt auf dem Schub von da in ſeine Heimath zurücktransportirt wurde, der durchtriebenſte Windbeutel, der Freſſer's Tochter die Cour machte, während er beim Kniff verſicherte: er wolle alle Freſſer'ſche Romantiker ſengen und brennen, wie ſie's verdienten. Im Grund des Herzens aber ſchimpfte er eben über Alles und wollte nichts als auf den Schultern der kämpfenden Parteien ſich ſelbſt zum Muſikdictator in Kyritz emporſchwingen und zuletzt Freſſer's hübſche Sabine heimführen. Kyritz, wie warſt du verblendet, als du den Worten aus dem im Kyritzer Wochenblatt mit G. S. unterzeichneten Artikel Glauben beimaßeſt, der folgendermaßen lautete: „Die Muſik, die doch ſein ſoll die Harmonie des Ewig-Schönen, die die Bande zwiſchen Gott- und Menſchheit nur noch feſter knüpfen ſoll, hat in dieſer guten Stadt noch unlängſt zu den bedauerlichſten Auftritten geführt. Könnte man ähnlichen Vorfällen nicht ſteuern durch Vereinigung ſämmtlicher hieſigen Notabilitäten und ſollte eine ſolche nicht durch eine förmliche Conſtituirung eines »Kyritzer Stadt- und Communalmuſikvereins« am leichteſten zu erreichen ſein, wie ja ähnliche Vereine es in allen **ſchen Staaten gibt? Könnte man nicht zu gleicher Zeit auch Ehrenmitglieder (die correſpondirenden verſtehen ſich ohnehin) ernennen laſſen und würde nicht unſer trefflicher Herr Bürgermeiſter Kaulfuß geneigt ſein, das Protectorat dieſes Vereins zu übernehmen?“

Mit Lippe'n ſtand es aber folgendermaßen, ſchlecht nämlich. Er hatte viel Schulden und wenig Kunden; er muſicirte, wie er friſirte, im höchſten Grad oberflächlich, obgleich das erſtere mit mehr Fleiß, das zweite mit mehr Talent; er hat Zeit ſeines Lebens immer zwiſchen Ton- und Haarkünſtler geſchwankt. Mit aller Kraft klammerte er ſich nun an die Muſik, da ſich die Kyritzer Haarköpfe und Perücken ſeinen haarkünſtleriſchen Händen entzogen; ja er verſicherte, den ſchönſten Tituskopf vernachläſſige er über die Mozart'ſche Titusmuſik. Sah man ihn aber je auf den Gaſſen fliegen, daß die Gänſeheerden in die Höhe flogen, ſo geſchah es den Tag nach der Anzeige im Wochenblatt. Von Haus zu Haus rannte er, die Statuten des Communalvereins in der Taſche und drohte mit Ehrenmitgliedſchaft; ja ſelbſt du, würdigſter Kaulfuß, ſchwankteſt einen Augenblick und gabſt ſchmunzelnd nach und Lippe'n die Perücke überdies zum Friſiren hin; mit ihm noch andre Perücken. Schon jubelte Lippe; ja, er hetzte, was er konnte, Freſſer's und Kniff's Parteien noch wüthender auf einander, vom Kampf für ſich Gewinn zu ziehen. Ueber Kyritz lag es ſchwer wie Gewitterwolken; alles pfiff und blies und ſtrich wie wahnſinnig durcheinander. Mitten im Aufruhr erſcholl es: „wo iſt Lippe? der Elende! der Windbeutel! der Prahlhans!“ Bei der Laterne erkannte man ihn und hier falle der Schleier über die Scene. Selten wurde wohl ein Menſch ſo übereinſtimmend durchgeprügelt. Alle Inſtrumente wurden auf Lippe'n geſpielt, die Hornbläſer blieſen ihm in die Ohren, die Violiniſten geigten durch ſeinen Mund, an ſeinen Füßen hingen zwei kleine Paukanten, bis Freſſer, durch ſeinen Sieg befriedigt, zum Abzug blies. —

Während des Getümmels kamen ein Paar Davidsbündler zum Thor hinausgefahren, die die Parteien durchſchnitten. Halbtodt trug man Lippe'n in die Vorſtadt, wo er wohnte, während ſich jene noch lachend aufzeichneten, was man eben geleſen. —

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Faſtnachtsrede von Floreſtan. — F. Hiller I. II. — Compoſitionen von J. C. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten f. d. Pianoforte. — „Die Weihe der Töne", Symphonie von L. Spohr. — Die dritte Symphonie von C. G. Müller. — Symphonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritiſche Umſchau. — „Die Wuth über den verlornen Groſchen" von Beethoven. — Der Pſychometer. — Charakteriſtik der Tonarten. — Kürzeres und Rhapſodiſches f. d. Pianoforte. — Das Komiſche in der Muſik. — J. Moſcheles. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelsſohn Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unſere Thronrede iſt kurz. Zwar pflegen Journale an erſten Januaren Vieles zu verſprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute ſich der Leſer das Motto von Shakſpeare, welches dieſe von uns herausgegebenen Blätter ſchon einmal eröffnete,[1] auf eine Weiſe, die uns ſeine Gunſt erhalten möge. Ob wir unſere Verſprechungen durchaus gelöſt und den Erwartungen entſprochen haben, die der weit umfaſſende Plan allerdings zu großen ſteigern mußte, wollen wir nicht entſcheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausſtellungen, die man machen könnte. Im Weſentlichen werden Körper und Geiſt, welchen der Himmel ihm ſchenken möge, künftighin dieſelben bleiben.

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortſetzung des kritiſchen Theils dieſer Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenſeitigen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir geſtehen, daß wir zu ſeiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen ſich getraut, vertheidigt das Gute nur halb. — Künſtler, namentlich Ihr, Componiſten, Ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir Euch recht ungemeſſen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unſere Kunſt reden müßte — es iſt die des Wohlwollens; aber beim beſten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — *wohlwollend*.

---

[1] — — die allein,
Die nur ein luſtig Spiel, Geräuſch der Tartſchen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu ſehen,
Die irren ſich. —

In der kurzen Zeit unſeres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unſere Geſinnung war vorweg feſtgeſtellt. Sie iſt einfach, und dieſe: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerkſam zu machen, wie nur an ſo reinem Quelle neue Kunſtſchönheiten gekräftigt werden können, — ſodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuoſität ausging, als eine unkünſtleriſche zu bekämpfen, — endlich eine neue poetiſche Zeit vorzubereiten, beſchleunigen zu helfen.

Ein Theil hat uns verſtanden, eingeſehen, daß Unparteilichkeit, vor Allem lebendiges Mitintereſſe die Beurtheilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemuth auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre ſonſt rein unerklärlich, wie uns zugemuthet wurde, Sachen zu beſprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht exiſtiren.

Ein dritter nannte unſer Verfahren rückſichtslos, rigoriſtiſch. Wir wollen der entgegengeſetzten Weiſe nicht gemeine, ſondern die edelſten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unſere Kunſtgenoſſen im Allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichſten ſind, deren oft mühſam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudloſen Zukunft verkümmern ſolle — oder den, daß es ſchmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeſchlagen; denn wir wiſſen wohl, wie der muſikaliſche und jeder Künſtler ohne Schaden für ſeine Kunſt etwas Anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir ſehen nicht, was wir vor anderen Künſten und Wiſſenſchaften voraus haben ſollen, wo ſich die Parteien offen gegenüber ſtehen und befehden, noch überhaupt wie es ſich mit der Ehre der Kunſt und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unſerer und aller Kunſt, den *Talentloſen*, dann den *Dutzendtalenten* (wir finden kein beſſeres Wort), endlich den talentvollen *Vielſchreibern* ruhig zuzuſehen. Glaube Niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewiſſe Tagescelebritäten. Dieſe gelten, weil ſie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius beſtimmt ſind, vollkommen ausfüllen. Sodann ſind ſie, wie man ſich leider geſtehen muß, die Capitale, mit denen die Verleger, die doch auch da ſein müſſen, den Verluſt, welchen ſie oft bei Herſtellung claſſiſcher Werke tragen, in etwas decken. Aber drei Viertel von Andern ſind unecht, unwerth veröffentlicht zu werden. Die Maſſe ſteckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt ſich, verwechſelt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunſt ſoll mehr als ein Spiel, ein Zeitvertreib ſein.

Das waren unſere Anſichten ſchon beim Beginnen dieſer Zeitſchrift, hier und da leuchteten ſie wohl durch; wir ſprachen ſie aber noch nicht ſo beſtimmt aus, weil wir hofften, daß theils die Leiſtungen mancher jungen edlen Geiſter, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, theils ein abſichtliches Uebergehen aller jener gewöhnlichen Conglomerate die Mittelmäßigkeit am ſchnellſten unterdrücken würden. Wir geſtehen, daß wir ſpäter in ein Dilemma geriethen. Mancher Leſer wird geſehen und geklagt haben, daß der Raum, den wir der Kritik anwieſen, in keinem Verhältniß zur Zahl der erſcheinenden Werke ſtehe. Er war nicht in den Stand geſetzt, ſich einen Ueberblick über alle Erſcheinungen, gute wie ſchlechte, zu verſchaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erſchwerten. Damit aber der Leſer zu einem Standpunkte gelange, von dem er Alles um ſich wie im Kreiſe ſehen könne, mußten wir auf ein Verfahren ſinnen, wodurch zugleich der Beſprechung des Nöthigen und Wichtigen kein Eintrag gethan werde.

Es ſind nun die einzelnen Erzeugniſſe dieſer drei Gattungen unter einander ſich ſo ähnlich, die der erſten an Lebloſigkeit, die der andern an Leichtſinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß ſich mit der Charakteriſirung einer einzelnen Compoſition die ganze Claſſe in ihren Grundzügen hinſtellen ließe. Alſo in Berathung mit Künſtlern, denen, wie die Erhebung der Kunſt, auch das Leben des Künſtlers am Herzen liegt, wollen wir für Compoſitionen, die ſich, nicht nach einſeitiger Meinung, ſondern nach gewiſſenhafter Ueberzeugung Vieler in eine der obigen Claſſen rubriciren laſſen, drei einzelne Stereotyprecenſionen bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Compoſitionen untergeſetzt werden. Wie ſehr wir wünſchen, daß dieſes Verzeichniß ſo kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir ſo wenig zu verſichern, als wie wir Alles, was ſich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterſcheidet, beſonders und in längern oder in kürzern Aufſätzen beſprechen werden.

Und ſo beginne dieſes Geſtändniß den neuen Jahreslauf! Man ſagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr“, wir wollen hoffen, ein beſſeres. —

Faſtnachtsrede von Floreſtan.

Gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven.

Floreſtan ſtieg auf den Flügel und ſprach:

Verſammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die Ihr todtſchlagen ſollet die Philiſter, muſikaliſche und ſonſtige, vorzüglich die längſten (S. Comet 1833 die letzten Nummern). —

Ich ſchwärme nie, Beſte! — Wahrhaftig, ich kenne die Symphonie beſſer als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles ſo todtledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche Ovidiſche Triſtien feierte ich, hörte anthropologiſche Collegien. Man kann ſchwerlich wild über manches ſein, ſchwerlich viele Satiren mit dem Geſichte malen, ſchwerlich tief genug als Jean Paul'ſcher Gianozzo im Luftballen ſitzen, damit die Menſchen nur nicht glauben, man bekümmere ſich um ſelbige, ſo tief, tief unten ziehen zweibeinige Geſtalten, die man ſo heißt, durch eine ſehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, ſo wenig als ich hörte. Hauptſächlich lachte ich über Euſebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann ſo anfuhr. Der hatte ihn nämlich während des Adagio geheimnißvoll gefragt: hat Beethoven nicht auch eine Schlachtſymphonie geſchrieben, Herr? — Das iſt eben die Paſtoralſymphonie, Herr, ſagte unſer Euſeb gleichgiltig. — Ah, ah, richtig — dehnte der Dicke fort ſich beſinnend.

Der Menſch muß wohl Naſen verdienen, ſonſt hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen ſie, dieſe Publicums, worüber ich die herrlichſten Dinge berichten könnte; z. B. als ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Concert bei einem Field'ſchen Notturno. Das Publicum beſah ſich zur Hälfte ſchon inwendig, es ſchlief nämlich. Unglücklicher Weiſe erwiſch' ich auf einem der abgelebteſten Flügelſchweife, der ſich je in eine Zuhörerſchaft ſchwang, ſtatt des Pedals den Janitſcharenzug, glücklicher Weiſe piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen laſſen, das Publicum glauben zu machen, es ließe ſich in der Ferne eine Art Marſch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leiſen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Euſebius das Seinige zur Verbreitung bei; das Publicum rauchte aber vor Lob. —

Aehnliche Geſchichten fielen mir während des Adagio eine Menge ein, als der erſte Accord im Endſatz einbrach. Was iſt er weiter, Cantor (ſage ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Verſetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen ſoll? Sehen Sie nur Türk, 19ter Theil, S. 7! — „Ah, Herr, Sie ſprechen ſehr laut und ſpaßen beſtimmt". — Mit leiſer, fürchterlicher Stimme ſagte ich ihm in's Ohr: Cantor, nehmen Sie ſich vor den Gewittern in Acht! der Blitz ſchickt keinen Livreebedienten, eh' er einſchlägt, höchſtens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das iſt ſo ſeine Manier. — „Vorbereitet müſſen ſolche Diſſonanzen dennoch" — da ſtürzte ſchon die andere herein. Cantor, die ſchöne Trompetenſeptime vergibt euch. —

Ganz erſchöpft von meiner Sanftmuth war ich, ich hatte gut mit meinen Fäuſten geſtreichelt. —

Jetzt gabſt du mir eine ſchöne Minute, Muſikdirector, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bäſſen ſo herrlich auf der Linie trafſt, daß ich Vieles vergaß vom Aerger am erſten Satz, in dem trotz des beſcheidenen Verhüllens in der Ueberſchrift: »un poco maestoso« die ganze langſam ſchreitende Majeſtät eines Gottes ſpricht.

„Was mag wohl Beethoven ſich unter den Bäſſen gedacht haben?" — Herr, antwortete ich, ſchwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es ſcheint eine Art Nachtwächtergeſang: — — Weg war die ſchöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun dieſe Beethovener anſah, wie ſie da ſtanden mit glotzenden Augen und ſagten: das iſt von unſerm Beethoven, das iſt ein deutſches Werk — im letzten Satz befindet ſich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er präſtire dergleichen nicht, — aber wie hat er es gethan — ja, das iſt unſer Beethoven. Ein anderer Chor fiel ein: es ſcheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu ſein, im erſten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermiſchung aller) das Drama. Wieder ein anderer legte ſich geradezu auf's Loben: ein gigantiſches Werk wär' es, koloſſal, den ägyptiſchen Pyramiden vergleichbar. Noch andere malten: die Symphonie ſtelle die Entſtehungsgeſchichte des Menſchen dar — erſt Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „es werde Licht" — nun ginge die Sonne auf über den erſten Menſchen, der entzückt wäre über ſolche Herrlichkeit — kurz das ganze erſte Capitel des Pentateuchs ſei ſie. — —

Ich ward toller und ſtiller. Und wie ſie eifrig nachlaſen im Text und endlich klatſchten, da packte ich Euſebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Geſichtern.

Unten im Laternendunkel ſagte Euſebius wie vor ſich hin: Beethoven — was liegt in dieſem Wort! ſchon der tiefe Klang der Sylben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es iſt, als könne es kein anderes Schriftzeichen für dieſen Namen geben. — Euſebius, ſagte ich wirklich ruhig, unterſtehſt du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er ſich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer ſeid ihr denn, die ihr das wagt? — Ich rede nicht zu dir, Euſebius, du biſt ein Guter — muß denn aber ein großer Mann immer tauſend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der ſo ſtrebte, der ſo rang unter unzähligen Kämpfen, glauben ſie zu verſtehen, wenn ſie lächeln und klatſchen? Sie, die mir nicht Rechenſchaft vom einfachſten muſikaliſchen Geſetz geben können, wollen ſich anmaßen, einen Meiſter im Ganzen zu beurtheilen? Dieſe, die ich ſämmtlich in die Flucht ſchlage, laſſ' ich nur das Wort Contrapunkt fallen, — dieſe, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: o, das iſt ſo recht auf unſer Corpus gemacht, — dieſe, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln ſie nicht kennen, — dieſe, die an ihm nicht das Maaß bei ſonſt gigantiſchen Kräften, ſondern eben das Uebermaaß ſchätzen, — ſeichte Weltmenſchen, — wandelnde Werthers Leiden, — rechte verlebte großthuige Knaben, — dieſe wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich Niemanden, der das dürfte, als einen ſchleſiſchen Landedelmann, der vor kurzem ſo an einen Muſikhändler ſchrieb:

Geehrter Herr,

Nun bin ich bald mit meinem Muſikſchrank in Ordnung. Sie ſollten ihn ſehen, wie er prächtig iſt. Innen Alabaſterſäulen, Spiegel mit ſeidenen Vorhängen, Büſten von Componiſten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das Köſtlichſte zu ſchmücken, bitte ich mir noch ſämmtliche Werke von Beethoven zu ſchicken, da ich dieſen ſehr gern habe.

Was ich aber ſonſt noch zu ſagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum. —

Ferdinand Hiller.[1]

I.

Einen Zug der Beethoven'ſchen Romantik, den man den provençaliſchen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigenſten Geiſt zur Virtuoſität aus. Auf dieſe Baſis ſtützt ſich, ob bewußt oder unbewußt eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der ſich erwarten läßt, daß ſie eine beſondere Epoche in der Kunſtgeſchichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigſten Einzelnheiten.

Mit ihm zugleich ſchildere ich eine ganze Jugend, deren Beſtimmung zu ſein ſcheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tauſend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet ſie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet ſie ſchon auf eine Zukunft hin, wo ſie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde noch nie geſehene Dinge in ſeinem Schoß verbirgt, von denen uns ſchon der prophetiſche Geiſt Beethoven's hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in ſeiner kindiſchen, klugen, märchenhaften Weiſe. Denn wie es in der Dichtkunſt Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde geſenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortſtrömte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder an's Sonnenlicht leiteten und begeiſtert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit", — ſo war es in der Muſik Beethoven. Unſichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geiſtern fort und gebot ihnen, den Augenblick nicht zu verſäumen, wo der Götzendienſt, dem die Maſſe lange, leere Jahre ſich hingegeben, geſtürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu beſtehen, nicht die ſanfte glatte Sprache des Gedichts an, ſondern die freie ungebundene Rede, mit der er ſelbſt ſchon oft geſprochen, und die jungen Geiſter bedienten ſich ihrer in neuen und tiefſinnigen Formeln.

---

[1] Geſchrieben bei Gelegenheit des Erſcheinens ſeiner Etuden W. 15.

Die Altweiſen lächelten ſehr und meinten wie der Rieſe in Albano's Traum: „Freunde, hier geht kein Waſſerfall hinauf!“ Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und ſprachen „hört, hört!“ Dieſer Augenblick ſteht jetzt in der Welt ſtill. —

Floreſtan.

II.

Es iſt ſchlimm, daß man ſeinen Recenſionen nicht jedesmal die Compoſition mit einem Virtuoſen, der ſie uns gleich höchſt vollendet ſpielte, oder (was das Beſte wäre) ein Exemplar des ganzen Componiſten anhängen kann; dann wäre Manchem vorgebeugt. Gut aber iſt es immer, wenn wir dem Leſer gleich die Anfänge der erſten Etuden vorſtellen, damit er uns nicht blindhin auf's Wort zu glauben und eigenes Urtheil beizumiſchen habe. Auch ſcheint ein Probegeben bei Etuden nicht ſo langweilig, als bei andern Gattungen von Werken, weil die erſten Tacte doch meiſtens den Grund des Stückes bilden, den ein gleichgeſinnter Geiſt vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge.[1]

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweiſen ſo ſchwer, als der muſikaliſchen. Die Wiſſenſchaft ſchlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunſt gehört das entſchiedene, goldene Wort, andre Künſte haben ſich die Natur, von der ſie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin geſtellt, — aber die Muſik iſt die Waiſe, deren Vater und Mutter Keiner nennen kann. Und vielleicht iſt es, daß gerade in dem Geheimnißvollen ihres Urſprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Man hat den Herausgebern dieſer Blätter den Vorwurf gemacht, daß ſie die poetiſche Seite der Muſik zum Schaden der wiſſenſchaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß ſie junge Phantaſten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechiſcher und andrer Muſik im Grund nicht viel wiſſe und dergl. Dieſer Tadel enthält eben das, wodurch wir unſer Blatt von andern unterſchieden wiſſen möchten. Wir wollen weiter nicht unterſuchen, in wie fern durch die eine oder die andere Art die Kunſt ſchneller gefördert werde, aber allerdings geſtehen, daß wir die für die höchſte Kritik halten, die durch ſich ſelbſt einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.[1] Dies iſt freilich leichter geſagt, als gethan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indeß, von denen man nicht allein lernen, ſondern auch ſchön und Schönes lernen ſoll, kommt noch Anderes in's Spiel. Darum ſoll diesmal wo möglich wenig ausgelaſſen und Hiller's Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der äſthetiſchen ſowohl, wie von der theoretiſchen und etwas von der pädagogiſchen.

---

[1] Sie ſind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelaſſen.

Denn nach drei Dingen ſehe ich als Pädagog beſonders, gleichſam nach Blüthe, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetiſchen, dem harmoniſch-melodiſchen und dem mechaniſchen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Ueber manche Sachen auf der Welt läßt ſich gar nichts ſagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über Vieles von Shakſpeare, über Einzelnes von Beethoven. Blos Geiſtreiches hingegen, Manierirtes, Individuell-Charakteriſtiſches regt ſtark zu Gedanken an, daher ich lieber dieſe Recenſion wie eine ordentliche Predigt in drei Theile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteriſtik der einzelnen Etuden beſchließen will.

Erſter Theil: Poeſie des Werkes, Blüthe, Geiſt. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, ſich ſo viel von anderen Originalen beigemiſcht, daß ſich nun dieſes fremd-eigne Weſen in den ſonderbarſten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte ſich daher auf dieſe Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlaſſen, was einen Unſinn gäbe. Damit will ich nicht ſagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, ſeine Natur gegen fremden Einfluß zu ſichern, — denn er beſitzt im Gegentheil ſo viel, daß er nur fürchtet, ſie möchte in ihren höchſten Aeußerungen nicht verſtanden werden —; aber er ſtrebt den Erſten, Beſten aller Zeiten mit einer Vermeſſenheit nach, will nicht allein ſo verwickelt wie Bach, ſo ätheriſch wie Mozart (obgleich dies am wenigſten), ſo tiefſinnig wie Beethoven (aber dies am meiſten) ſchreiben, ſondern wo möglich das Hohe dieſer und noch Andrer vereinen, daß es gar kein Wunder iſt, wenn gar Manches mißlingt. Solchem ungenügſamen Sinne folgt aber der Mißmuth auf dem Fuß, wenn ſich, wie im Schiller'ſchen Berg-Alten, die Rieſengeſtalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfſt du nicht, Freund, das iſt meine Region". Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die ſich in jeder Etude aufdrängt. Es iſt das plötzliche Stocken, Zurückſinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieſes ſteht feſt und kommt uns nicht entgegen: ja, es ſcheint ſogar zurückzufliehen, je mehr man ſich ihm nähert. — Darum geht auch ziemlich allen Etuden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man ſtarken Geiſtern ſchon beim erſten Wort anmerkt.

---

[1] In dieſem Sinne könnte Jean Paul zum Verſtändniß einer Beethoven'ſchen Symphonie oder Phantaſie durch ein poetiſches Gegenſtück möglich mehr beitragen (ſelbſt ohne nur von der Phantaſie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend Kunſtrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen meſſen.

Sehe ich hier vielleicht zu viel oder irre ich mich, ſo glaube ich wenigſtens die Vorzüge, die dagegen in die Wagſchale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie ſind: Phantaſie und Leidenſchaft (nicht Schwärmerei und Begeiſterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantiſches Clairobſcure eingehüllt, das ſich vielleicht ſpäter zur Verklärung erheben wird; denn er hüte ſich vor dem nächſten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirthſchaften anfangen, und denke an die Ouverturen zum Sommernachtstraum und zu den Hebriden (die ſich etwa wie Shakſpeare und Oſſian zu einander verhalten), in welchen der romantiſche Geiſt in ſolchem Maaße ſchwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt ſich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht ſo poetiſch fein, wie Mendelsſohn, doch immer ſehr glücklich, und die 2te, 17te, 22ſte, 23ſte Studie gehören wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Beſten überhaupt, was ſeit der Fmoll-Sonate von Beethoven und Anderem von Franz Schubert, welche dieſes Wunderreich zuerſt erſchloſſen zu haben ſcheinen, geſchrieben worden iſt.

Rechne man hierzu noch eine ſehr ſtarke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweiſt, ſo haben wir das Bild eines Künſtlerjünglings, der wohl verdient, das Intereſſe einzuflößen, welches viele am Adel ſeiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weiſe zu benutzen verſteht, welche zur Selbſtkenntniß führt, mit der wir über unſere angebornen geiſtigen Reichthümer zu ſchalten und walten haben.

Wie dies gemeint iſt, ſollen die übrigen Theile noch deutlicher machen.

Zweiter Theil: theoretiſcher, Verhältniß der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hiller's Talent nicht ausreicht, da thut es auch ſein Wiſſen nicht. Er hat Vieles gelernt, ſcheint aber wie gewiſſe lebhafte Geiſter, die ſich früh hervorthun wollen, manchmal ſchon auf den letzten Seiten geblättert und ſtudirt zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explicirte.

Daß ein ſo ehrgeiziger Charakter Mittel ſuchen wird, ſeine Schwächen zu verdecken, läßt ſich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonieen über die Flachheit der Arbeit täuſchen, uns berauſchen, oder wirft ſich auf etwas gänzlich Heterogenes oder er bricht plötzlich ab, mit einer Pauſe u. ſ. w. Das erſte z. B. gleich vom 9ten Tact an in der erſten Etude, an vielen Orten in der 20ſten, das andere in der 15ten vom 4ten Tact auf der 45ſten Seite an, in der 24ſten in den letzten Tacten S. 73 bei dem Uebergang nach Emoll, das letzte in Nr. 7 S. 19, Tact 5, in derſelben Etude noch an mehreren Stellen. Will er aber etwas ernſtlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig geſagt, die ſchwächſte iſt (ich weiß auch, warum ſie es geworden), in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Tactes ſpäter wiederbringt, ſo wird er meiſtens dunkel, ſteif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetiſchen Talente, das vielleicht zu raſch die Schule durchgemacht hat, anrathen ſoll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und ſtehen von ſelbſt wieder auf. Aber was kann man Jenen ſagen? Sollen ſie Rückſchritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen ſie ſich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angerathen wird?

Sollen ſie Mozartiſch ſchreiben? Aber wer kann denn Geſetze aufſtellen, daß man gerade ſo weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine ſchöne Idee verdammen, weil ſie noch nicht ganz ſchön ausgedrückt und ausgeführt iſt? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er iſt um ſeiner ſelbſt willen darauf aufmerkſam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißrathenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urtheil, in wie weit ſich etwas für die Oeffentlichkeit ſchicke, zutrauen darf und die ihm ſagen: »on ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir« — man ſoll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Oeffentlichkeit tritt, wird von ihr beſchienen.

Wir kommen zu den Etuden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller ſcheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben, als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu beſitzen, die jener erhöhen ſoll, — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht iſt: wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf ſein Diadem getragen wird, ob von einer ſchönſtolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeiſterin, wenn er nur ſeine Waare anbringen kann. Obſchon dieſes Mißverhältniß bei Studien nicht ſo hoch anzuſchlagen iſt, als bei höhern Compoſitionsgattungen, ſo würde ich doch Etuden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Nebenſache erſcheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etudenzweck und Gedankenadel vereint ſind, gänzlich unterdrückt haben.

So ſteht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältniß zur Harmonie, welche reich, ja orientaliſch, oft auch hart fortſchreitet. Unbegreiflich iſt es, wie Jemand, der ſo viel in Muſik gelebt und geſchrieben, Beſtes und Schlechteſtes gehört und unterſcheiden gelernt hat, wie unſer Componiſt, in ſeinen eignen Sachen Harmonieen ſtehen laſſen kann, die nicht etwa falſch nach gewiſſen altwaſchenen Regeln, ſondern ſo widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu ſagen müßte, „es fehlt dir das muſikaliſche Ohr“. Zu ſo einem Ausſpruch würden mich die erſten Noten im 2ten Tact der 9ten Etude beſtimmen; erſt vermuthete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Faſt in allen Etuden finden ſich ſolche unleidliche Intervalle.

Was nun die Form und den Periodenbau unſrer Etuden anlangt, ſo unterſcheiden ſie ſich weſentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältniß ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erſte:

Erſter Gedanke. A-moll. Modulation nach E-moll. 8 Tacte.	**Ausfüllung.** Modul. durch E-dur 7 auf 3♯ A 8 Tacte.	**Zweiter Gedanke,** den der erſte begleitet. Modulation von D-moll durch 9♭ 7 6 6 3♯ 6 3♭ 5 A. F. F. H nach C-moll. 8 Tacte.	**Frei.** Modul durch G und D nach A-moll. 12 Tacte.	**point d'orgue** auf der Dominante E. Hauptcadenz. 12 Tacte.
Wiederholung des zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 3♯ A. 6♯ 6 4 5 3 6 6 D. E. F. Gis. 6♯ 6 4 5 3 6 A. H. E 8 Tacte.	**Frei.** Modul nach 7 3♯ Dis. 7 Tacte, Pauſe.	**Frei.** Modul durch 9 9♭ 9 7 7 5♯ 3♯ 3♯ 3♯ E, A, A, D, H, E nach A-moll 6 Tacte.	**Erinnerung** an das 2te Thema. A-moll. 4 Tacte.	**Schluß.** A-moll. 11 Tacte.

Gehört nun der Zergliederer obiger Etude durchaus nicht zu denen, die gern in C dur anfangen, in G dur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchſtens) B dur D moll, dann aber A moll, das erſte Thema in C dur wieder aufnehmen, das zweite in derſelben Tonart anhängen und ſofort ſchließen, ſo liebt er doch eine gewiſſe Ordnung in der Unordnung, und dieſe geht der obigen Etude etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüſſe, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkömmt, ſowie gegen die Aufeinanderfolge der 24 Sätze im Ganzen einzuwenden; doch iſt namentlich das letzte ſo individuell, daß ich es lieber übergehe.

Wir kommen zum kürzeſten und

letzten Theil, zum mechaniſchen. — Für junge Componiſten, die dazu Virtuoſen ſind, gibt es nichts Einladenderes, als Etuden zu ſchreiben, wo möglich die ungeheuerſten. Eine neue Figur, ein ſchwerer Rhythmus laſſen ſich leicht erfinden und harmoniſch fortführen; man lernt bei dem Componiren, ohne daß man es weiß, man übe ſeine Sachen vorzugsweiſe, Recenſenten dürfen nicht tadeln, daß man zu ſchwer geſchrieben, — denn wozu helfen ſonſt Etuden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und ſoll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der ſein Inſtrument kennt, wie kein Andrer, mag dies und jenes angeregt worden ſein: — kurz er ſetzte ſich hin und ſchrieb. Es fragt ſich, ob er im Anfang gewiſſe Zwecke im Auge gehabt, zu denen er ſeine Studien beſtimmt, ob zur eigenen Uebung, zu der ſeiner Schüler u. ſ. w. Wer weiß es? — aber der Clavier-ſpielende Leſer und Lehrer kann verlangen, daß man ihm ſage, ob er ſie ſich anſchaffen ſolle, was er zu erwarten habe, wie ſchwer ſie ſeien, für welche Claſſe von Spielern ſie vorzugsweiſe paſſen. Darauf läßt ſich allein dieſes antworten. Zwar ſtellt ſich in jeder einzelnen Etude eine Uebung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber es lag dem Componiſten offenbar mehr daran, Charakterſtücke zu geben und poetiſchen Sinn zu beflügeln, als mechaniſche Claviermäßigkeit auszubilden. Daher findet ſich in der ganzen Sammlung kein Fingerſatz angezeigt, ſelten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Ueberſchriften, welche die Stimmung des Stückes im Ganzen andeuten, eine ängſtliche Bezeichnung des Vortrags durch Worte, wie: animato u. ſ. w. Dies alles ſetzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich alſo die Claſſe nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, ſo würde ich jene geiſt- und phantaſievollen Spieler darunter verſtehen, welche die größere Herrſchaft über ihr Inſtrument durch ſie nicht erlangen wollen, ſondern ſchon beſitzen, überhaupt die muſikaliſchen Menſchen, an denen nichts mehr zu verderben iſt. — Dieſe allgemeinen Bemerkungen beſchließen wir mit einer kurzen Charakteriſtik der einzelnen Nummern.

1) Lebhafter Rhythmus, antiker Anſtrich, Mattes und Starkes abwechſelnd, Uebung in ſchwerem Staccato.

2) Traum. Unterirdiſches Treiben. Die Erdgeiſter ſingen und hämmern. Feen neigen ſich auf demantnen Blumen. Das geht luſtig. Der Träumer wacht auf: „was war denn das?“

3) Kirchenſtück, gothiſch. Um einen Cantus firmus ziehen tiefere Stimmen auf und ab. Gute Idee, mißlungene Ausführung.

4) Nichts ſagend. Leidliche Uebung, die rechte Hand binden, die linke ſpringen zu laſſen.

5) Zartes Bild, etwa das eines bittenden Kindes. — Umkehrung der vorigen Uebung. Die rechte Hand ſchlägt ſchnell Octaven an, während der Tenor den gebundenen Geſang führt, der aber gegen die Mitte hin ſteif und ſchwulſtig wird.

6) In Form und Haltung vielleicht die gelungenſte in der Sammlung, wenn auch nicht reich an Erfindung. Wogende Bewegung in Decimenſpannungen für eine Hand, während die andere eine Melodie feſthält. Reine Harmonieen.

7) Etwas gemacht, auch als Uebung zu vag.

8) Lebendig, aber reizlos. Zur Uebung im raſchen Unterſetzen des Daumens geſchickt. Auf dem 3ten Syſtem der 25ſten Seite ſtehen ſo viele Druckfehler, daß man förmlich umcomponiren muß.

9) Schönes Accompagnement, kalter Geſang. Uebung im Mordent. Der Vortrag eines Meiſters könnte über den eigentlichen Gehalt täuſchen.

10) Hätte bei mehr Sorgfalt auf gedrängtere Form vortrefflich werden müſſen. Das lebhafte Fortgehen bei der Rückkehr des erſten Themas im Fortiſſimo iſt von brillantem Effect. Matter Schluß. Ue-

bung in Baßſprüngen für die linke Hand und im Aushalten einer Melodie mit dem Daumen der rechten, welche die übrigen Finger begleiten.

11) Volle auf- und niederſteigende Dreiklangsmaſſen, in der Weiſe, wie Händel ſeine Chöre oft begleitet. Großartig, nur einige ſchwache Augenblicke.

12) Fuge in Bach'ſcher Manier; im wohltemperirten Clavier ſteht eine in Tonart und Thema ähnliche. Die contrapunktiſche Meiſterſchaft noch nicht bedeutend. Zu viel freie Eintritte, häufiges Fallenlaſſen der Stimmen. Vortreffliches Thema, aus dem ſich viel machen ließe.

13) Gigue im alten Styl. Getroffen, voll von einzelnen Schönheiten bis auf die Stellen, die oben angeführt. Vom 5ten Tact auf Seite 41 an kann ich keine Auflöſung finden.

14) Sehr raſch zu ſpielen. Hat etwas Reizendes. In der Dis moll-Stelle quält ſich ein Geſang vergebens ab. Als Etude ohne Schwierigkeit.

15) Gedankenlos, was ein feines Staccatoſpiel vielleicht vergeſſen machen wird. Der Mittelſatz an und für ſich gut, wenn er im Zuſammenhang mit dem Anfang und der Folge ſtünde. Die Empfindung geht immer im Zickzack, Berg-auf, Berg-unter.

16) Ausgezeichnet ſchön, faſt durchgehends. Nur der Schluß ſtört durch ſeine Plattheit; ich würde vielleicht vom 2ten Tact des 5ten Syſtems in den 8ten des 6ten ſpringen. Auch ſcheint das Pedal, welches Hiller doch ſo ſelten anwendet, gerade in dieſer Etude am unrechten Orte, weil dann der innere Geſang noch mehr verſchwömme. Als Etude im Ueberſchlagen der linken Hand über die rechte zu benutzen.

17) Wahrſcheinlich die dankbarſte im ganzen Hefte, wenn ſie prestissimo geſpielt wird. Doppelgänger, Einbeinmenſchen, Schattenloſe, Spiegelbilder ſpazieren drinnen herum — nun man ſpiele.

18) Nannte ich ſchon früher die ſchwächſte von allen und verſprach zu ſagen, warum ſie es geworden. Darum, weil Chopin 2 Etuden, eine in F-, die andere in Emoll geſchrieben, die Hiller jedenfalls gekannt hat, ehe er ſeine 7te und 8te machte. Das letzte klingt dunkel und mag es bleiben.

19) Wurde oben ſchon ausführlich erwähnt.

20) Mag im raſchen Tempo imponiren, wüthet aber zu ſehr in Harmonieen. Im 4 ten Tact des 5 ten Syſtems S. 59 fängt ein ſchöner harmoniſcher Gang an. Als Etude nützlich, aber ermüdend.

21) Die fünften Finger beider Hände bleiben liegen, während die andern ſich doppelgriffig bewegen. Gute Uebung für Spannungen und für das Eingreifen in die Obertaſten. Werthvoll als Compoſition.

22) Gehört in die Feengattung; durchaus leiſe zu halten, duftig und luftig, Aeolsharfenmuſik. Vortreffliche Uebung, die das Merkwürdige, vielleicht Einzige auf der Welt hat, daß die erſten 4 Finger der rechten Hand gleich vielmal daran kommen, jeder nämlich 322 mal, der kleine Finger aber 324 mal anſchlagen darf. Man ſehe nach und wird es, wie ich, in einer Minute finden und lachen.

23) Originell und phantaſtiſch. Studie für kurze Triller in beiden Händen.

24) Octavengänge in beiden Händen. Kräftiger Rhythmus im erſten Thema, im Verfolg etwas konfus und ohne Einheit. Der Hauptgedanke wird zum zweitenmal ſo frei und glücklich eingeleitet, wie es keiner andern Etude gelungen. Das Hineinkommen (wie man ſagt) in den Hauptgedanken bei der Wiederholung bleibt ein Geniuswurf. —

Wir ſtehen am Ende. Hiller, wie er ſein »Fine« unter Nr. 24 ſchreiben konnte, mag kaum froher geweſen ſein, als der Leſer, der losgelaſſen ſein will. — Mit Aufmerkſamkeit und Intereſſe habe ich die Studien vielmal ſelbſt geſpielt und durchgegangen. Wenn die Redaction dieſer Blätter ihrer Beſprechung einen größeren Raum geſtattete, als ſie beinahe verantworten kann, ſo mag dies dem jungen deutſchen Künſtler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in ſeiner Heimath vergeſſen iſt. Findet er den Tadel zu ſtreng gegen das Lob, ſo bedenke er auch, nach welchem Maaß er ſelbſt gemeſſen ſein will, d. h. nach dem höchſten. Würde aber der Leſer ein Endurtheil verlangen, ſo könnte ich ihm zum Abſchied nichts Beſſeres auf den Weg mit geben, als die Worte im Wilhelm Meiſter, die mir immer in dieſe Recenſion hineingeklungen:

„Der geringſte Menſch kann komplett ſein, wenn er ſich innerhalb der Gränzen ſeiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber ſelbſt ſchöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaaß abgeht. Dieſes Unheil wird ſich in der neuern Zeit noch öfter hervorthun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus geſteigerten Gegenwart und zwar in ſchnellſter Bewegung genug thun können?“

Compoſitionen von J. C. Keßler.

Es iſt unſtatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That meſſen zu wollen, da der Augenblick, der ein Syſtem umzuſtoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entſchuldigt liegen kann. Zerſchneidet eine Beethoven'ſche Symphonie, die ihr nicht kennt, und ſeht zu, ob ein ſchönſter herausgeriſſener Gedanke an ſich etwas wirkt. Mehr als in den Werken der bildenden Künſte, wo der einzelne Torſo einen Meiſter beweiſen kann, iſt in der Muſik alles der Zuſammenhang, das Ganze — im Kleinen wie im Großen, im einzelnen Kunſtwerk wie in einem ganzen Künſtlerleben. Man hört oft — ſo falſch und unmöglich es iſt —, Mozart hätte den einzigen Don Juan zu ſchreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Componiſt des Don Juan, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu ſpreche ich mich daher über Werke aus, deren Verläufer mir unbekannt ſind. Ich möchte gern etwas wiſſen von der Schule des Componiſten, ſeinen Jugendanſichten, Vorbildern, ja ſelbſt von ſeinem Treiben, ſeinen Lebensverhältniſſen, — mit einem Wort vom ganzen Menſchen und Künſtler, wie er ſich bis dahin gegeben hat. Dies iſt mir in Hinſicht des Componiſten, von dem die Rede iſt, leider nicht vergönnt. Wer aber ohne ſolche Kenntniß an das Beurtheilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beſchränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf mich; von Liebloſigkeit hat der Componiſt nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke,[1] die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern geſtehe ich, daß die zwei früheren Werke den ſpäteren vorzuziehen ſind, nicht etwa ihres Gedankengehalts, oder einer vollenderen Form wegen, die er gar nicht geben wollte, ſondern in wirklicher Erfindung, in ungekünſtelterm Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, ſollten den Künſtler gewiſſe Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlaſſen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geiſtern gegenüber, im Erinnern, daß ſie ihre Eigenthümlichkeit bewahren möchten, Vorſicht gebrauchen muß, weil ſie ſonſt auf mannichfache Weiſe verſuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der ſchöpferiſchen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde; doch zeigt ſich hier andrerſeits ein ſo kräftiges Dichtergemüth, daß es die Kette, welche nun einmal Geiſter an Geiſter bindet, ohne äußere Hilfe von ſelbſt abſtreifen muß.

---

[1] Sie ſind: eine Phantaſie, Werk 23. — Impromptus, Werk 24. — Bagatellen, Werk 30. — 24 Präludien, Werk 31, ſämmtlich zweihändig für das Pianoforte.

So ſind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefeſſelten Geiſtes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgeſprochen, der ganz in Verehrung verſunken ſcheint gegen ſeine Obern: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, ſchwärmeriſcher, ſo merkt man, wie er ſich gegen Uebermannung ſträubt. Rafft er ſich nun empor, ſo geht es ihm wie ſtarken Jünglingen, die ſich für hart halten, wenn ſie nur ernſt waren. —

Ich ſagte vorher, daß die zwei ſpäteren Werke den früheren in Erfindung nachſtänden, — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, iſt das Enthüllen einer nie dageweſenen Schöpfung, dieſes das Auffinden einer ſchon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tauſendfachen Samen ausſtreut, jenes das Kennzeichen des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erſtern die Empfindung ungekünſtelter fand, ſo nannte ich ſie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl ſeine Gedanken welche ſind, obſchon er ſtets weiß, was er will, ſo ſucht er ihnen doch hier und da durch einen ſonderbaren Schlußfall, Rhythmus ꝛc. etwas Myſtiſches beizumiſchen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefſinn, der Gebildete die Sucht erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewiſſen Fällen (als in Schlüſſen ꝛc.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zuſtutzen, heben zu wollen. Man muß ſich ſehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausſtrömen ſoll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung ſich nicht in jenen allmäligen Schwingungen, die das längere Kunſtwerk in uns beſchreibt, ausdehnen kann, — und in der Sache, daß wir uns hüten müſſen, bei ſo momentan Entſtandenem für unſer Urtheil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünſtig iſt (eine entgegengeſetzte könnte auch das richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meiſters ab, die auch im Kleinſten Abgeſchloſſenes, Befriedigendes ſchaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, ſich als Beherrſcher den unſrigen aufdrängt.

Das Reſultat wäre, daß der werthe Kunſtgenoſſe ſeine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich ſich weniger in der kleinſten, obwohl witzigſten Kunſtform, in der rhapſodiſchen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Aetna zeitweiſe auswirft, kann man ſeine Gewalt nicht meſſen: wohl aber ſchauen die Menſchen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammenſäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in dieſem Bild) Steine gab: für mich, daß ich ſie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies ſo voreilig iſt, als wenn man nach einzelnen Umriſſen die glückliche Vollendung des ganzen Bilds vorausbeſtimmen wollte, — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen geſprochen werden muß, die, wie er, ein kräftiges Streben zur Kunſt heranbringen.

Raro.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

Sonate in C moll von Delphine Hill Handley. — Gr. Sonate von C. Löwe. W. 33. — Gr. Sonate von C. Löwe. W. 41. — Gr. Sonate von W. Taubert. W. 20. — Gr. Sonate von L. Schunke. W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künſtlerin, und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir![1] Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinſicht ein Menzel, ſondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius ſagt: „mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen ſind, greife ich an“. — Wie einen Lilienſtengel will ich den kritiſchen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubſt du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an ſich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Muſik iſt, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrſt du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was ſie nicht alles iſt, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geſchehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schweſter loben, daß ſie ſich von der Miniatur-Malerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabei ſein können, wie ſie die Sonate niederſchrieb! Alles hätte ich ihr nachgeſehen, falſche Quinten, unharmoniſche Querſtände, kurz Alles; denn es iſt Muſik in ihrem Weſen, die weiblichſte, die man ſich denken kann; ja ſie wird ſich zur Romantikerin hinaufbilden, und ſo ſtänden mit Clara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

Nur eines kann ſie noch nicht zuſammen bringen, die Componiſtin mit der Virtuoſin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß ſie auch Perlen habe; um ſich zu ſchmücken. Das iſt aber in der Dämmerungsſtunde gar nicht nöthig, wo man, um glücklich zu ſein, nichts verlangt als Einſamkeit, und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und ſo lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand.

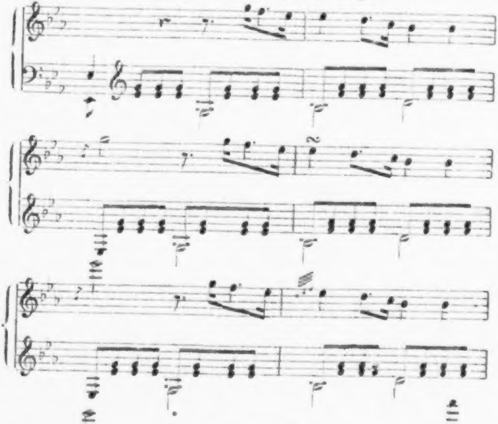
---

[1] „Kritik“ ſtand als Ueberſchrift.

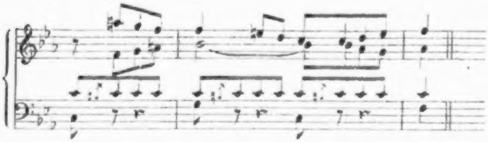
Euſebius.

2.

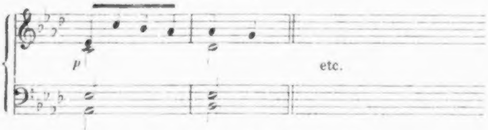
Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritiſche am liebſten nach hohen Stellen, wie nach Kirchthürmen und Eichenbäumen. — So himmelfeſt ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Euſebius Manches in der Delphinſonate gefunden, was nicht darin ſteht, ſo ſehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich ſah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz paſſabel wüthete, ſie heißt:



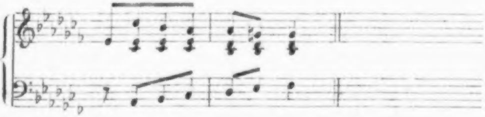
Himmel, dacht' ich während des Fortſpielens, viermal einem Menſchen zu ſagen, daß man wenig ſage, ſcheint mir doch zu viel, — und dann die philiſtröſen Verzierungen! — und dann die Klarheit im Allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites anſah:



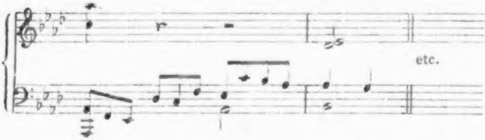
Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bäſſen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was ſteht da?



Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, ſpringt mir entgegen:

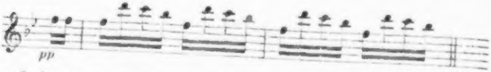


Am Schluſſe des Adagio wurde ich ganz beſchwichtigt durch:

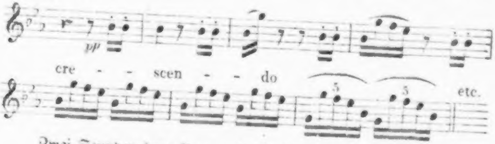


Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wuth heimlich zu ärgern, und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt:

harmlos ſpiel' ich fort, da klingt pianiſſimo legatiſſimo das fürchterlich bekannte:



guckt in runden und eckigten Geſtalten aller Orten hervor und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipſt es und tapſt es:



Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Löwe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um Manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal ſchrieb und eine löbliche Redaction aufſchlagen wolle.[1]

Aber einmal gereizt und herausgefordert, ſuchte ich anderwärts Achillesferſen beizukommen; denn wir wiſſen an erſten Tonhelden kleine Stellen, wo Recenſirpfeile eindringen können und irdiſches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Löwianis geſpielt, iſt mir's ziemlich klar, was ich will und zu ſagen habe. Reich an innerm, tiefem Geſang, wodurch ſich ſeine Balladen auszeichnen, wählt er ſich ein Inſtrument, welches, um zu klingen und zu ſingen, mit andern Mitteln behandelt ſein will und durch andere wirkt als die Menſchenſtimme. Löwe ſpielt getreu mit den Fingern nach, was er in ſich hört. Nun kann wohl eine dürftige Claviermelodie, gut geſungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erſt halben Effect auf dem Clavier machen. Je älter ich werde, je mehr ſehe ich, wie das Clavier, namentlich in drei Dingen, weſentlich und eigenthümlich ſich ausſpricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechſel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der erſten Claſſe trifft man die en gros-Spieler, in der andern die Phantaſtiſchen, in der dritten die Perlenden. Vielſeitig gebildete Componiſtenvirtuoſen wie Hummel, Moſcheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meiſten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen eigenthümlich, die keines von ihnen beſonders ſtudirt, ſind zurückgeſetzt worden. Löwe nun benutzt ſie auch zuſammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler und der Geiſt macht's nicht allein. —

---

[1] „Wollt ihr wiſſen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, ſo leſet in Beethoven und ſehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie ſich das anfangs gemeine Wort in ſeinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenſpruch geſtaltet."

Ordentlich ernſthaft kann man bei dergleichen Unterſuchungen ſprechen, auch ohne an die elegiſche Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Componiſt ſelbſt thun wird. Drei Theile zu einem Ganzen abzuſchließen, iſt meines Glaubens die Abſicht der Sonaten-, auch Concert- und Symphonieen-Schreiber. Die Alten thaten es mehr äußerlich in Geſtalt, Tonart; die Jüngern breiteten die einzelnen Theile noch in Unterabtheilungen aus und erfanden einen neuen Mittelſatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man verſteckte ſie in andern Geſtaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz, man wollte hiſtoriſches (lache nicht, Euſebius!) und, als ſich die ganze Zeit poetiſcher entwickelte, dramatiſches Intereſſe hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zuſammen und ſchloß ſie durch augenblickliches Uebergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr ſicht- und fühlbar war, ſo ſpinnt er ſich in der elegiſchen mehr geiſtig fort. F moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende, er klingt ſelbſt durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Löwe componirt, liegt in ſeiner Eigenthümlichkeit, nie bei dem Einzelnen ſtehen zu bleiben, das Ganze in einem Augenblick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entſchuldigt ſich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landſchaftsmaler die Gräſer und die Wolken, obſchon man ſie in Natur beſſer haben könnte.

Noch eines ſpür' ich bei den Löwiſchen Compoſitionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig iſt, gern noch etwas wiſſen möchte. Leider iſt es mir ſelbſt oft und einfältig vorgekommen, wenn mich Jemand gefragt, was ich mir bei meinen eigenen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort; — aber ich behaupte dennoch, daß bei Löwe oft etwas dahinter ſteckt.

In der Einleitung ſtören mich gleich die Harmonieen

$$\begin{array}{ccc} 6\flat & 5\flat & 7\flat \\ 4 & & 3\natural \\ \text{G.} & \text{Des.} & \text{B} \end{array}$$

die im ganzen Satz wiederkehren. Man ſehe nach! Sonſt iſt er aber kräftig-zart, faſt zu leidenſchaftlich, um elegiſch zu heißen. Das Andante nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Preſto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale ſieht mich eine verſchleierte Nonne wie durch ein Gitterfenſter an; mittelalterlich iſt es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Löwe manchmal Fingerſatz und oft recht ſonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei ſein, mit welchen Fingern er geſpielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich ſollte meinen.

Floreſtan.

3.

Sonate von Taubert.

„Den erſten Satz dieſer Sonate halt' ich für den erſten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in abſteigender Schönheitslinie.“ So etwa würdeſt du, mein Liebling Floreſtan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge die ihr gleich eure Eſelskinnbacken anlegt! Denn wie Floreſtan eine merkwürdige Feinheit beſitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuſpüren, ſo findet dagegen Euſebius mit ſeiner weichen Hand ſchnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrthümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebſten und längſten bei Dichtungen auf, in denen das phantaſtiſche Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unſere Compoſition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinſchaftlich über ein kleineres Clavierſtück deſſelben Componiſten berathen. Wir haben nicht nöthig, von unſerem damaligen Urtheil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden ſich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszuſtände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet ſich wohl, etwas zu ſagen und zu verſprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden ſtürzen könnte, ſo genau kennt er ſein Vermögen und ſo weiſe verſteht er damit umzugehen. In dieſem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Iſt nun allerdings der Anblick einer ausſchweifenden Natur (bis ſie der Jüngling allmälig in ruhige Kunſtkreiſe faſſen lernt) erregender, großartiger und dem maleriſch überſtürzenden Waſſerfalle zu vergleichen, ſo laſſen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrloſen Fluſſe tragen, deſſen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinſicht auf unſere Sonate bei dieſem Bilde bewenden laſſen. Namentlich ſtrömt der erſte Satz vom Anfang bis Ende ſo lebhaft fort, daß ſich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, faſt matt ausnimmt: denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe ſtrebt, ſo ſcheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indeß kann es ſein, daß einer, der das Finale der Phantaſieſonate in Cis moll von Beethoven nicht kennt, anders urtheilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausſpruch thue, worauf denn zuletzt alle muſikaliſche Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erſte Theil ſo ſchön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn ſchärfer in's Auge zu faſſen. Und hier mag Euſebius ſprechen, deſſen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblaut fängt die Sonate an. Es iſt, als wenn erſt Alles vorbereitet, zurecht gelegt würde. Der Geſang wird ſtärker. Wie im Orcheſter fällt das Tutti ein. Eine raſche Figur ſpinnt ſich an. Wir haben bis dahin noch nichts Außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne ſich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bäſſe auf in der harten Tonart: eine Stimme antwortet gar ſchön und ſchüchtern: „ſehet mich nicht ſo hart an, thue ja Niemandem etwas zu Leide“ und ſchmiegt ſich an den erſten leiſen Geſang an. Die vorigen raſchen Figuren ſpringen neugierig hinzu. Die Scene wird lebhafter; ein kleiner, zarter, luſtiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und

Niederwallen: Vor- und Zurückdrängen; eine ſtarke Hand greift ein und ſchließt ab. Zwei neue, aber blaſſe Geſtalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was ſie erfahren an Schmerz und Luſt. Theilnehmend kommen andre hinzu: „„rafft euch nur auf, Thrän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge"" — „aber den Schmerz um die, die nicht mehr ſind, vergebt uns" — nun ebnet ſich alles, das Fremdartige vereinigt ſich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemuth meint gar: aber wer wird gleich über Alles ſo außer ſich ſein! „Hört mich wieder", ſpricht die erſte Stimme. — —

So weit Euſebius, wenn er auch offenbar Manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts geſagt, erſcheint die frühere Hauptgeſtalt in ganz neuer Weiſe. Als wäre alles vergeſſen von der alten Wehmuth, tritt ſie freundlich und ſicher auf; vom Weinen ſieht man kaum noch etwas und würde man ſie darum fragen, ſo würde ſie es läugnen. Der ganze Schauplatz iſt verändert; es ſcheint alles praktiſcher, lebensthätiger; in einigen Phyſiognomieen liegen ſo zarte, originelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerkſam zu machen brauche. Der letzte Satz ſcheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Componiſten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müſſen. —

Raro

4.

(Sonate von Ludwig Schunke.)

Erinnerſt du dich, Floreſtan, eines Auguſtabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter ſtand über uns mit allen Schönheiten und Schreckniſſen. Ich ſehe noch die Blitze an ſeiner Geſtalt und ſein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar ſagte: „einen Blitz für uns!" Und jetzt hat ſich der Himmel geöffnet ohne Blitze und eine Götterhand hob ihn hinüber, ſo leiſe, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick ſei noch fern! — der Geiſterfürſt Mozart in jener Welt, die ſich der ſchönſte Menſchenglaube gegründet, alle Jünger zuſammen, welche den deutſchen Namen „Ludwig" in dieſer getragen, ſieh! welch' edle Seelen werden zu ihm heranſchweben und wie wird er ſie freudig anſchauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem erſten von dieſen folgte[1] der jüngſte am Sonntagmorgen des letztvergangenen ſiebenten Decembers, wenige Tage vor ſeinem vierundzwanzigſten Jahre.

Den Winter vorher trat in K.'s Keller ein junger Menſch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgeſtalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römiſchen Imperators erklären. Floreſtan ſagte mir in's Ohr: „da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldſen herum, nur iſt am lebendigen Vieles noch ſchiller'ſcher". Alle jedoch ſtimmten darin überein, daß das ein Künſtler ſein müſſe, ſo ſicher war ſein Stand von der Natur ſchon in der äußerlichen Geſtalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die ſchwärmeriſchen Augen, die Adlernaſe, den feinironiſchen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, ſchmächtigen Torſo, der mehr getragen ſchien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des erſten Sehens uns leiſe ſeinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart" genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme: „das iſt der, den wir ſuchen" — und in ſeinem Auge ſtand etwas Aehnliches. Floreſtan war damals melancholiſch und bekümmerte ſich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte ſie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiſte ein Berliner Componiſt[2] durch, der mit jenem zuſammen in eine Geſellſchaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuoſennamen ſeiner Familie, namentlich auf die Horniſten. Gott weiß, das Geſpräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „wahrhaftig, man ſollte ihnen nichts zu blaſen geben, als C, G, E" und: ob denn das erſte Hornthema in der Cmoll-Symphonie, welches doch ſehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? — Ludwig muckſte nicht; aber eine Stunde darauf ſtürzte er haſtig auf unſre Stube und ſagte: ſo und ſo ſtänden die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geſchrieben, ſein Familienname wäre angetaſtet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Piſtolen gleichviel, und Floreſtan ſolle ihm ſecundiren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen und Floreſtan meinte, der alte berühmte Lauteniſt Rehbaar habe einmal geſagt: ein Muſikus, der Courage habe, ſei ein —, „wahrlich, beſter Louis Schunke, Sie beſchämen den Lauteniſten“. Der nahm aber den Spaß faſt krumm und die Sache überhaupt ernſthaft und ſah ſich auf der Straße ſtark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geſchriebene Antwort vom Berliner: er (Sch.) müßte nicht recht bei Verſtand ſein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) ſich mit ihm ſchießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läſe, hätte ihn (den Berliner) der Poſtillon ſchon längſt zum Thor hinaus geblaſen auf der Eilpoſt direct nach Neapel u. ſ. w. — Wie er noch ſo liebenswürdig mit dem Brief in der Hand vor mir ſteht, zürnend wie ein Muſengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte, — und dabei lächelte er ſo ſchalkiſch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Floreſtan gefiel aber die Geſchichte gar gut und ſie erzählten ſich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zum Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwiſchen beiden feſt und auf ewig.

---

[1] Seitdem ſind auch Cherubini und Ludwig Berger verſtorben.

[2] Es war Otto Nicolai.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört, als brillante Variationen, die er in Wien componirt, wo er überhaupt, wie er ſpäter ſelbſt äußerte, nur als Virtuos Fortſchritte, freilich ungeheure, gemacht hatte. Daß wir einen Meiſter im Clavierſpiel hörten, merkten wir nach den erſten Accorden; Floreſtan blieb aber kalt, ließ ſogar auf dem Heimweg gegen mich ſeine alte Wuth gegen die Virtuoſen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Noth ſeine Compoſitionen aufzuſchreiben, halt' er keinen Schuß Pulver werth, und ob ſie nicht daran ſchuld wären, daß die göttlichſten Componiſten verhungern müßten u. ſ. w. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehre Davidsbündler bei uns verſammelt, auch der Meiſter mit; man dachte gar nicht an Muſik, der Flügel hatte ſich wie von ſelbſt aufgemacht, Ludwig ſaß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unverſehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Compoſition fortgezogen, — ich ſehe noch Alles vor mir, das verlöſchende Licht, die ſtillen Wände, als ob ſie lauſchten, die ringsum gruppirten Freunde, die kaum athmen mochten, das bleiche Geſicht Floreſtans, den ſinnenden Meiſter und inmitten dieſer Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis feſtgebannt hielt. Und als er geendet hatte, ſagte Floreſtan: „Ihr ſeid ein Meiſter eurer Kunſt und die Sonate heiß' ich euer beſtes Werk, zumal wenn ihr ſie ſpielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden ſtolz ſein, ſolchen Künſtler zu ihrem Orden zu zählen.“

Ludwig ward unſer. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen ſoll von den glücklichen Tagen, die dieſer Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Roſenkränze wollen wir ſie in's geheimſte Fach verſchließen; denn der hohen Feſttage, an denen man ſie zur Schau tragen dürfte, gibt es wenige. —

Als ſich ſolchergeſtalt die Davidsbündler mitgetheilt, lagerten ſie ſich um einander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Floreſtans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden ſtill und ſtiller, da ſie die Sonate erkannten. Und wie Floreſtan aufgehört, ſagte der Meiſter: und nun kein Wort mehr! — wir ſind ihm heute näher geweſen, als je. Seitdem er von uns geſchieden, ſteht eine eigne Röthe am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen ſie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, ſchafft für's Licht!

So ſchieden ſie gegen Mitternacht. — R. S.

„Die Weihe der Töne“, Symphonie von Spohr.

Erſte Aufführung in Leipzig, im Februar 1835.

Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche dieſe Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte ſeiner Begeiſterung für die Tonkunſt, die Spohr wiederum mit Muſik überſetzt hat. Ließe ſich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Ueberſchriften zu den einzelnen Sätzen der Symphonie nicht unterrichtet, uns Rechenſchaft von den Bildern, welche ſie in ihm erweckt, geben könnte, ſo wäre das eine Probe, ob der Tondichter ſeine Aufgabe glücklich gelöſt habe. Leider wußte auch ich ſchon vorher von der Abſicht der Symphonie und ſah mich wider Willen gezwungen, den Geſtalten der Muſik, die ſich mir nur zu deutſich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeifer'ſchen Dichtung umzuwerfen.

Dies Alles bei Seite geſetzt, berühre ich für heute etwas Andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Muſik gerade zu dieſem Texte und ſomit freilich den innerſten Kern der Idee angreiſe, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß damit ein übrigens muſikaliſches Meiſterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Paſtoral-Symphonie lief. In den paar Worten, „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei", die er ihr voranſetzte, liegt eine ganze Aeſthetik für Componiſten, und es iſt ſehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Portraits an einem Bach ſitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätſchern belauſchen laſſen. Bei unſerer Symphonie, däucht mir, war die äſthetiſche Gefahr noch größer.

Hat ſich jemals einer von den andern abgeſondert, iſt ſich irgend Jemand treu geblieben vom erſten Ton an, ſo iſt es Spohr mit ſeiner ſchönen ewigen Klage. Wie er nun aber Alles wie durch Thränen ſieht, ſo laufen auch ſeine Geſtalten zu formenloſen Aethergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen gibt; es iſt ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geiſt eines Künſtlers zuſammengefügt und gehalten — nun wir wiſſen es Alle. — Da wirft er ſpäterhin ſeine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem überwiegend lyriſchen Dichter, ſich zu größerer Kraft des Geſtaltens zu erheben, nichts Beſſeres anzurathen iſt, als dramatiſche Meiſter zu ſtudiren und Selbſtverſuche zu machen, ſo ließ ſich vermuthen, daß ihn die Oper, in welcher er Begebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus ſeiner ſchwärmeriſchen Eintönigkeit herausreißen würde. Jeſſonda iſt ihm aus dem Herzen gewachſen. Trotzdem blieb er in ſeinen Inſtrumentalſachen ziemlich der nämliche: die dritte Symphonie unterſcheidet ſich nur äußerlich von der erſten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethoven'ſche Symphonie, deren erſter Satz vielleicht denſelben poetiſchen Grundgedanken enthält, als der erſte der Spohr'ſchen, aufmerkſam gemacht, flüchtete er ſich zur Poeſie. Aber wie ſonderbar wählte er, aber auch wie ſeiner Natur, ſeinem Weſen getreu! Er griff nicht nach Shakſpeare, Goethe oder Schiller, ſondern nach einem faſt Formenloſeren, als die Muſik ſelbſt iſt (wenn dies nicht zu kühn geſagt iſt), nach einem Lob auf die Tonkunſt, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen ſchildert, beſchrieb alſo in Tönen die Töne, die der Dichter beſchrieb, lobte die Muſik mit Muſik. Als Beethoven ſeinen Gedanken zur Paſtoral-Symphonie faßte und ausführte, ſo war es nicht der einzelne kleine Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeiſterte, ſondern das dunkle zuſammenlaufende Gemiſch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo ſagt), die ganz unendlichſtimmige Schöpfung regte ſich um ihn. Der Dichter der „Weihe der Töne" fing dieſe nun in einem ſchon ziemlich matten Spiegel auf und Spohr warf das Abgeſpiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Symphonie als muſikaliſches Kunſtwerk an ſich unter den neueſten Erzeugniſſen behauptet, darüber ſteht nicht mir, der ich mit Verehrung zu ihrem Schöpfer aufblicke, ein Urtheil zu, ſondern dem berühmten Veteranen, der ſeine Anſicht in dieſen Blättern niederzulegen verſprochen.[1]

Die dritte Symphonie von C. G. Müller.

(Geſpielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Concert.)

Wär' ich ein Verleger, ſo müßte ſchon heute die geſchriebene Partitur vor mir aufgeſchlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne dieſe kann man wohl etwas darüber ſagen, aber nichts urtheilen, denn ein ſo deutſches Werk läßt ſich nicht gleich von allen Seiten beſehen, und was z. B. am Straßburger Münſter von weitem als Zierath, Ausfüllung erſcheint, ſtellt ſich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen ſtehend heraus. Doch hat es auch ſein Gutes, überläßt man der Phantaſie den erſten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondſchein die Maſſen zaubriſcher wirken, als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.

Es iſt eine bekannte Erfahrung, daß die meiſten jungen Componiſten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß ſie z. B. zu viel

---

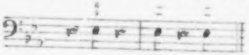
[1] Es war Hr. Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien.

Material anlegen, was ſich dann unter weniger geſchickten Händen unbequem aufhäuft und in der ſpäteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zuſammenballt. Man will etwas Aehnliches in den beiden frühern Symphonieen Müller's bemerkt haben; in dieſer dritten trennt ſich jedoch Alles bei weitem leichter und glücklicher und es ſteht zu erwarten, daß, wie ſich ſchon jetzt ſeine Symphonie in der Zeichnung, die nächſte ſich auch im Colorit der Meiſterſchaft nähern wird. Das Fürnehmſte bleibt natürlich immer der Geiſt mit ſeinem königlichen Gefolge; hier erhebt er ſich namentlich im letzten Satz oft ſtolz, ja ſo kühn, daß es uns an einem, der früher ſich faſt zu ſchüchtern am liebſten da aufhielt, wo er feſten Boden ſah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das Einzelne, was an Beethoven'ſche Art erinnert, reizt manchmal ſogar zu Betrachtungen, die im gewiſſen Sinne zum Vortheil des jüngern Componiſten ausfallen, da das gelungene Selbſteigene von dem, wo er es dem fremden Vorbilde nachthun wollte, ſich ganz glücklich unterſcheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerſt zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Symphonie, der wie vom Wohlgefühl über den eigenen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbrauſt. Bei einer Durchſicht der Partitur würde ſich anderes Intereſſante und einzelnes Schöne beſſer nachweiſen laſſen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.

So erinnere ich mich nicht mehr genau des erſten Themas im erſten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernſt oder Scherz nehmen ſollte; es iſt wohl beides; aber das zweite Thema ſpricht ſich bei einem ſehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und beſtimmter aus.

In dem langſameren Mittelſatz fiel beſonders das Stringendo auf, wo ſich raſch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, iſt ein dramatiſcher Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Symphonieen aus der alten Schule, wo die vier Theile, innerlich wie äußerlich abgeſchloſſen, einzeln neben einander ſtehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatſchen, und ſie thaten diesmal auch Recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem erſten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Verſtändniß hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Symphonieen-Publicums werden; das gewichtige Drücken auf dem ſchlechten Tacttheil erinnert an die Schläge in der heroiſchen Symphonie, iſt aber



in der Wirkung gänzlich verſchieden, daß einem die äußere Aehnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, ſo bricht dieſer Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß ſich ſehr hüten — ſchrieb ich bei einer früheren Gelegenheit —, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausſtrömen ſoll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat ſolche ſpitze Enden oft originell genannt; es iſt aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen (wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht ſo weit wie Chopin, der neulich ſogar mit einem Quartſextaccord aufgehört hat. Ich ſage das im Allgemeinen und nicht in Bezug auf unſere Symphonie.

Der letzte Satz iſt der leidenſchaftlichſte, faſt durchaus wie von ziſchenden Violinenfiguren eingeſtrickt. Manches vielleicht nicht mehr ſchön, aber ſehr intereſſant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich ſchon.

Nach der beſten Ueberzeugung iſt denn das Werk als ein neues, deutſches Talent hochehrendes vor den meiſten dieſer Art zu nennen. Dem Componiſten ſelbſt, der trotz aller Einflüſterung der Maſſe, ihr zu huldigen, ſich ſo rein in ſeinem Streben erhält, möchten dieſe ohne allen Anſpruch auf Untrüglichkeit der Anſicht geſchriebenen Bemerkungen in etwas beweiſen, mit welcher Erwartung und Freude Viele ſeinen künftigen Leiſtungen entgegenſehen.

Ich ſagte im Anfang ganz mit Abſicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verſtänd' ich etwas von der Sache, den beſcheidenen Componiſten um einzelne kleine Aenderungen bitten. Etwas vollbracht zu haben, iſt wohl ein ſelig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünſchte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu ſein ſcheint, weil es ſo hergebracht iſt, Manches anders. Was ſoll überhaupt das ceremonielle, pathetiſche Ding? Wie thut es wohl, wenn uns Mozart (in der G moll-Symphonie) und Beethoven (in den meiſten ſeiner ſpäteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, ſprudelnden Leben koſten laſſen. Ja! ich halte — ſelbſt an einigen Haydn'ſchen Symphonieen — jenes plötzliche Ueberſtürzen vom Adagio in's Allegro für einen größeren äſthetiſchen Verſtoß, als hundert chromatiſch-gehende Quinten. — Dann würde ich einzelne vierſtimmige Sätze für Blasinſtrumente irgend ſchattiren; denn es klingt ſolches immer, als wollten ſie ſagen: „horcht, wir blaſen jetzt vierſtimmig", eine gewiſſe Verlegenheit des Publicums nicht zu bedenken, welches ſehr auf die pauſirenden Violiniſten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortiſſimo in die *fff* einige Inſtrumente weglaſſen, um ſie bei den *fff* bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A dur-Symphonie, wo ſich, als man glaubt, das Lärmen der Geſellſchaft[1] könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören laſſen, welche das Toben auf die vielleicht höchſte (intenſive) muſikaliſche Höhe treiben. — Dann aber (wär' ich Verleger) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geſchrieben am Morgen nach der Aufführung.

Floreſtan.

Symphonie von H. Berlioz.[2]

Der vielfache Stoff, den dieſe Symphonie zum Nachdenken bietet, könnte ſich in der Folge leicht zu ſehr verwickeln, daher ich es vorziehe, ſie in einzelnen Theilen, ſo oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Geſichtspunkten, unter denen man ein Muſikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Theile, der Periode, der Phraſe), je nach der muſikaliſchen Compoſition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Styl), nach der beſondern Idee, die der Künſtler darſtellen wollte, und nach dem Geiſte, der über Form, Stoff und Idee waltet.

---

[1] Ich fürchte geſteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich ſagen wollte, was ich dem Schlußſatz der A dur-Symphonie für einen Text unterlege.

[2] Episode de la vie d'un artiste. Oe. 4.*

Die Form iſt das Gefäß des Geiſtes. Größere Räume fordern, ſie zu füllen, größern Geiſt. Mit dem Namen „Symphonie" bezeichnet man bis jetzt in der Inſtrumentalmuſik die größten Verhältniſſe.

Wir ſind gewohnt, nach dem Namen, die eine Sache trägt, auf dieſe ſelbſt zu ſchließen; wir machen andre Anſprüche auf eine „Phantaſie", andre auf eine „Sonate".

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß ſie die hergebrachte Form beherrſchen: bei denen erſten Ranges billigen wir, daß ſie ſie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Inſtrumentalwerke, ſchien Maaß und Ziel erſchöpft.

Es ſind hier anzuführen: Ferdinand Ries, deſſen entſchiedene Eigenthümlichkeit nur eine Beethoven'ſche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantaſiereiche Maler, deſſen Pinſel gleich tief vom Mondesſtrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethoven'ſchen neun Muſen vielleicht eine zehnte geboren hätte.[1] Spohr, deſſen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er ſprechen ſollte, nicht ſtark genug wiederhallte. Kalliwoda, der heitere, harmoniſche Menſch, deſſen ſpäteren Symphonieen bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantaſie ſeiner erſten fehlte. Von Jüngeren kennen und ſchätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moſcheles, C. G. Müller, A. Heſſe, F. Lachner und Mendelsſohn, den wir gefliſſentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Weſentliches zu verändern gewagt, einzelne Verſuche abgerechnet, wie in der neueſten Symphonie von Spohr. Mendelsſohn, ein productiv wie reflectiv bedeutender Künſtler, mochte einſehen, daß auf dieſem Wege nichts zu gewinnen ſei, und ſchlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in ſeiner großen Leonorenouverture vorgearbeitet hatte. Mit ſeinen Concertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zuſammendrängte, errang er ſich Kron' und Scepter über die

---

1) Die Symphonie in C war damals noch nicht erſchienen.

Inſtrumentalcomponiſten des Tages. Es ſtand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geſchichte an.

Das Ausland hatte zu alledem ſtill geſchwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Symphoniewerk, ſoll aber ſelbſt, vielleicht zu früh und beſcheiden, ſein Unvermögen eingeſtanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien ſchrieb Opern.

Einſtweilen ſinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküſte Frankreichs ein junger Student der Medicin über Neues. Vier Sätze ſind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauſpiele, fünf. Erſt hielt ich (nicht des letzten Umſtandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethoven'ſche neunte Symphonie vier Sätze zählt, ſondern aus andern) die Symphonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; ſie wurde aber ſchon 1820 im Pariſer Conſervatoir geſpielt, die Beethoven'ſche aber erſt nach dieſer Zeit veröffentlicht, ſo daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Muth und an die Symphonie ſelbſt!

Sehen wir die 5 Abtheilungen im Zuſammenhang an, ſo finden wir ſie der alten Reihenfolge gemäß bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Scenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden ſcheinen. Die erſte Abtheilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzo, die dritte die des Mitteladagio, die beiden letzten geben den Allegroſchlußſatz. Auch in den Tonarten hängen ſie wohl zuſammen; das Einleitungslargo ſpielt in C moll, das Allegro in C dur, das Scherzo in A dur, das Adagio in F dur, die beiden letzten Abtheilungen in G moll und C dur. Bis hierher geht Alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leſer, welchen ich Trepp' auf, Trepp' ab durch dieſes abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von ſeinen einzelnen Gemächern zu geben.

Die langſame Einleitung zum erſten Allegro unterſcheidet ſich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Symphonieen, wenn nicht ſogar durch eine gewiſſe Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größeren Perioden auffällt. Es ſind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht ſich bis Tact 2, S. 2. Zwiſchenſatz bis Tact 5, S. 3. Erſte Variation bis Tact 6, S. 5. Zwiſchenſatz bis Tact 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bäſſe (wenigſtens find' ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend) bis Tact 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Accorde. Wir treten aus der Vorhalle in's Innere. Allegro. Wer beim Einzelnen lange ſtehen bleiben will, wird nicht nachkommen und ſich verirren. Vom Anfangsthema überſehet raſch die ganze Seite bis zum erſten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erſte (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus ſpäteren Gründen) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite (aus dem Adagio entlehnte) bis zum erſten sf, bis auf S. 9 ſich der letzte anſchließt bis zum animato. Das Folgende faſſe man zuſammen bis zum rinforzando der Bäſſe auf S. 10 und überſehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen ſonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leiſen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erſte Theil ſchließt und wird wiederholt. Von da an ſcheinen ſich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Verdrängen der Muſik dehnen ſie ſich jetzt kürzer, jetzt länger, ſo vom Anfange des zweiten Theiles bis zum con fuoco (S. 12), von da an bis zum sec (S. 13). Stillſtand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum erſten *pp* (S. 14). Jetzt werden die Spuren ſchwieriger und geheimnißvoller. Zwei Gedanken von 4 Tacten, dann von 9 Tacten. Gänge von je zwei Tacten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zuſammenſchiebungen, erſcheint nachher vollſtändig im Glanz bis zum *pp* (S. 16). Dritter Gedanke des erſten Themas in immer tiefer ſinkenden Lagen. Finſterniß. Nach und nach beleben ſich die Schattenriſſe zu Geſtalten bis zum disperato (S. 17). Die erſte Form des Hauptthemas in den ſchiefſten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erſte Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantaſtiſche Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verſchwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines ſchönen Mörders ſecirt haben,[1] als ich ſeinen erſten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Leſern mit der Section etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erſtens denen, welchen die Symphonie gänzlich unbekannt iſt, zeigen, wie wenig ihnen in der Muſik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klar gemacht werden kann, denen, die ſie oberflächlich durchgeſehen und weil ſie nicht gleich wußten, wo aus und ein, ſie vielleicht bei Seite legten, ein paar Höhenpunkte andeuten, endlich denen, die ſie kennen, ohne ſie anerkennen zu wollen, nachweiſen, wie trotz der ſcheinbaren Formloſigkeit dieſem Körper, in größeren Verhältniſſen gemeſſen, eine richtig ſymmetriſche Ordnung inwohnt, des inneren Zuſammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieſer neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Theil der Grund zum unglücklichen Mißverſtändniß. Die Meiſten haften beim erſten oder zweiten Anhören zu ſehr an den Einzelnheiten und es verhält ſich damit, wie mit dem Leſen einer ſchwierigen Handſchrift, über deren Entzifferung einer, der ſich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der ſie erſt im Ganzen überfliegt, um Sinn und Abſicht kennen zu lernen. Zudem, wie ſchon angedeutet, macht nichts ſo leicht Verdruß und Widerſpruch, als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. Jemand etwas im Fünfviertel-Tact Geſchriebenes einen Marſch, oder zwölf an einander gereihte kleine Sätze eine Symphonie nennen, ſo nimmt er gewiß vorweg gegen ſich ein, — indeß unterſuche man immer, was an der Sache iſt. Je ſonderbarer und kunſtreicher alſo ein Werk augenſcheinlich ausſieht, je vorſichtiger ſollte man urtheilen. Und gibt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beiſpiel, deſſen, namentlich letzte Werke, ſicherlich ebenſo ihrer eigenthümlichen Conſtructionen und Formen, in denen er ſo unerſchöpflich erfand, wie des Geiſtes halber, den freilich Niemand läugnen konnte, im Anfang unverſtändlich gefunden wurden? Faſſen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft ſcharf hervorſpringende Ecken ſtören zu laſſen, das ganze erſte Allegro in weiteren Bogen zuſammen, ſo ſtellt ſich uns deutlich dieſe Form hervor:

---

[1] Er ſtudirte in ſeiner Jugend Medicin.

Anfang. (C-Dur) . . . . . . Erſtes Thema. (C-Dur) . . . . . . Mittelſätze mit einem zweiten Thema. (G-Dur, E-Moll) . . . . . . Erſtes Thema. (G-Dur.) . . . . . . Mittelſätze mit dem zweiten Thema. (G-Moll, G-Dur). . . . . . Erſtes Thema. (C-Dur) . . . . . . Schluß. (C-Dur)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenſtellen:

Erſtes Thema. (C-Dur) . . . . Zweites. (G-Dur.) . . . . Mittelſatz. (A-Moll.) (Verarbeitung der beiden Themas.) . . . . . Erſtes Thema. (C-Dur.). . . . Zweites. (C-Dur.)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der erſten an Mannichfaltigkeit und Uebereinſtimmung voraus haben ſollte, wünſchen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantaſie zu beſitzen und dann zu machen, wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Structur der einzelnen Phraſe zu ſagen. Die neueſte Zeit hat wohl kein Werk aufzuweiſen, in dem gleiche Tact- und Rhythmus-Verhältniſſe mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in dieſem. Faſt nie entſpricht der Nachſatz dem Vorderſatze, die Antwort der Frage. Es iſt dies Berlioz ſo eigenthümlich, ſeinem ſüdlichen Charakter ſo gemäß und uns Nordiſchen ſo fremd, daß das unbehagliche Gefühl des erſten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entſchuldigen und zu erklären iſt. Aber mit welch' kecker Hand dies Alles geſchieht, dergeſtalt, daß ſich gar nichts dazuſetzen oder wegwiſchen läßt, ohne dem Gedanken ſeine ſcharfe Eindringlichkeit, ſeine Kraft zu nehmen, davon kann man ſich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es ſcheint, die Muſik wolle ſich wieder zu ihren Uranfängen, wo ſie noch nicht das Geſetz der Tactesſchwere drückte, hinneigen und ſich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetiſchen Interpunction (wie in den griechiſchen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Proſa Jean Paul's) ſelbſtſtändig erheben. Wir enthalten uns, dieſen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schluſſe dieſes Abſchnittes an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeiſt Ernſt Wagner's vorahnend ausgeſprochen. „Wem es vorbehalten iſt, in der Muſik die Tyrannei des Tactes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird dieſe Kunſt wenigſtens ſcheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtſein gibt, der wird ſie zur Darſtellung einer ſchönen Idee ermächtigen; und von dieſem Augenblick an wird ſie die erſte aller ſchönen Künſte ſein." —

Es würde, wie ſchon geſagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erſte, ſo die anderen Abtheilungen der Symphonie zergliederten. Die zweite ſpielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den ſie darſtellen ſoll; die dritte, wohl überhaupt die ſchönſte, ſchwingt ſich ätheriſch wie ein Halbbogen auf und nieder; die beiden letzten haben gar kein Centrum und ſtreben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geiſtigen Zuſammenhang anerkennen und man könnte hier an jenen, obwohl ſchiefen Ausſpruch über Jean Paul denken, den Jemand einen ſchlechten Logiker und einen großen Philoſophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu thun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die muſikaliſche Compoſition.

Vorne herein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Clavierauszuge urtheilen kann, in welchem jedoch an den entſcheidendſten Stellen die Inſtrumente angezeigt ſind. Und wäre das auch nicht, ſo ſcheint mir Alles ſo im Orcheſtercharakter erfunden und gedacht, jedes Inſtrument ſo an Ort und Stelle, ich möchte ſagen, in ſeiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Muſiker, verſteht ſich bis auf die neuen Combinationen und Orcheſtereffecte, in denen Berlioz ſo ſchöpferiſch ſein ſoll, ſich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Iſt mir jemals ein Urtheil ungerecht vorgekommen, ſo iſt es das ſummariſche des Herrn Fétis in den Worten: je vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques. Möchte er, wie er auch gethan, Berlioz Alles abſprechen, als da iſt: Phantaſie, Erfindung, Originalität, — aber Melodieen- und Harmonieen-Reichthum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geiſtreich geſchriebene Recenſion zu polemiſiren, da ich in ihr nicht etwa Perſönlichkeit oder Ungerechtigkeit, ſondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für dieſe Art von Muſik erblicke. Brauchte mir doch der Leſer nichts zu glauben, was er nicht ſelbſt fände! So oft auch einzelne herausgeriſſene Notenbeiſpiele ſchaden, ſo will ich doch verſuchen, das Einzelne dadurch anſchaulicher zu machen.

Was den harmoniſchen Werth unſerer Symphonie betrifft, ſo merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Componiſten an, der ſich nicht viel ſchiert um rechts und links, und ſchnurſtracks auf die Hauptſache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, ſo geht er ohne Complimente hinüber (ſ. Notenbeiſpiel 1) ſ. S. 16. Schüttle man mit Recht über ſolch' Beginnen den Kopf! — aber verſtändige muſikaliſche Leute, die die Symphonie in Paris gehört, verſicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja Jemand hat über die Berlioz'ſche Muſik das merkwürdige Wort fallen laſſen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique.

Iſt nun das auch etwas in die Luft parlirt, ſo läßt es ſich ſchon einmal anhören. Zudem finden ſich ſolche krauſe Stellen nur ausnahmsweiſe [1]: ich möchte ſogar behaupten, ſeine Harmonie zeichne ſich trotz der mannichfaltigen Combinationen, die er mit wenigem Material herſtellt, durch eine gewiſſe Simplicität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man ſie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er ſich vielleicht zu ſehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erſte Abtheilung: erſter Satz [2] lauter Cmoll: hierauf bringt er dieſelben Intervalle des erſten Gedankens ganz getreu im Esdur [3]; dann ruht er lange auf As [4] und kömmt leicht nach Cdur. Wie das Allegro aus dem einfachſten Cdur, Gdur und Emoll gebaut, kann man in dem Umriſſe nachſehen, den ich oben zeigte. Und ſo iſt's durchweg. Durch die ganze zweite Abtheilung klingt das helle Adur ſcharf durch, in der dritten das idylliſche Fdur mit dem verſchwiſterten C- und Bdur, in der vierten Gmoll mit B- und Esdur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrſchenden C-Princips bunt durcheinander, wie es infernaliſchen Hochzeiten zukommt. Doch ſtößt man auch oft auf platte und gemeine [5] Harmonieen, — auf fehlerhafte, wenigſtens nach alten Regeln verbotene [6], von denen indeß einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage [7], auf ſchlecht klingende, gequälte, verzerrte[1]. Die Zeit, die ſolche Stellen als ſchön ſanctioniren wollte, möge nie über uns kommen. Bei Berlioz hat es jedoch eine beſondere Bewandtniß; man probire nur, irgend etwas zu ändern oder zu verbeſſern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderſpiel iſt, und ſehe zu, wie man ſich Alles dagegen ausnimmt! Den erſten Ausbrüchen eines ſtarken Jugendgemüthes wohnt nämlich eine ganz eigenthümliche unverwüſtliche Kraft innen; ſpreche ſie ſich noch ſo roh aus, ſie wirkt um ſo mächtiger, je weniger man ſie durch Kritik in das Kunſtfach hinüber zu ziehen verſucht. Man wird ſich vergebens bemühen, ſie durch Kunſt verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, ſobald ſie nicht ſelbſt mit ihren Mitteln beſonnener umzugehen und auf eignem Wege Ziel und Richtſchnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade ſchwächer oder ſtärker: ſeht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämer-Elle meſſen ſoll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufſuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So iſt der harmoniſche Bau des ganzen erſten Geſanges[2] durchaus, ſo deſſen Wiederholung in Es[3]. Von großer Wirkung mag das 14 Tacte lang gehaltene As der Bäſſe ſein[4], ebenſo der Orgelpunkt, der in den Mittelſtimmen liegt[5]. Die chromatiſchen, ſchwer auf- und abſteigenden Sextaccorde[6] ſagen an und für ſich nichts, müſſen aber an jener Stelle ungemein imponiren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwiſchen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Octaven und Querſtände hindurchklingen[7], kann man nicht nach dem Clavierauszuge beurtheilen; ſind die Octaven gut verdeckt, ſo muß es durch Mark und Bein erſchüttern. — Der harmoniſche Grund zur zweiten Abtheilung iſt bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann ſich an reinem harmoniſchen Gehalte mit jedem andern ſymphoniſchen Meiſterwerke meſſen: hier lebt jeder Ton. In der vierten iſt Alles intereſſant und im bündigſten, kernigſten Styl. Die

---

[1] Vergl. jedoch S. 61 T. 1 zu 2. — [2] S. 1—3 T. 5. — [3] S. 3 T. 6. — [4] S. 6 T. 4. — [5] S. 2 T. 6. 7, S. 6 T. 1—3, S. 8 T. 1—8, S. 21 letztes Syſtem 1—4, in der zweiten Abtheilung S. 35 Syſt. 5 T. 1—18. — [6] Gleich im Tact 1 S. 1 das H (wahrſcheinlich ein Druckfehler), S. 3 T. 2—4, S. 9 T. 8 zu 9, T. 15—19, S. 10 T. 11—14, S. 20 T. 8—18, S. 37 T. 11—14, 28 zu 29, S. 48 Syſt. 5 T. 2—3, S. 57 Syſt. 5 T. 3, S. 62 T. 9—14, S. 78 Syſt. 5 T. 1—3 und alles folgende, S. 82 Syſt. 4 T. 1—2 und alles folgende, S. 83 T. 13—17, S. 86 T. 11—13, S. 87 T. 5—6. — Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Clavierauszuge richte: in der Partitur mag Vieles anders ausſehen.

[7] S. 20 T. 3; vielleicht ſind die Harmonieen:

6—7 6—6♯ 6♭—6♮ 6—6♯
3♯— 3 — 3♭ — 3 —
Dis. E. F. Fis u. ſ. w.

S. 62 Syſt. 5 T. 1—2, S. 65 Syſt. 4 T. 3, wahrſcheinlich ein Spaß von Liszt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79 T. 8—10, S. 81 T. 6 u. ff., S. 88 T. 1—3 u. a. m.

---

1) S. 2 Syſt. 4, S. 5 T. 1, S. 9 T. 15—19, S. 17 von T. 7 an eine ganze Weile fort, S. 30 Syſt. 4 T. 6 zu 7, S. 28 T. 12—19, S. 88 T. 1—3 u. a. m. — 2) S. 1 von T. 3 an. — 3) S. 3 T. 6. — 4) S. 6 T. 4. — 5) S. 11 T. 10. — 6) S. 12 T. 13. — 7) S. 17 T. 7.

fünfte wühlt und wüſtet zu kraus; ſie iſt bis auf einzelne neue Stellen[1] unſchön, grell und widerlich.

So ſehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachläſſigt und es dem Ganzen opfert, ſo verſteht er ſich auch auf das kunſtreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber ſeine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie Andere ſo oft, die Luſt an einem guten Gedanken durch langweilige thematiſche Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er ſtrenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geiſtreichen kurzen Weiſe Beethoven's. Seine ſchönſten Gedanken ſagt er meiſtens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen[2] (2).

Das Hauptmotiv zur Symphonie (3), an ſich weder bedeutend, noch zur contrapunktiſchen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die ſpäteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Theils wird es intereſſanter und ſo immer fort[3] (2), bis es ſich durch ſchreiende Accorde zum C dur durchwindet[4]. In der zweiten Abtheilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonieen als Trio ein[5]. Ziemlich am Schluſſe bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend[6]. In der dritten Abtheilung tritt es vom Orcheſter unterbrochen recitativiſch auf[7]; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichſten Leidenſchaft bis zum ſchrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzuſtürzen ſcheint. Später[8] erſcheint es ſanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal ſprechen, wird aber durch den coup fatal abgeſchnitten[9]. In der Viſion ſpielt es auf einer gemeinen C- und Es-Clarinette[10], welk, entadelt und ſchmutzig. Berlioz machte das mit Abſicht.

Das zweite Thema der erſten Abtheilung quillt wie unmittelbar aus dem erſten heraus[11]; ſie ſind ſo ſeltſam ineinander verwachſen, daß

---

1) S. 76 vom Syſt. 4 an, S. 80, wo der Ton Es in den Mittelſtimmen gegen 29 Tacte lang ſtill hält, S. 81 T. 20, der Orgelpunkt auf der Dominante, S. 82 T. 11, wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf Syſt. 4 v. T. 1 zu 2 wegzubringen ſuchte. — 2) S. 3 T. 2, S. 14 Syſt. 4 T. 6—18, S. 16 Syſt. 6 T. 1—8, S. 19 Syſt. 5 T. 1—15, S. 40 Syſt. 4 T. 1—16. — 3) S. 16 Syſt. 6 T. 3. — 4) S. 19 T. 7. — 5) S. 29 T. 1. — 6) S. 35 Syſt. 5. — 7) S. 43 letzter Tact. — 8) S. 49 T. 3. 13. — 9) S. 63 Tact 4. — 10) S. 67 T. 1, S. 68 T. 1. — 11) S. 10 Syſt. 5 T. 3. —

man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis ſich endlich der neue Gedanke loslöſt (4), der kurz drauf faſt unmerklich wieder im Baſſe vorkömmt[1]. Später greift er ihn noch einmal auf und ſkizzirt ihn äußerſt geiſtvoll (5); an dieſem letzten Beiſpiele wird die Art ſeiner Durchführung am deutlichſten. Ebenſo zart zeichnet er ſpäter einen Gedanken fertig, der ganz vergeſſen zu ſein ſchien[2].

Die Motive der zweiten Abtheilung ſind weniger künſtlich verflochten; doch nimmt ſich das Thema in den Bäſſen vorzüglich aus[3]; fein iſt, wie er einen Tact aus demſelben Thema ausführt[4].

In reizenden Geſtalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken[5] der dritten Abtheilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz iſt voll ſinniger Beziehungen; ſo ſpringt er einmal von C in die große Unterſeptime; ſpäter benutzt er dieſen unbedeutenden Zug ſehr gut (6).

In der vierten Abtheilung contrapunktirt er das Hauptthema (7) ſehr ſchön; auch wie er es ſorgfältig in Es dur (8) und G moll (9) transponirt[6], verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abtheilung bringt er das Dies irae erſt in ganzen, dann in halben, dann in Achtel-Noten[7]; die Glocken ſchlagen dazu in gewiſſen Zeiträumen Tonica und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt ſie beſcheiden nur ein Fugato) iſt, wenn auch keine Bach'ſche, ſonſt von ſchulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und das Ronde du Sabbat werden gut ineinander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus und die neue Begleitung iſt ſo commod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der drittletzten Seite an geht es kopfüber, wie ſchon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal *pp* an[8]. Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur ſchlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß ſelbſt die wärmſten Freunde Berlioz's ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen

---

1) S. 11 T. 5, S. 12 T. 7. — 2) S. 9 T. 19, S. 16 T. 3. — 3) S. 31 T. 10, S. 37 T. 1. — 4) S. 28 T. 10. — 5) S. 39 T. 4, S. 42 T. 1, S. 47 T. 1. — 6) S. 87 T. 8. — 7) S. 71 Syſt. 4 T. 7, S. 72 T. 6, ebenda T. 16. — 8) S. 55 T. 15, S. 57 T. 12, S. 58 T. 5, S. 60 T. 1. 10, und dann in der Umkehrung S. 61 T. 3. —

wagten, ſo gehöre ich zu Berlioz's Feinden: nur denke man dabei nicht an italieniſche, die man ſchon weiß, ehe ſie anfängt.

Es iſt wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Symphonie hat etwas Plattes und Berlioz lobt ſie faſt zu ſehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-ſchüchternen Charakter“ beilegt (un certain caractère passioné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinſtellen wollte, ſondern eben eine feſthängende quälende Idee in der Art, wie man ſie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrſinnige kann aber gar nicht beſſer getroffen werden. Ebenſo heißt es in jener Recenſion, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abtheilung gemein und trivial ſei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A dur-Symphonie) in einen Tanzſaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Aehnlich verhält es ſich mit der Anfangmelodie (12) der dritten Abtheilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geſchmacklos nennt. Man ſchwärme nur in den Alpen und ſonſtigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach; genau ſo klingt es. So eigenthümlich und natürlich ſind aber alle Melodieen der Symphonie; in einzelnen Epiſoden ſtreifen ſie hingegen das Charakteriſtiſche ganz ab und erheben ſich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am erſten Geſange auszuſetzen, mit dem die Symphonie beginnt? Ueberſchreitet er vielleicht die Grenzen einer Octave um mehr als eine Stufe? Iſt es denn nicht genug der Wehmuth? Was an der ſchmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beiſpiele? Springt ſie etwa ungehörig? Aber wer wird auf Alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, ſo wär' es der der vernachläſſigten Mittelſtimmen; dem ſtellt ſich aber ein beſonderer Umſtand entgegen, wie ich es bei wenigen andern Componiſten bemerkt habe. Seine Melodieen zeichnen ſich nämlich durch eine ſolche Intenſität faſt jedes einzelnen Tones aus, daß ſie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmoniſche Begleitung vertragen, oft ſogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmoniſirt ſie deshalb meiſt mit liegendem Grundbaß, oder mit den Accorden der umliegenden Ober- und Unterquinten[1]. Freilich darf man ſeine Melodieen nicht mit dem Ohre allein hören; ſie werden unverſtanden an denen vorübergehen, die ſie nicht recht von innen heraus nachzuſingen wiſſen, d. h. nicht mit halber Stimme, ſondern mit voller Bruſt — und dann werden ſie einen Sinn annehmen, deſſen Bedeutung ſich immer tiefer zu gründen ſcheint, je öfter man ſie wiederholt.

---

[1] Das erſte z. B. S. 19 T. 7, S. 47 T. 1, das zweite in der Haupt-

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Symphonie als *Orcheſterwerk* und über den *Clavierauszug von Liſzt* Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orcheſter, fordert er allerdings Ungeheures von dem Einzelnen, wie von der Maſſe, — mehr als Beethoven, mehr als alle andere. Es ſind aber nicht größere mechaniſche Fertigkeiten, die er von den Inſtrumentiſten verlangt: er will Mitintereſſe, Studium, Liebe. Das Individuum ſoll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen, und dieſes ſich wiederum dem Willen der Oberſten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht ſein; als Orcheſtermuſik mag die Symphonie vielleicht die Stelle des Chopin'ſchen Concerts im Pianoforteſpiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. — Seinem Inſtrumentationsinſtincte läßt ſelbſt ſein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; ſchon oben wurde angeführt, daß ſich nach dem bloßen Clavierauszuge die obligaten Inſtrumente errathen ließen. Der lebhafteſten Phantaſie wird es indeß ſchwer werden, ſich einen Begriff von den verſchiedenen Combinationen, Contraſten und Effecten zu machen. Freilich verſchmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — ſo wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, engliſch Horn, ja zuletzt Glocken. Floreſtan meinte ſogar, er hoffe ſehr, daß er (Berlioz) alle Muſiker einmal im Tutti pfeifen laſſe, obwohl er ebenſo gut Pauſen hinſchreiben könnte, da man ſchwerlich vor Lachen den Mund zuſammenzuziehen im Stande wäre, — auch ſähe er (Floreſtan) in künftigen Partituren ſtark nach ſchlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Componiſt Grund zu ſolchen Anſprüchen hatte und ob der Reiner-

---

melodie des „Balls“, wo die Grundharmonieen eigentlich A, D, E, A ſind, dann im Marſch S. 47 T. 1

trag am Genuſſe mit jenen verhältnißmäßig ſteige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, ſteht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Clavierauszug von Franz Liſzt verdiente eine weitläufige Beſprechung; wir ſparen ſie uns, wie einige Anſichten über die ſymphoniſtiſche Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liſzt hat ihn mit ſo viel Fleiß und Begeiſterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Reſumé ſeiner tiefen Studien, als praktiſche Clavierſchule im Partiturſpiel angeſehen werden muß. Dieſe Kunſt des Vortrags, ſo ganz verſchieden von dem Detailſpiel des Virtuoſen, die vielfältige Art des Anſchlages, den ſie erfordert, der wirkſame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zuſammenfaſſen der Maſſen, kurz die Kenntniß der Mittel und der vielen Geheimniſſe, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meiſters und Genies des Vortrags ſein, als welches Liſzt von Allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann ſich der Clavierauszug ungeſcheut neben der Orcheſteraufführung ſelbſt hören laſſen, wie Liſzt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer ſpäteren Symphonie von Berlioz (Mélologue, Fortſetzung dieſer phantaſtiſchen) vor Kurzem öffentlich in Paris ſpielte.

Ueberſehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unſerem erſten Plane wollten wir über Form, muſikaliſche Compoſition, Idee und Geiſt in einzelnen Abſätzen ſprechen. Erſt ſahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom Hergebrachten abweiche, wie ſich die verſchiedenen Abtheilungen meiſtens in neuen Geſtalten bewegen, wie ſich Periode und Phraſe durch ungewöhnliche Verhältniſſe von Anderem unterſcheide. Bei der muſikaliſchen Compoſition machten wir auf ſeinen harmoniſchen Styl aufmerkſam, auf die geiſtreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigenthümlichkeit ſeiner Melodieen und nebenbei auf die Inſtrumentation und auf den Clavierauszug. Wir ſchließen mit einigen Worten über Idee und Geiſt.

Berlioz ſelbſt hat in einem Programme niedergeſchrieben, was er wünſcht, daß man ſich bei ſeiner Symphonie denken ſoll. Wir theilen es in Kürze mit.

Der Componiſt wollte einige Momente aus dem Leben eines Künſtlers durch Muſik ſchildern. Es ſcheint nöthig, daß der Plan zu einem Inſtrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man ſehe das folgende Programm wie den die Muſikſätze einleitenden Text in der Oper an. Erſte Abtheilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Componiſt nimmt an, daß ein junger Muſiker, von jener moraliſchen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftſteller mit dem Ausdrucke: le vague des passions bezeichnet, zum erſtenmal ein weibliches Weſen erblickt, das Alles in ſich vereint, um ihm das Ideal zu verſinnlichen, das ihm ſeine Phantaſie vormalt. Durch eine ſonderbare Grille des Zufalls erſcheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines muſikaliſchen Gedankens, in dem er einen gewiſſen leidenſchaftlichen, vornehm-ſchüchternen Charakter, den Charakter des Märchens ſelbſt findet: dieſe Melodie und dieſes Bild verfolgen ihn unausgeſetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumeriſche Melancholie, die nur von einzelnen leiſen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis ſie ſich zur höchſten Liebesraſerei ſteigert, der Schmerz, die Eiferſucht, die innige Gluth, die Thränen der erſten Liebe bilden den Inhalt des erſten Satzes. — Zweite Abtheilung. Ein Ball. Der Künſtler ſteht mitten im Getümmel eines Feſtes in ſeliger Beſchauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt ſein Gemüth. — Dritte. Scene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier ſich antwortenden Hirten; dieſes Zwiegeſpräch, der Ort, das leiſe Rauſchen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, — alles vereint ſich, um ſeinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und ſeinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr allein ſtehen wird... Aber wenn ſie täuſchte! Dieſen Wechſel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte ſeinen Reigen, der andere antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner... Einſamkeit — tiefe Stille. — Vierte. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künſtler hat die Gewißheit, daß ſeine Liebe nicht erwiedert wird, und vergiftet ſich mit Opium. Das Narkotikum, zu ſchwach, um ihn zu tödten, verſenkt ihn in einen von fürchterlichen Viſionen erfüllten Schlaf.

Er träumt, daß er ſie gemordet habe und daß er zum Tode verurtheilt ſeiner eigenen Hinrichtung zuſieht. Der Zug ſetzt ſich in Bewegung; ein Marſch, bald düſter und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Maſſe. Am Ende des Marſches erſcheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber vom Hiebe des Beiles unterbrochen nur halb. — Fünfte Abtheilung. Traum in einer Sabbathnacht. Er ſieht ſich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgeſtalten aller Art, die ſich zu ſeinem Leichenbegängniſſe zuſammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, ſchmutziges Tanzthema: ſie iſt es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teufliſche Orgien. Todtenglocken. Das Dies irae parodirt.

So weit das Programm. Ganz Deutſchland ſchenkt es ihm: ſolche Wegweiſer haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberſchriften genügt; die genaueren Umſtände, die allerdings der Perſon des Componiſten halber, der die Symphonie ſelbſt durchlebt, intereſſiren müſſen, würken ſich ſchon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartſinnige, aller Perſönlichkeit mehr abholde Deutſche will in ſeinen Gedanken nicht ſo grob geleitet ſein; ſchon bei der Paſtoralſymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne ſein Zuthun zu errathen. Es beſitzt der Menſch eine eigene Scheu vor der Arbeitsſtätte des Genius: er will gar nichts von den Urſachen, Werkzeugen und Geheimniſſen des Schaffens wiſſen, wie ja auch die Natur eine gewiſſe Zartheit bekundet, indem ſie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verſchließe ſich alſo der Künſtler mit ſeinen Wehen; wir würden ſchreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entſtehung ſehen könnten.

Berlioz ſchrieb indeß zunächſt für ſeine Franzoſen, denen mit ätheriſcher Beſcheidenheit wenig zu imponiren iſt. Ich kann ſie mir denken, mit dem Zettel in der Hand nachleſend und ihrem Landsmann applaudirend, der Alles ſo gut getroffen; an der Muſik allein liegt ihnen nichts. Ob dieſe nun in einem, der die Abſicht des Componiſten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören geleſen, nicht entſcheiden. Iſt einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, ſo urtheilt das Ohr nicht mehr ſelbſtſtändig. Fragt man aber, ob die Muſik das, was Berlioz in ſeiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leiſten könne, ſo verſuche man ihr andere oder entgegengeſetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Ausſicht. Als dieſes aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantaſie zu ſchaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, ſondern viel mehr und faſt überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die ſchwierige Frage, wie weit die Inſtrumentalmuſik in Darſtellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, ſo ſehen hier Viele zu ängſtlich. Man irrt ſich gewiß, wenn man glaubt, die Componiſten legten ſich Feder und Papier in der elenden Abſicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu ſchildern, zu malen. Doch ſchlage man zufällige Einflüſſe und Eindrücke von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der muſikaliſchen Phantaſie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieſes, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewiſſe Umriſſe feſt, die ſich mit der vorrückenden Muſik zu deutlichen Geſtalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Muſik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in ſich tragen, von je poetiſcherem oder plaſtiſcherem Ausdrucke die Compoſition ſein, — und je phantaſtiſcher oder ſchärfer der Muſiker überhaupt auffaßt, um ſo mehr ſein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten ſeiner Phantaſieen der Gedanke an Unſterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeiſtern? Warum nicht einen Andern die Erinnerung an eine ſelig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar ſein gegen Shakſpeare, daß er aus der Bruſt eines jungen Tondichters ein ſeiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und läugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unſeren Werken borgen? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Muſik noch nichts von allem dieſen erzählt? Ja ſelbſt kleinere, ſpeciellere Bilder können der Muſik einen ſo reizend feſten Charakter verleihen, daß man überraſcht wird, wie ſie ſolche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Componiſt, daß ſich ihm während des Niederſchreibens unaufhörlich das Bild eines

Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortſchwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stücke die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit beſitzen mag. In dieſer feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meiſter und ich kann nicht unterlaſſen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubert'ſchen Marſches der Freund, mit dem ich ſpielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Geſtalten vor ſich ſähe, zur Antwort gab: „wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abſpazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelſchuh, Spitzdegen u. ſ. w." Merkwürdiger Weiſe waren wir in unſern Viſionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leſer das geringe Beiſpiel wegſtreichen!

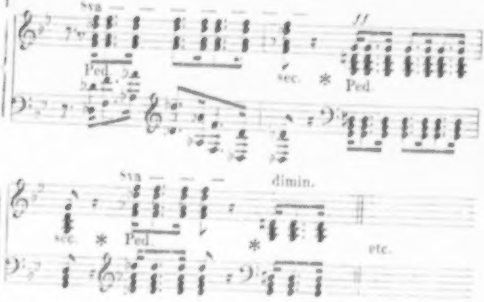
Ob nun in dem Programme zur Berlioz'ſchen Symphonie viele poetiſche Momente liegen, laſſen wir dahingeſtellt. Die Hauptſache bleibt, ob die Muſik ohne Text und Erläuterung an ſich etwas iſt, und vorzüglich, ob ihr Geiſt inwohnt. Vom erſten glaub' ich Einiges nachgewieſen zu haben; das zweite kann wohl Niemand läugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.

Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeiſtes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, ſo müßte man wiederholen, was ſeit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geſchrieben und geredet worden. Die Poeſie hat ſich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgeſicht nicht ſehen zu laſſen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius ſie einmal abbinden wird.

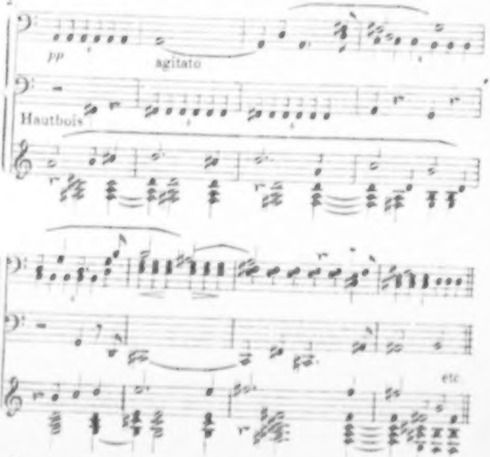
Noch mancherlei Uebles und Gutes gäb' es hier zu berathen; indeß brechen wir für diesmal ab!

Sollten dieſe Zeilen etwas beitragen, einmal und vor Allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Excentriſche ſeiner Richtung immer mehr mäßige, — ſodann ſeine Symphonie nicht als das Kunſtwerk eines Meiſters, ſondern als eines, das ſich durch ſeine Originalität von allem Daſeienden unterſcheidet, bekannt zu machen, — endlich deutſche Künſtler, denen er im Bunde gegen talentloſe Mittelmäßigkeit eine ſtarke Hand gereicht, zu friſcherer Thätigkeit anzuregen, ſo wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt.

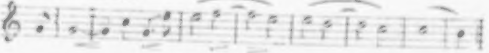
1


8va
Ped.
ff
sec.
*
Ped.
8va
dimin.
sec.
*
Ped.
*
etc.

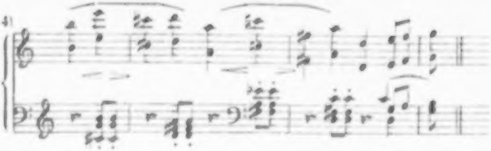
2


pp
agitato
Hautbois
etc.

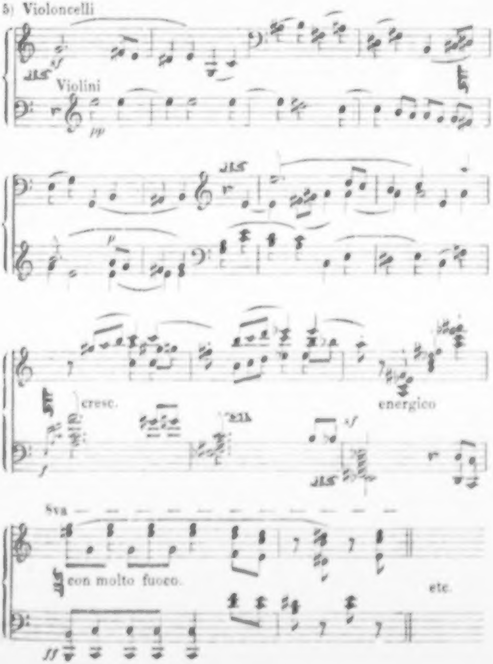
3 Clar. et Bassons.



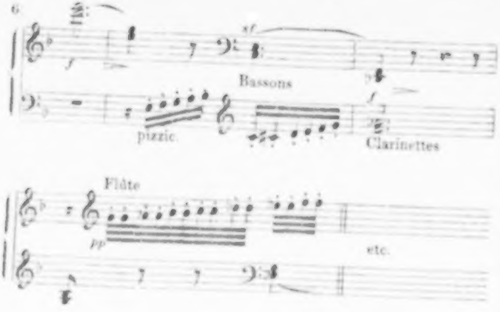
4)



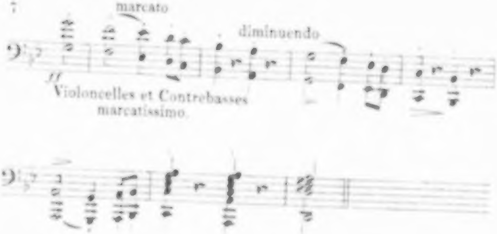
5)


Violoncelli
sf
Violini
pp
p
cresc.
f
energico
sf
8va
con molto fuoco.
etc.
ff

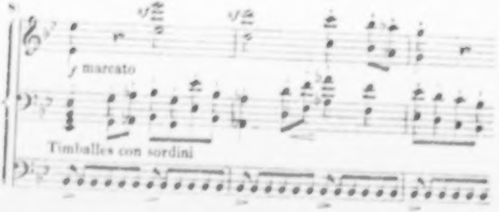
6

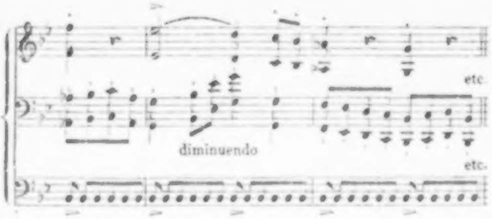

f
sf
Bassons
pizzic.
f
Clarinettes
Flûte
pp
etc.

7

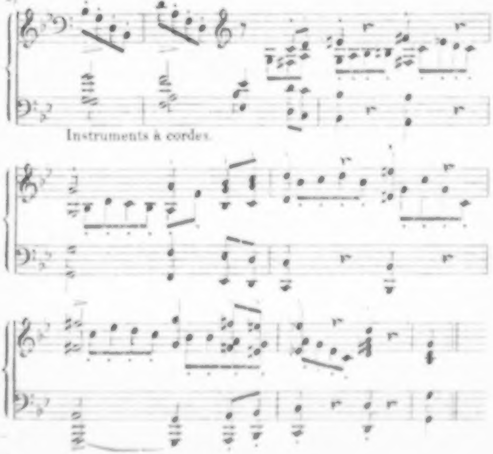

marcato
diminuendo
ff
Violoncelles et Contrebasses
marcatissimo.

8

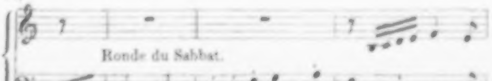

sf
sf
f marcato
Timballes con sordini

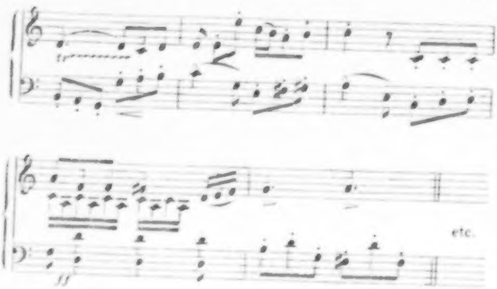

etc.
diminuendo
etc.

9)

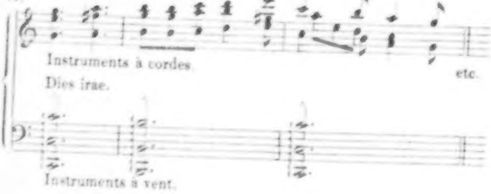

Instruments à cordes.

10)

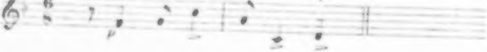

Ronde du Sabbat.


tr
ff
etc.

11


Instruments à cordes.
Dies irae.
etc.
Instruments à vent.

12


p

Neue Sonaten für das Pianoforte.

C. Löwe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G).

Werk 47.

Vom Frühling ſollte ſchon an und für ſich in jeder Muſik etwas zu finden ſein; diesmal legt der phantaſievolle Sänger ein beſonderes Opfer auf ſeinem Altare nieder. Zwar hätte man von Löwe eher eine Winterſonate erwartet, in der ich ſchon im Voraus (käme er dem Wunſche nach) den Schnee unter den Wägen höre und die Nachtvögel um den Thurmknopf; aber auch dem Frühling hat er ſeine Zeichen abgelauſcht, wenn auch nicht wie Beethoven, deſſen ſechſte Symphonie ſich zu andern idylliſchen Compoſitionen, wie das Leben eines großen Mannes zu deſſen Biographieen verhält, ſo doch wie ein Dichter mit klarem offenem Auge; und das erfreut ſchon einmal in einer Zeit und in einer Kunſt, die ſich immer fauſtiſcher in ſich hinein- und dem friſchen Lebensgenuſſe finſtre Myſtik vorzieht. Wer alſo Nachtſcenen und Nordlichter erwartet, irrt ſich; aber dafür ſieht er eine angrünende Wieſe, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling. Dies über die Muſik als Dichtung. Als Compoſition ſelbſt kann man ſie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodieen und Harmonieen ſchließen ſich natürlich, oft ſimpel aneinander; das Ganze iſt vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Componiſt verſtehe uns recht! Beethoven ſingt in ſeiner Paſtoralſymphonie ſo einfache Themas, wie ſie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; ſicher aber ſchrieb er nicht Alles auf, was ihm die erſte Begeiſterung eingab, ſondern wählte unter Vielem. Und das iſt's, was wir dieſer, wie mehren andern Compoſitionen von Löwe vorwerfen, daß ſie mit der leiſeſten Stimme oft rechte Anſprüche machen und daß uns zugemuthet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dageweſenes, weil es ein bedeutender Componiſt wiederholt, der Güte der Hauptſache halber ſo mit hin zu nehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Löwen ebenbürtig gegenüberſtehen, manches Einzelne in der Sonate hätte drucken laſſen. Will man auch Stellen, wie das erſte Thema des erſten Satzes, den Anfang des zweiten Theiles deſſelben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze ſpielt und gemalt iſt, entſchuldigen, ſo muß doch, wie wir ſchon oft geſagt, in der Malerei ſo viel Muſik enthalten ſein, daß dieſe für ſich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den muſikaliſch ſelbſtſtändigſten, am gelungenſten und daher z. B. die Einleitung am wenigſten gerathen. —

Wie dem ſei, ſo empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß ſie ſie jüngere Schüler ſpielen laſſen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend ſein muß.

Sonate (in A) von Franz Graf von Pocci, Frühlingsſonate (in E) von demſelben.

Hätte mir Jemand den Titel zugehalten, ſo würde ich auf eine Componiſtin gerathen und vielleicht ſo geurtheilt haben: Wie du heißen magſt, Adele — Suleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten ſchreiben! Hörteſt du nur auch immer ſo auf als du anfängſt, ſo z. B. in der Frühlingsſonate, wo einen auf der erſten Seite ordentlich Märzveilchen anduften. . . Aber während dein ſchwärmeriſches Auge am Mondhimmel herumſchweift oder dein Herz im Jean Paul, ſo fällt dir das Roſaband ein, das deine Freundin ſo wohl kleidet; auch verwechſelſt du noch häufig das „daß“ mit dem „das“, ſo nett deine Handſchrift übrigens ausſieht, — mit einem Worte, du biſt ein gutes ſiebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigenſinn. Mit Worten, wie „Tonica“, „Dominante“ oder gar „Contrapunkt“ erſchreck' ich dich gar nicht, denn du würdeſt mir lachend in's Wort fallen und ſagen: „ich hab' es nun einmal ſo gemacht und kann nicht anders“, und man müßte dir dennoch gut ſein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, ſo gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du ſo ſehr liebſt, gar nichts), damit ſich Gehör und Geſicht ſchärfe, damit dein zartes Fühlen feſtes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Geſtalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir ſelbſt eine „neuſte“ Zeitſchrift für Muſik anhaben könnte, das ſich nicht auf „lieb und ſchön“ reimte. Euſebius.

Wie ſchlau mein Euſebius d'rum herum geht! Warum nicht ganz offen: „der Herr Graf hat ſehr viel Talent, aber wenig ſtudirt“.

Floreſtan.

Sonate von F. Lachner.

Werk 39.

Man würde erſtaunen über den Ernſt und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzoſen oder gar Italiener componirt wäre. Es gibt eben noch keine Weltkunſt und ebendaher keine Kritik, die nicht ihren Maaßſtab nach dem Standpunkte der Bildung, auf dem die verſchiedenen Nationen ſtehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner iſt ein Deutſcher; ein deutſches geradegehendes Wort wird ihm recht ſein.

Wir wiſſen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben ſollen, daß wir außer dieſer Sonate, vielen Liedern und einer Symphonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachner's Compoſitionen kennen. Er iſt einer der ſchwierigſten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er ſo dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, ſondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn feſthalten, aus der Hand entſchlüpft. Hat er etwas Fades geſprochen, ſo macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man ſich an einem Spohr'ſchen oder Franz Schubert'ſchen Anklange, ſo kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt Alles für Trug und Schein, ſo gibt er ſich einen Augenblick ſpäter offen und unverhohlen. Man findet in dieſer Sonate, was man will; — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am ſchwächſten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Correctheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, dringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unſrer eigenen Stimmung und legten, um den ſpätern Eindruck mit dem erſten zu vergleichen, die Sonate gefliſſentlich lange Zeit bei Seite, fragten auch Andere um ihre Meinung; daſſelbe Reſultat, dieſelbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf L. ſind ſchöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachſichtige Kritik ſah ihm ſeines Talentes halber Vieles nach. Es wird Zeit, daß er ſtreng über ſich wache, um ſich nicht noch unklarer in ſich hinein zu verwickeln. Es gibt nämlich gewiſſe Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außerordentliche, ſei es Gutes oder Uebles, in ſich aufnehmen und wie ihr Eigenthum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzuſtande der Ruhe ſchleppt der wächſerne lahm hinter dem andern her. Oft möchte man ſolch' hartes Urtheil über ähnliche Charaktere zurücknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf; — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abrathen, weil ſie ſelbſt nicht wiſſen, wie arg ſie ſich und Andere täuſchen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer ſteten Kriſis, in der man ſie auch ruhig laſſen und ſie ſich ſelbſt aus ihr herausarbeiten laſſen ſollte, weil ſie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermüthig macht. Da ſie aber meiſt Ruhmſucht und nicht genug Gewalt über ſich beſitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, ſo kann dieſer natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Weſens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in ſolchen Charakteren und Compoſitionen noch kein Syſtem und Styl beim Namen genannt werden kann, täuſcht man ſich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und ſagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geſchieht. Das letzte wünſchen wir in Bezug auf L. von ganzem Herzen und begeben uns von ſelbſt aller divinatoriſchen Kritik. Nehme er dieſes Wort, das mehr eine ganze Claſſe, und Lachnern nur theilweiſe trifft, als den Ausſpruch Vieler an, die über ſeine künſtleriſchen Anlagen durchaus einverſtanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten ſtände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem ſchwerer wiegenden Lobe ſeiner Kunſtgenoſſen aufopfern wollte. —

Kritiſche Umſchau.

Duo zu vier Händen für Pianoforte von W. Taubert.

Werk 11.

Nach öfterm Anhören und Durchſpielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war, als müßte noch etwas kommen oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an ſich iſt es abgeſchloſſen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Componiſt beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geſchieht.

Die Menſchen ſind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Muſikſchrank umwenden, um Aehnlichkeiten und Reminiscenzen herauszuſuchen. Es kann kein Vorwurf ſein, daß der Styl des Duo's dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslow'ſchen Sonate in E moll etwas verwandt ſcheint, ebenſo wenig daß, wie in jener ein Saiteninſtrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Inſtrumentalcharakter vorherrſcht. Wer ſein Inſtrument kennt und ſtudirt hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menſchlichen Stimme gewiſſen Inſtrumenten fremd bleiben, während durch vielſeitige Prüfung anderer, die dem eignen Inſtrument mehr oder weniger verwandt ſind, neue Wirkungen ſich entdecken. Wenn ich daher gleich in den erſten Tact Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die ſpäteren kurzen Achtel Violinuniſono's legen kann, ſo iſt der Charakter des Inſtruments, für welches geſchrieben worden, noch nicht verletzt, ſondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht. —

Nach den Proben, die der Componiſt in den vorjährigen Leipziger Winterconcerten von ſeinem Compoſitionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuſchte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen ſchätzbaren Bürgerſchritt, überſchreitet nie[1] verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Taſche. Wir ſind alle ſehr ſchlimm. Sitzen wir im Wagen, ſo beneiden wir den Fußgänger, der langſam genießen und vor jeder Blume ſo lange ſtehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, ſo werden wir's recht herzlich ſatt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewiſſe Fehler des Einen würden wir dem Andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geiſtertauſch, ſo würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, dieſen etwas von der Mäßigung und dem Anſtande jenes geben. Man mache dieſer Anſicht Vorwürfe! Allerdings ſoll ein Kunſtwerk nicht ein Alphabet aller äſthetiſchen Epitheten geben; aber die Kritik ſoll die nothwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künſtler nicht nachgekommen iſt, nicht verheimlichen. Ich glaube, der echte poetiſche Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langſam auf und nieder. Deute der Componiſt dieſen Ausſpruch nicht falſch! Von welchen ſoll Heil und Segen in der Kunſt zu erwarten ſein, als von denen, die außer dem edlern Streben auch die größere Kraft beſitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Beſſeren mögen mit ihren unbedeutenderen Sachen zurückbleiben! Es kann mich erboßen, wenn ich ſo zuſammengeſchriebene „Souvenirs“ von einem Meiſter, wie Moſcheles, in die Hände bekomme mit componirenden Muſikſtatiſten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht beſſer gemacht!“ Das vorliegende Duo iſt freilich beſſer, als tauſend dergleichen, aber der Anſprüche an den Beſſeren gibt es auch tauſend mehr. Gegen Talente ſoll man nicht höflich ſein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchſtens mit der Bitte, mich nicht ferner zu incommodiren.

---

[1] Den 4ten Tact auf S. 14 vielleicht ausgenommen.

Dies im Ganzen und für den Componiſten, der Vielen durch ein vorzügliches Pianoforteconcert, das er der Welt bald vorlegen wolle, werth geworden iſt. Wiegt nun unſer Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, ſo iſt ihm doch Verbreitung zu wünſchen. Man kann dieſe ſogar voraus ſagen, da es ziemlich handlich, ohne höher fliegende Paſſagen geſchrieben, angenehm, ja ſogar ſchön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin, der es zugeeignet iſt, ſpielen könnte. —

Das Ganze geht in Amoll, obwohl es vielleicht eher einen Gmoll-Charakter ausſprechen will. So geſangreich, faſt innig, das erſte Thema iſt, ſo arm ſticht das dritte in Emoll dagegen ab. Den Gedanken, dem erſten gezogenen ein zweites in abgeſchloſſenen Noten als Contraſt entgegenzuſetzen, müßte man loben, wenn das in Eminor bedeutender in der Erfindung und nicht ſo gar harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanoniſche tritt bei der ſpätern Verarbeitung um ſo ſtärker vor, die mehr gemacht, geſchrieben, wenig Genialiſches hat. Gut bleibt's immer, daß ſich die Armuth hier wenigſtens offen zeigt. — Wollt ihr aber wiſſen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, ſo leſet in Beethoven und ſehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt, und wie ſich das anfangs gemeine Wort in ſeinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenſpruch geſtaltet. —

Ich wünſchte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine ſo. Vor allem thut es noth, der jungen anwachſenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was ſie vor dem ſchlimmen Einfluß bewahrte, den gewiſſe niedrigvirtuoſiſche Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunſtſinn, je beſſer. Für jede Stufe der Bildung ſollen Werke da ſein. Beethoven hat ſicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Muſik die Rede iſt. Er hätte das ſogar verworfen. Darum für Alle das Rechte und Aechte! Nur für das Heuchleriſche, für das Häßliche, das ſich in reizende Schleier hüllt, ſoll die Kunſt kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielſchreibern, deren Werkzahl ſich nach der Bezahlung richtet (es gibt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die ſich wie außer dem Geſetz ſtehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind dieſe niedergedrückt, ſo greift die Maſſe von ſelbſt nach dem Beſſern.

Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Clarinette, Horn, Violoncell und Contrabaß von J. Moſcheles.

Werk 88.

Die Recenſion wird wenig länger werden, als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Enſemble gehört. Das Pianoforte ſcheint natürlich zu dominiren, wenn auch nicht autokratiſch, doch monarchiſch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Clavierſtimme und einzelne Blicke in die Inſtrumentalbegleitung gegeben, auch Anderen verſprechen.

Sollten Manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben ſeines früheren Sextettes vermiſſen, ſo danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein complicirtes Stück erſcheint, welches an ſich den ganzen Ernſt und Fleiß des Tonſetzers in Anſpruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproducirt erfordert, ſicherlich verdient und belohnt. Denn es ſcheint, als wollten ſich die jüngeren Pianofortecomponiſten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Inſtrumenten ſetzen und ihr Inſtrument zum unabhängigen Orcheſter en miniature erheben, — ja nicht einmal Vierhändiges ſieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geſchieht damit ein Vorſchritt der Pianofortemuſik oder ein Rückſchritt im größern Ganzen, ſo wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

öfteres Zuſammenleben und Zuſammenſtreben immer geſchafft hat und fürder ſchaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Clavierſtimme ſind weder gewagt, noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigenthümliche, geſunde und kernhafte Spielweiſe dieſes Virtuoſen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünſchten wir an den Stellen, welche durch die anderen Inſtrumente geſtützt werden und erſt durch ſie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Accompagnements, als es ſchon geſchehen iſt, nicht damit der Spieler weniger aufzupaſſen brauche, ſondern damit er beim Einzelſpiele die Inſtrumente in der Phantaſie gleichſam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Accompagnements die Stimmen concentrirt werden, wie auf S. 10 angegeben iſt, ſo dünkt uns, müſſe man, was treu copirt auf dem Claviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben ſuchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht iſt, empfindet man eine Lücke und Leere, die ſehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es iſt das nur Nebenſache und es kömmt uns nicht bei, einem ſo denkenden und gewiſſenhaft arbeitenden Tonſetzer, als welcher Moſcheles in ſeinen größeren Arbeiten daſteht, hiermit etwas zu ſagen, was er nicht ſchon gewußt, als Referent ſeine Alexandervariationen ſtudirt, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Componiſten bemerken wir es. Denn darin, daß dieſe z. B. die Tutti's ihrer Concerte ſo nachläſſig und unclaviermäßig arrangiren, Bäſſe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei ſtumme Octaven, darin liegt die Schuld, wenn ſie (die Tutti's) ſo unverantwortlich gemein als Nebenſachen abgethan werden, daß man noch froher iſt als der Spieler ſelbſt, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man ſich während der Tutti's erholen müſſe, verſchont uns gänzlich und wir können Euch als Muſter und zur Nachahmung, wie man Componiſten und Compoſitionen zu achten habe, Niemanden mehr empfehlen, als Moſcheles ſelbſt, den wir öfters privatim ſeine Concerte ſpielen gehört und der mit ſolcher Kraft und Energie, mit ſolcher Zartheit in der Nüancirung der verſchiedenen Inſtrumente das Orcheſter mit den zehn Fingern zuſammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin erſt recht als Künſtler erkannten.

Felix Mendelsſohn, ſechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsſtunde am Clavier geſeſſen (ein Flügel ſcheint ſchon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantaſiren ſich unbewußt eine leiſe Melodie dazu geſungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und iſt man hauptſächlich ein Mendelsſohn, ſo entſtehen daraus die ſchönſten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte componirte, die Worte wegſtriche und ſo der Welt übergäbe, aber dann iſt es nicht das rechte, ſondern ſogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der muſikaliſchen Gefühlsdeutlichkeit anſtellen wollen und den Dichter, deſſen Worte man verſchwiege, veranlaſſen, der Compoſition ſeines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zuſammen, ſo wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des muſikaliſchen Ausdruckes. Zu unſern Liedern! Klar wie Sonnenlicht ſehen ſie einen an. Das erſte kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in E dur im erſten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der erſten Quelle weg. Floreſtan ſagte: „wer ſolches geſungen, hat noch langes Leben zu erwarten, ſowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es iſt mir das liebſte“. Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde ſchleich' ich ſtill und wild, geſpannt mein Feuerrohr u. ſ. w.“; an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte ſcheint mir weniger bedeutend, und faſt wie ein Rundgeſang in einer Lafontainiſchen Familienſcene; indeß iſt es echter unverfälſchter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der ſchwerſte und ſeltenſte. Das vierte find' ich äußerſt liebenswürdig, ein wenig traurig und in ſich gekehrt, aber in der Ferne ſpricht Hoffnung und Heimath. In der franzöſiſchen Ausgabe finden ſich, wie in allen Stücken ſo vorzüglich in dieſem, bedeutende Abweichungen von der deutſchen, die indeſſen Mendelsſohn nicht anzugehören ſcheinen. — Das nächſte trägt etwas Unentſchiedenes im Charakter, ſelbſt in Form und Rhythmus, und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianiſche Barcarole, ſchließt weich und leiſe das Ganze zu. — So wollet euch von Neuem der Gaben dieſes edlen Geiſtes erfreuen! — 2.

W. Taubert. An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte.

Werk 16.

Der Componiſt gehört zu den Talenten, die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, ſich bei allen, Claſſikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Anſehn erworben haben: zu den gebildeten Conſervativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erſcheinungen und Kraft zu eignen Anſchauungen beſitzen. Dies letzte offenbart ſich namentlich in der obigen Compoſition von Neuem. Zwar find' ich ſchon in der reizend ſchwermüthigen Gmoll-Etude von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelsſohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelsſohn gab dem Genre einen Namen und Taubert führte ihn in noch andrer Weiſe aus. Nur hätt' ich (ſo wenig es im Ganzen verſchlägt) ſtatt der Ueberſchrift „Minnelieder" eine bezeichnendere gewünſcht; denn man kann wohl Lieder „ohne" Worte ſagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zuſatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeſchloſſen. Vielleicht würd' ich die Muſik einfach „Muſik zu Texten von Heine u. ſ. w." genannt haben. Denn darin unterſcheiden ſie ſich von den Mendelsſohn'ſchen, daß ſie durch Gedichte angeregt ſind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen ſollen.

Ich weiß nicht, ob die Muſik dem vorgeſetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poeſie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Muſik nachgebildet iſt; doch vermuth' ich bei den meiſten das letzte.

Die Compoſition an und für ſich muß Allen, die Treffliches, Echtes, Muſikaliſches lieben, von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift ſie wohl mit den Wurzeln noch tiefer, als die verwandten Lieder ohne Worte von M., in denen ſich dagegen freilich die Blüthenzweige ſchlanker, freier und geiſtiger erheben: dort iſt mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als ſchönſtes, innigſtes gilt mir das, was auch das leichteſte iſt: „Wenn ich mich lehn' an deine Bruſt, kommt's über mich wie Himmelsluſt". Eine muſikaliſche Ueberſetzung des Schluſſes deſſelben Heine'ſchen Gedichtes: „Doch wenn du ſagſt: ich liebe dich, da muß ich weinen bitterlich", möge ſich der Componiſt für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nr. 2 dünkt mir das Accompagnement zu maleriſch, äußerlich: jedenfalls ſollte bei dem Uebergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nr. 1 „Der Holdſeligen, ſonder Wank, ſing' ich fröhlichen Minneſang" tritt die Muſik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von Emoll nach Asdur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern ſind mehr oder minder ſchöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nr. 5 würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermiſſen.

Die Texte ſind durchweg lyriſch.

„Die Wuth über den verlornen Groſchen."

Rondo von Beethoven.

(Op. posthumum.)

Etwas Luſtigeres gibt es ſchwerlich, als dieſe Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müſſen, als ich's neulich zum erſtenmale ſpielte. Wie ſtaunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchſpielen eine Anmerkung las des Inhalts: dieſes unter L. v. Beethoven's Nachlaſſe vorgefundene Capriccio iſt im Manuſcripte folgendermaßen betitelt: „die Wuth über den verlornen Groſchen, ausgetobt in einer Caprice". — O es iſt die liebenswürdigſte, ohnmächtigſte Wuth, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun ſchwitzt und ſtampft, während der ganz phlegmatiſch zu dem Inhaber oben hinaufſieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüthen und euch ſammt und ſonders anfühlen mit ſanfteſter Fauſt, wenn ihr außer euch ſeid und die Augen verdreht und ganz überſchwenglich ſagt: B. wolle ſtets nur das Ueberſchwengliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdiſchen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft", hieß ſein Lieblingsausdruck, wenn es luſtig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und ſchlug um ſich, — denn er zeigte ſich unbändig überall. Mit dieſem Capriccio ſchlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude ſchöner Götterſunken" in der D moll-Symphonie, ihr werdet's verſtecken weit, weit unter die Eroica! Und wahrlich hält einmal bei einer Auferſtehung der Künſte der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groſchencapriccio in der einen Schale und zehn der neueſten pathetiſchen Ouverturen in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouverturen. Eines aber vor Allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Componiſten, was vonnöthen ſcheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur! —

Der Pſychometer.

Den Wenigſten der Leſer dürfte der Portius'ſche Pſychometer[1] etwas Unbekanntes ſein, obwohl ein Räthſel. Man ſoll nur in ihm keinen elenden Temperamentfiſch ſuchen, der ſich ſehr zuſammenkrümmte bei Sanguiniſchen, ſondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wiſſenſchaftlichem Weg gefundene Maſchine, welche Naturell, Charakter des Experimentirten ohne tauſend Worte und in den feinſten Schattirungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme ſolche die Welt als ſtimmfähig an, ebenſo bald von der Menſchheit zertrümmert würde, wie ſie ſelbſt in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Menſch will gar nicht wiſſen, was alles Herrliches an und in ihm iſt.

Erſtaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmeſſer fort, die Treppe herunter, Manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über ſich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir geſagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien geſtoßen. Man iſt geneigt, ſich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern geſteh' ich, daß mich die Maſchine erfinderiſch genannt. Die Muſik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken ſollen, was ähnlich mit Erfolg auf dieſe anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut ſchoß auf bei dem Gedanken.

Zuerſt dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, ſie auf die Größe der Realiſirung einer ſolchen Erfindung aufmerkſam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Componiſt zur Thüre hinein, ſo würde der Händler das Manuſcript ruhig in den Compoſitionsſeelenmeſſer legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantaſten das „Nichtreflectirenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringſten beleidigte. — Dann dachte ich an Vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann ſämmtliche muſikaliſche Caglioſtros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln ſtünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künſtler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunſt hinſchiffte, als glücklichſte.

---

[1] Es war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von ſich ſprechen machte.

Lange experimentirt' ich, nahm an, verwarf. Glückliche Verſuche drängten wieder. Wie Nicolaus Marggraf[1], als er den Demanten unter den Kohlen funkeln ſah, rief ich oft in mir: „ſollte wohl Gott ſo gütig ſein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte ſtark. —

Wie leicht es unter ſolchen Umſtänden iſt, in Zeitungen zu ſchreiben, ſieht Jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Beſten aller). Nun könnte es dieſer einmal einfallen, jenen auf den Zahn zu fühlen und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, beſonders vielerlei, — ob ſie von Talent, ob ſie von Schule, ob ſie vom Selbſturtheil des Verfaſſers zeugen, endlich zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich ſtellt der Pſychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Componiſt hervorſtechendes Talent? —
II. Hat er ſeine Schule gemacht?
III. Hätte er mit ſeinem Werk zurückhalten ſollen?
IV. Neigt ſich ſelbiger zu den
    1) Claſſikern,
    2) Juſte-Milieuiſten,
    3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

---

[1] „Komet" von Jean Paul.

a) nein (abſolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (abſolut affirmativ).

Ich ſchmeichle mir klar zu ſein. Mag nun Jeder die Leiſtungen am Compoſitionen-Seelenmeſſer heiter und gründlich prüfen:

Beim erſten der unten angeführten Werke antwortete auf I=d, auf II=d, auf III=a, IV ſchwankt zwiſchen 1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eigenes Urtheil auch in den folgenden Werkeigenſchaften beſtätigt, von denen ich einzelne nenne, als: clavierſchön, ſauber gearbeitet, verſtändig, geſtalt- und gehaltvoll, etwas ſpohriſch, zurückhaltend, geiſtreich, edel, der wärmſten Empfehlung werth. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zuſatz, daß der Pſychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Componiſt ſeinen Melodieen aufſetzt. Es fehlt keineswegs die Luſt der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es ſcheint als fürchte er, die Welt möge ſeine Stimme noch nicht als voll anerkennen, — daher man in einzelnen Stellen, die ſich in entfernte Tonarten wagen, eine gewiſſe Angſt ſpürt, ob er ſich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies ſoll weniger einen Talentfehler, als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz ſo. Mit I correſpondirt b, mit II=d, mit III=b. Auf IV ſchweigt alles. Die Ausſagen des Pſychometer ließen ſich in folgenden zuſammenfaſſen. Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die erſten ſchreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; ſie gehen etwas aus C- und F dur. Die zweiten ſind die Strauß'ſchen, an denen alles wogt und ſpringt, — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuſchauer wird unter die Tänzer hingeriſſen, die Muſiker ſind gar nicht verdrießlich, ſondern blaſen luſtig drein ein, die Tänze ſcheinen ſelbſt mit zu tanzen; ihre Tonarten ſind D dur, A dur. Die letzte Claſſe machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnſuchtswalzer zu ſein ſcheint, die Abendblumen und Dämmerungsgeſtalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tauſend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur erſten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maſchine. Mit guter Abſicht und um ſie im Springurtheil, was jetzt beliebt iſt, zu verſuchen, ſteckt' ich ein Orgelſtück als Matrone zwiſchen Policinells. Die herrlichſten Reſultate blieben nicht aus.

Auf I kam a. auf II=c, auf III=c, auf IV entſchieden 1. Der Pſychometer fuhr etwas dunkel fort: — man kann Gutes im Stillen wirken, aber man ſoll nicht alles im Ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Beſſern Platz genommen — Mittelſtimmen müſſen da ſein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, ſchreien jene ſo ſtark (es iſt das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelſtimmen im Werk). — Dennoch ſchadet guter Wille, ſollte er auch nicht durch Talentkraft unterſtützt ſein, der Kunſt ſeltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergibt man den Stachel des Honigrüſſels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr dieſer fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelclaſſe herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu ſchaden. Man ſoll dieſe, ſchwirren ſie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederſchlagen.

Als ich die Allegreſſe einhob, bewegte ſich alles rührig, — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieſes: „Die Ueberſetzung der deutſchen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nöthig geweſen. Hätte man geſpielt, ſo müßte man ſagen: das iſt ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingmädchen, du würdeſt die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maſchine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, gerieth ſie in ſichtbare Unruhe. Es reſpondirte auf I=c, auf II=a. auf III=d. Auf IV ſprach 3 ſtark an. Folgendes erfuhr ich: — „Er empfinde viel, aber meiſt falſch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwiſche wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh — Vieles würde man für offenbaren Spaß halten müſſen, ergebe ſich nicht aus dem Ganzen, daß es ernſtlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu — da er noch zu lernen habe, ſo möge ihm das Geſtändniß, daß Pſychometer dieſe querſpringenden poetiſchen Kobolde oft einem Dutzend gelehrter Mattaugen, Spitznaſen vorziehe, ein aufmunterndes ſein."

Und ſo hätte ich nichts zu thun, als die Titel abzuſchreiben, ſowie meinen eigenen.

C. Krägen, 3 Polonoises p. le Pft. Oe. 9.

Hartknoch, 6 gr. Valses, p. le Pft. Oe. 9.

C. Geisler, 8 Romanzen und Adagio's für Physharmonica oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto p. le Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft.

Floreſtan.

Charakteriſtik der Tonarten.

Man hat dafür und dagegen geſprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann ebenſo wenig ſagen, daß dieſe oder jene Empfindung, um ſie ſicher auszudrücken, gerade mit dieſer oder jener Tonart in die Muſik überſetzt werden müſſe (z. B. wenn man theoretiſch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis moll und dgl.), als Zelter'n beiſtimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhunderte hat man zu analyſiren angefangen; namentlich war es der Dichter C. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungs-Charaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. So viel Zartes und Poetiſches in dieſer Charakteriſtik ſich findet, ſo hat er für's erſte die Hauptmerkmale der Charakterverſchiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz überſehen, ſodann ſtellte er zu viel kleinlich-ſpecialiſirende Epitheten zuſammen, was ſehr gut wäre, wenn es damit ſeine Richtigkeit hätte. So nennt er E moll ein weiß gekleidetes Mädchen mit einer Roſaſchleife am Buſen; in G moll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmuthiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozart'ſche G moll-Symphonie, dieſe griechiſch ſchwebende Grazie, oder das G moll-Concert von Moſcheles und ſehe zu! — Daß durch Verſetzung der urſprünglichen Tonart einer Compoſition in eine andere eine verſchiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verſchiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, iſt ausgemacht. Man ſpiele z. B. den „Sehnſuchtswalzer" in A dur oder den „Jungfernchor" in H dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlwidriges haben, weil die Normalſtimmung, die jene Stücke erzeugte, ſich gleichſam in einem fremden Kreis erhalten ſoll. Der Proceß, welcher den Tondichter dieſe oder jene Grundtonart zur Ausſprache ſeiner Empfindungen wählen läßt, iſt unerklärbar, wie das Schaffen des Genius ſelbſt, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen ſicher einſchließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler ſeine Farben ohne viel nachzudenken. Sollten ſich aber wirklich in den verſchiedenen Epochen gewiſſe Stereotyp-Charaktere der Tonarten ausgebildet haben, ſo müßte man in derſelben Tonart geſetzte, als claſſiſch geſchätzte Meiſterwerke zuſammenſtellen und die vorherrſchende Stimmung unter einander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterſchied zwiſchen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes iſt das handelnde, männliche Princip, dieſes das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zuſammengeſetzte bewegen ſich lieber in fremden, welche das Ohr ſeltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am beſten ſehen. Der ſogenannte Tritonus, die Mitte der Octave zur Octave, alſo Fis, ſcheint der höchſte Punkt, die Spitze zu ſein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeſchminkten Cdur herabſinkt.

Aphorismen.

Das Beherrſchende.

Schon längſt war es mir aufgefallen, daß in Field's Compoſitionen ſo ſelten Triller vorkommen, oder nur ſchwere, langſame. Es iſt ſo. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Inſtrumentmagazin, als ein ſtämmiger Geſelle ſich über das Inſtrument lehnt und ſtehend einen ſo ſchnellen, runden ſchlägt, daß Jener das Magazin verläßt mit der Aeußerung: kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen. — Sollte aber hierin und in ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen ſein, daß der Menſch ſich eigentlich nur vor dem beugt, was mechaniſch nicht nachzuahmen iſt? F—n.

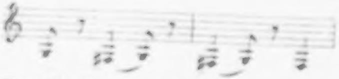
Dilettantismus.

Hüte Dich, Euſebius, den vom Kunſtleben unzertrennlichen Dilettantismus (im beſſern Sinn) zu gering anzuſchlagen. Denn der Ausſpruch: „kein Künſtler, kein Kenner" muß ſo lang als Halbwahrheit hingeſtellt werden, als man nicht eine Periode nachweiſt, in der die Kunſt ohne jene Wechſelwirkung geblüht habe. R—o.

Das Komiſche in der Muſik.

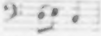
Die weniger gebildeten Menſchen ſind im Ganzen geneigt, aus der Muſik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmuth herauszuhören, die feineren Schattirungen der Leidenſchaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieſer das Gemächliche, das Wohlbehagen ꝛc., zu finden nicht im Stande, daher ihnen auch das Verſtändniß von Meiſtern, wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszuſtand in die Tonſprache überſetzen konnten, ſo ſchwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicals von Schubert ſogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen im Stande, ſo ein ſpießbürgerlicher Verdruß ſchwebt darüber. In einem ſeiner Märſche meinte Euſebius ganz deutlich den ganzen öſterreichiſchen Landſturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würſten am Bajonette zu erkennen. Doch iſt das zu ſubjectiv.

Von rein komiſchen Inſtrumentaleffecten führ' ich aber an die in der Octave geſtimmten Pauken im Scherzo der D moll-Symphonie, die Hornſtelle

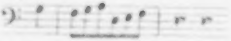


in dem der A dur-Symphonie von Beethoven, überhaupt die verſchiedenen Einſchnitte in D dur im langſamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erſchreckt (wie denn der ganze letzte Satz derſelben Symphonie das Höchſte im Humor iſt, was die Inſtrumentalmuſik aufzuweiſen), dann das Pizzicato im Scherzo der C moll-Symphonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.

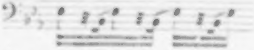
So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F dur-Symphonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orcheſter zu lachen an, weil es in der Baßfigur



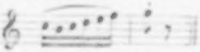
den Namen eines geſchätzten Mitglieds (Belcke) zu hören feſt behauptet. Auch die fragende Figur



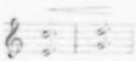
im Contraviolon der C moll-Symphonie wirkt luſtig. Die im Adagio der B dur-Symphonie



iſt zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falſtaff. Einen humoriſtiſchen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der ſchnippiſchen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweivierteltactes, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß iſt, daß Beethoven im Andante ſcherzoſo ſelbſt eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in ſeinem Luſtſpiel) oder ein Selbſtgeſpräch hält, das ſich anfängt: „Himmel — was haſt du da angerichtet!" — da werden die Perücken die Köpfe ſchütteln (eigentlich umgedreht) ꝛc. Gar ſpaßhaft ſind dann die Schlüſſe im Scherzo der A dur-Symphonie, im Allegretto der achten. Man ſieht den Componiſten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrſcheinlich ſchlecht genug geweſen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzo der B-Symphonie, die mit



noch einmal wie recht ausholen wollen. Wie viel findet ſich dann im Haydn (im idealiſchen Mozart weniger). Unter den Neueren darf, außer Weber, namentlich Marſchner nicht unerwähnt bleiben, deſſen Talent zum Komiſchen ſein lyriſches bei weitem zu überragen ſcheint.

Floreſtan.

J. Moſcheles.

(Concert am 9. October 1835.)

Ueber ältere bekannte Virtuoſen läßt ſich ſelten etwas Neues ſagen. Moſcheles hat jedoch in ſeinen letzten Compoſitionen einen Gang genommen, der nothwendig auf ſeine Virtuoſität einwirken mußte. Wie er ſonſt ſprudelte voll Jugend im Es dur-Concert, in der Es dur-Sonate, hierauf beſonnener und künſtleriſcher im G moll-Concert und in ſeinen Etuden bildete, ſo betritt er jetzt dunklere, geheimnißvollere Bahnen, unbekümmert, ob dies dem großen Haufen gefalle, wie er früher that. Schon das fünfte Concert neigte ſich theilweiſe in das Romantiſche, in den jüngſten erſcheint, was noch zwiſchen Alt und Neu ſchwankte, als völlig ausgebaut und befeſtigt. Die romantiſche Ader, die ſich hier durchzieht, iſt aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. A., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, ſondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Alterthums, wie ſie uns kräftig in den gothiſchen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anſchaut. Hierin haben ſeine Schöpfungen in der That Aehnlichkeit mit manchen Mendelsſohn'ſchen, der freilich noch in erſter Jugendrüſtigkeit ſchreibt. Ueber das, was man an jenem Abende gehört, ſich ein untrügliches Urtheil zutrauen zu können, vermöchten wohl Wenige. Der Beifall des Publicums war kein bacchantiſcher, es ſchien ſogar in ſich gekehrt und ſeine Theilnahme dem Meiſter durch höchſte Aufmerkſamkeit zeigen zu wollen. Zu großer Begeiſterung indeß brauſte es nach dem Duo auf, das Moſcheles und Mendelsſohn ſpielten, nicht allein wie zwei Meiſter, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt ſinkt, jetzt ſteigt, einer den andern kühn umkreiſend. Die Compoſition, dem Andenken Händel's gewidmet, halten wir für eine der gelungenſten und originellſten von Moſcheles' Werken. Ueber die Ouverture zur Schiller'ſchen Jungfrau von Orleans lauteten die Urtheile, ſelbſt der Kenner, verſchieden; was uns anbelangt, ſo baten wir M. im Stillen um Verzeihung, daß wir vorher nach dem Clavierauszug geurtheilt, der zu arm gegen das glänzende Orcheſter abſticht. Ein Weiteres gehört in die Rubrik der eigentlichen Kritik, — für heute nur ſo viel, daß wir das Hirtenmädchen erkannt haben, von da, wo es ſich den Panzer umſchnürt, bis es als ſchöne Leiche unter Fahnen eingeſenkt wird, und daß wir in der Ouverture allerdings einen echt tragiſchen Zug finden. Außerdem trug der Künſtler den erſten Satz aus einem neuen „pathetiſchen“ Concert und ein ganzes „phantaſtiſches“ vor, die man ebenſo gut Duos für Pianoforte und Orcheſter nennen könnte, ſo ſelbſtſtändig tritt dieſes auf. Wir halten beide für ſo bedeutende Werke, dazu in der Form von früheren durchaus abweichend, daß wir wünſchen, ſie bald mit eignen Händen überwältigen zu können, um die hohe Meinung, die wir bis auf einzelne weniger erwärmende Stellen von ihnen hegen, ganz feſt zu ſtellen. — Ueber die Spielweiſe dieſes Meiſters, die Elaſticität ſeines Anſchlags, die geſunde Kraft im Tone, die Sicherheit und Beſonnenheit im höheren Ausdruck kann Niemand in Zweifel ſein, der ihn einmal gehört. Und was etwa gegen früher an Jugendſchwärmerei und überhaupt an Sympathie für die jüngſte phantaſtiſche Art des Vortrags abgehen ſoll, erſetzt vollkommen der Mann an Charakterſchärfe und Geiſtesſtrenge. In der freien Phantaſie, mit der er den Abend ſchloß, glänzten einige ſchöne Momente. —

Noch gedenken wir mit großer Freude eines Genuſſes, den uns einige Tage vor dem Concerte die ſeltene Vereinigung dreier Meiſter und eines jungen Mannes, der einer zu werden verſpricht, zum Zuſammenſpiel des Bach'ſchen Dmoll-Concertes für drei Claviere bereitete. Die drei waren Moſcheles, Mendelsſohn und Clara Wieck, der vierte Hr. Louis Rakemann aus Bremen. Mendelsſohn accompagnirte als Orcheſter. Herrlich war das anzuhören.

Schwärmbriefe.[1]

I.

Euſebius an Chiara.

Zwiſchen all' unſern muſikaliſchen Seelenfeſten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer ſogenannten Clara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich ſieht. Warum biſt du nicht bei uns und wie magſt du geſtern Abend an uns Firlenzer gedacht haben von der „Meeresſtille" an bis zum auflodernden Schluß der Bdur-Symphonie!

---

[1] „Wahrheit und Dichtung“ könnten auch dieſe Briefe heißen. Sie betreffen die erſten unter Mendelsſohn's Leitung gehaltenen Gewandhausconcerte im October 1835.

Außer einem Concerte ſelbſt wüßt' ich nichts Schöneres, als die Stunde vor demſelben, wo man ſich mit den Lippenſpitzen ätheriſche Melodieen vorſummt, ſehr behutſam auf den Zehen auf- und abgeht, auf den Fenſterſcheiben ganze Ouverturen aufführt . . . Da ſchlägt's drei Viertel. Und nun wandelte ich mit Floreſtan die blanken Stufen hinauf. Seht, ſagte der, auf Vieles freu' ich mich dieſen Abend, erſtens auf die ganze Muſik ſelbſt, nach der es einen dürſtet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis, der zum erſtenmal mit ſeinem Orcheſter in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria und ihre veſtaliſche Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publicum, auf das ich, wie du weißt, ſonſt nur zu wenig gebe . . . Bei „Publicum" ſtanden wir vor dem alten Caſtellan mit dem Comthurgeſicht, der viel zu thun hatte und uns endlich mit verdrüßlichem Geſicht einließ, da Floreſtan wie gewöhnlich ſeine Karte vergeſſen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Geſichte nach zu urtheilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: Mit leiſem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Geſichter jener Einzigen hervor, denen die ſchöne Kunſt gegeben iſt, Hunderte in demſelben Augenblicke zu erheben und beſeligen. Dort ſeh' ich Mozart, wie er mit den Füßen ſtampft bei der Symphonie, daß die Schuhſchnalle losſpringt, dort den Altmeiſter Hummel phantaſirend am Flügel, dort die Catalani, wie ſie den Shawl ſich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergeſſen war, dort Weber, dort Spohr und manche Andere. Und da dacht' ich auch an dich, Chiara, Reine, Helle, — wie du ſonſt aus deiner Loge herunterforſchteſt mit der Lorgnette, die dir ſo wohl anſteht. Mitten unter den Gedanken traf mich Floreſtan's Zornauge, der an ſeiner alten Thürecke angewachſen ſtand, und in dem Zornauge ſtand ohngefähr dieſes: „daß ich dich endlich einmal wieder zuſammen habe, Publicum, und aufeinander hetzen kann . . . ſchon längſt, Oeffentliches, wollt' ich Concerte für Taubſtumme errichten, die dir zur Richtſchnur dienen könnten, wie ſich zu betragen in Concerten, zumal in den ſchönſten . . wie Tſing-Sing ſollteſt du zum Pagoden verſteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Muſik geſehn, weiter zu erzählen" u. ſ. w. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Todtenſtille des Publicums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im erſten Augenblicke.

Erinnerſt du dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren; die italieniſche Gluthnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: ecco, ecco, Signori, Venezia! — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, ſtill und ungeheuer, aber am äußerſten Horizonte ſpielte ein feines Klingen auf und nieder, als ſprächen die kleinen Wellen mit einander im Traume. Sieh, alſo weht und webt es in der „Meeresſtille“[1], man ſchläfert ordentlich dabei und iſt mehr Gedanke, als denkend. Der Beethoven'ſche Chor nach Goethe und das accentuirte Wort klingt beinah' rauh gegen dieſen Spinnenwebeten der Violinen. Nach dem Schluß hin löſt ſich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführeriſche Auge einer Nereustochter angeſchaut haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erſtenmal ſchlägt eine Welle höher auf und das Meer wird nach und nach aller Orten geſprächiger, und nun flattern die Segel und die luſtigen Wimpel und nun halloh fort, fort, fort . . . „Welche Ouverture von F. Meritis mir die liebſte?“ fragte mich ein Einfältiger und da verſchlangen ſich die Tonarten Emoll, Hmoll und Ddur wie zu einem Graziendreiklang, und ich wußte keine beſſere Antwort, als die beſte „jede“. Der F. Meritis dirigirte, als hätt' er die Ouverture ſelbſt componirt und das Orcheſter ſpielte darnach; doch fiel mir der Ausſpruch Floreſtans auf: es hätte etwa ſo geſpielt, wie er, als er aus der Provinz weg zum Meiſter Raro in die Lehre gekommen; „meine fatalſte Kriſis (fuhr er fort) war dieſer Mittelzuſtand zwiſchen Kunſt und Natur; feurig, wie ich ſtets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langſam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entſtand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweiſe dauerte die Kriſis nicht lange“. Mich für meine Perſon ſtörte in der Ouverture, wie in der Symphonie, der Tactirſtab[2] und ich ſtimmte Floreſtan bei, der meinte: in der Symphonie müſſe das Orcheſter wie eine

---

[1] Ouverture von Mendelsſohn.

[2] Die Orcheſterwerke wurden in der Zeit vor Mendelsſohn, wo Matthäi an der Spitze ſtand, ohne tactirenden Dirigenten aufgeführt.

Republik daſtehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Luſt, den F. Meritis zu ſehen, wie er die Geiſteswindungen der Compoſitionen vom Feinſten bis zum Stärkſten vorausnüancirte mit dem Auge und als Seligſter voranſchwamm dem Allgemeinen, anſtatt man zuweilen auf Capellmeiſter ſtößt, die Partitur ſammt Orcheſter und Publicum zu prügeln drohen mit dem Scepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Tempenahme leiden mag und wie für mich das innere Maaß der Bewegung allein unterſcheidet. So klingt das ſchnellere Allegro eines Kalten immer träger, als das langſamere eines Sanguiniſchen. Beim Orcheſter kommen aber auch die Maſſen in Anſchlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unſerm Firlenzer, muß man dem Mangel der Reſonanz durch treibende Tempos zu Hülfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie ſchien mir zu langſam; man merkte das auch recht deutlich dem Orcheſter an der Unruhe an, mit der es ruhig ſein wollte. Doch was kümmert dich das in deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde ſo denken kann, wie ich eben will. Du frägſt, ob Maria dieſelbe Theilnahme, wie früher, in Firlenz finden würde. Wie kannſt du daran zweifeln? — nur hatte ſie eine Arie gewählt, die ihr mehr als Künſtlerin Ehre, denn als Virtuoſin Beifall brachte. Auch ſpielte ein weſtphäliſcher Muſikdirector ein Violinconcert von Spohr, gut, aber zu blaß und hager. Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte Jeder aus der Wahl der Stücke ſehen; wenn ſonſt gleich in erſten Firlenzer Concerten italieniſche Papillons um deutſche Eichen ſchwirrten, ſo ſtanden dieſe diesmal ganz allein, ſo kräftig wie dunkel. Eine gewiſſe Partei wollte darin eine Reaction ſehen; ich halt' es eher für Zufall als Abſicht. Wir wiſſen alle, wie es Noth thut, Deutſchland gegen das Eindringen deiner Lieblinge zu ſchützen; indeſſen geſcheh' es mit Vorſicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländiſchen Jugendgeiſter, als durch unnütze Vertheidigung gegen eine Macht, die wie eine Mode aufkömmt und vergeht. Eben zur Mitternachtsſtunde tritt Floreſtan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, ſehr gegen einander fechtend über Ariſtokratie des Geiſtes und Republik der Meinungen. Endlich hat Floreſtan einen Gegner gefunden, der ihm

Diamanten zu knacken gibt. Ueber dieſen Mächtigen erfährſt du ſpäter mehr.

Für heute genug. Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. Auguſt nachzuſehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet.

Euſebius.

2.

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rothſchimmernde »Milano« auf deinem Briefe ſah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des erſten Eintritts in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande ſang. Denn italieniſche Muſik muß man unter italieniſchen Menſchen hören; deutſche genießt ſich freilich unter jedem Himmel.

Ganz richtig hatt' ich im Programme zum vorigen Concerte keine Reactionsabſicht geleſen, denn ſchon die künftigen brachten Hesperidiſches. Dabei beluſtigt mich am meiſten der Floreſtan, der ſich wahrhaftig dabei ennüyirt und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andre -ianer, die ſo reden, als hätten ſie den Samſon ſelbſt componirt im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidiſche, ſondern es etwa mit „Fruchtdeſſert" oder „Tizianiſchem Fleiſch ohne Geiſt" u. dgl. vergleicht, freilich in ſo komiſchem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht ſein Adlerauge herunter. „Wahrlich" meinte er gelegentlich), „ſich über Italieniſches zu ärgern, iſt längſt aus der Mode, und überhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einſchlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens, oder eine voll tanzender Peſaroſchwäne. Nur wundert mich zweierlei, erſtens: warum die Sängerinnen, die doch nie wiſſen, was ſie ſingen ſollen (ausgenommen Alles oder Nichts), warum ſie ſich nicht auf Kleines capriciren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein, — dann: die Klage deutſcher Geſangcomponiſten, daß von Ihrem ſo wenig in Concerten vorkäme, warum ſie denn da nicht an Concert-Stücke, -Arien, -Scenen denken und dergleichen ſchreiben?" — Die Sängerin (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo ſang, ſing ihr: Dove son? Chi m'aita? mit ſolchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „in Firlenz, Beſte; aide-toi et le ciel t'aidera!“ Aber dann kam ſie in glücklichen Zug und das Publicum in ein aufrichtiges Klatſchen. „Hielten ſich“ (ſtreute Floreſtan ein), „deutſche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht geſehen zu werden glauben, wenn ſie ſich die Augen zuhalten; aber ſo ſtecken ſie ſich meiſtens ſo ſtillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Geſicht und nun gewahrt, welch' Unterſchied zwiſchen deutſchen und den italieniſchen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit ſo ſchön rollenden Augen einander anſingen ſah, daß mir bangte, die künſtleriſche Leidenſchaft möchte ausſchlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatiſchen Situation wünſcht' ich in deutſchen Augen zu leſen, etwas von Freude und Schmerz in der Muſik; ſchöner Geſang aus einem Marmorgeſicht läßt am inwendigen Beſten zweifeln; ich meine das ſo im Allgemeinen“. Da hätteſt du den Meritis mit dem Mendelsſohn'ſchen G moll-Concert ſpielen ſehen ſollen! Der ſetzte ſich harmlos wie ein Kind an's Clavier hin und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog ſie in Schaaren hinter ſich her, und als er ſie frei gab, wußte man nur, daß man an einigen griechiſchen Götterinſeln vorbeigeflogen und ſicher und glücklich wieder in den Firlenzer Saal abgeſetzt worden war. „Ein recht ſeliger Meiſter ſeid ihr in eurer Kunſt“, meinte Floreſtan zum Meritis am Schluß und ſie hatten beide Recht... Meinen Floreſtan, der kein Wort über das Concert zu mir geſprochen, erkannt' ich geſtern recht ſchön. Ich ſah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle ſeines Tagebuches „über Manches in der Welt läßt ſich gar nichts ſagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über Vieles von Shakſpeare, über Einiges von Beethoven“ an den Rand geſchrieben, „über Meritis, wenn er das Concert von M. ſpielt“. — Sehr ergötzten wir uns an einer Weber'ſchen Kraft-Ouverture, der Mutter ſo vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinconcert, vom jungen * * * geſpielt; denn es thut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszuſagen, ſein Weg führe zur Meiſterſchaft. Von Jahr-ein Jahr-aus Wiederholtem, Symphonieen ausgenommen, unterhalt' ich dich nicht. Dein früherer Ausſpruch über Onslow's Symphonie in A, daß du ſie, nur zweimal gehört, jetzt Tact vor Tact auswendig wüßteſt, iſt auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von dieſem ſchnellen Sich-einprägen zu wiſſen. Denn einestheils ſeh' ich, wie die Inſtrumente noch zu ſehr an einander kleben und zu verſchiedenartige auf einander gehäuft ſind, anderntheils fühlen ſich dennoch die Haupt- wie Nebenſachen, die Melodieenfäden ſo ſtark durch, daß mir eben dieſes Aufdrängen des letztern bei der dicken Inſtrumentencombination ſehr merkwürdig erſcheint. Es waltet hier ein Umſtand, über den ich mich, da er mir ſelbſt geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es dich vielleicht zum Nachſinnen an. Am wohlſten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo Alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio ſeh' ich eine Scene im Cabinet und durch die oftmals geöffnete Ballſaalthüre dringen die Violinen und verweben die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A dur-Symphonie von Beethoven, die wir vor Kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch ſpät Abends zum Meiſter Raro. Du kennſt Floreſtan, wie er am Clavier ſitzt und während des Phantaſirens wie im Schlafe ſpricht, lacht, weint, aufſteht, von vorn anfängt u. ſ. w. Zilia war im Erker, andre Davidsbündler in verſchiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen" (ſo fing Floreſtan an und zugleich den Anfang der A dur-Symphonie), „lachen mußt' ich über einen dürren Actuarius, der in ihr eine Gigantenſchlacht fand, im letzten Satze deren effective Vernichtung, am Allegretto aber leiſe vorbeiſchlich, weil es nicht paßte in die Idee, — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unſchuld und abſoluter Schönheit der Muſik an ſich reden — (freilich ſoll die Kunſt unglückliche Lebens-Octaven und Quinten nicht nachſpielen, ſondern verdecken, freilich find' ich in [z. B. Marſchner's] Heiligenarien oft Schönheit, aber ohne Wahrheit, und in Beethoven [nur ſelten] manchmal die letzte ohne die erſte). — Am meiſten jedoch zuckt es mir in den Fingerſpitzen, wenn Einige behaupten, Beethoven habe ſich in ſeinen Symphonieen ſtets den größten Sentiments hingegeben, den höchſten Gedanken über Gott, Unſterblichkeit und Sternenlauf, während der genialiſche Menſch allerdings mit der Blüthenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in ſeiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Symphonie zu kommen, ſo iſt die Idee gar nicht von mir, ſondern von Jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia (aus vielleicht zu großer Delicateſſe gegen Beethoven, die zu erſparen geweſen, in einen feinen gräflichen Saal oder ſo etwas verſetzt) . . . es iſt die luſtigſte Hochzeit, die Braut aber ein himmliſch Kind mit einer Roſe im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäſte zuſammenkämen, ſich ſehr begrüßten mit Rückenkommas, ſehr irren, wenn nicht luſtige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäumen mit bunten Bändern Freude herrſche über die Braut Roſa, — ſehr darin irren, wenn nicht die blaſſe Mutter ſie mit zitterndem Blicke wie zu fragen ſchiene: »weißt du auch, daß wir uns trennen müſſen?« und wie ihr dann Roſa ganz überwältigt in die Arme ſtürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend . . . Nun wird's aber ſehr ſtill im Dorfe draußen (Floreſtan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), nur ein Schmetterling fliegt einmal durch oder eine Kirſchblüthe fällt herunter . . . Die Orgel fängt an; die Sonne ſteht hoch, einzelne langſchiefe Strahlen ſpielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten ſehr — Kirchgänger ſtellen ſich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern ſehen ſehr ſcharf in's Geſangbuch, andre an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkeſſel voran, dann Freunde, die ſich oft umſehen nach dem Paare, das der Prieſter begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie ſich nun Alles ordnet und der Prieſter an's Altar ſteigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichſten redet, und wie er ihnen verſpricht von den Pflichten des Bundes und deſſen Zwecken, und wie ſie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er ſie dann fragt nach dem »Ja«, das ſo viel nimmt für ewige Zeiten, und ſie es ausſpricht feſt und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild und thut's im Finale nach eurer Weiſe" . . . brach Floreſtan ab und riß in den Schluß des Allegretto, und das klang, als würfe der Küſter die Thüre zu, daß es durch die ganze Kirche ſchallte. . . .

Genug. Floreſtans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt und die Buchſtaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich dir noch ſagen, aber es zieht mich hinaus. Und ſo wolle die Pauſe bis zu meinem nächſten Briefe im Glauben an einen ſchöneren Anfang abwarten!

Euſebius.

Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelsſohn Bartholdy,

Werk 6.

Franz Schubert,

Erſte große Sonate (in Amoll), Werk 42. — Zweite große Sonate (in Ddur), Werk 53. — Phantaſie oder Sonate (in Gdur), Werk 78. — Erſte große Sonate zu vier Händen (in Bdur), Werk 30. —

Die Davidsbündler haben in verſchiedenen Blättern von den neu erſchienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten dieſe Kette kaum mit edleren Diamantſchlöſſern zu ſchließen, als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönſten, was ſeit Beethoven, Weber, Hummel und Moſcheles in dieſem ihnen am wertheſten Kunſtgenre der Pianofortemuſik erſchienen iſt. Hat man ſich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der ſich unbequem um einen aufhäuft, ſo tauchen ſolche Sachen ordentlich wie Palmenoaſen in der Wüſte hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir ſie recenſiren, da wir ſie (wir wollen uns heute des feierlichen Schluſſes halber die Plural-Krone des „Wir“ aufſetzen) auswendig wiſſen ſeit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie dieſe Compoſitionen vielleicht ſchon ſeit acht Jahren gedruckt und wahrſcheinlich vor noch länger componirt ſind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht beſſer, Alles nicht eher als nach ſo lang verfloſſener Zeit anzuzeigen. Man würde erſtaunen, wie wenig es dann zu recenſiren gäbe, und wie ſchmalleibig muſikaliſche Zeitungen ausfallen würden und wie geſcheut man worden. Nur was Geiſt und Poeſie hat, ſchwingt fort für die Zukunft und je langſamer und länger, je tiefere und ſtärkere Saiten angeſchlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meiſten Jugendarbeiten Mendelsſohn's wie Vorarbeiten zu ſeinen Meiſterſtücken, den Ouverturen, vorkommen, ſo findet ſich doch im Einzelnen ſo viel Eigenthümlich-Poetiſches, daß die große Zukunft dieſes Componiſten allerdings mit Sicherheit voraus zu beſtimmen war. Auch iſt es nur ein Bild, wenn ſie ſich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven ſchmiegend, ihn wie zu einem Heiligen aufſchauend, und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren ſich ſchon eher ſprechen läßt), — nur ein Bild, wie ſie ihn endlich aus dem ſchönſten ſeiner Träume, dem „Sommernachtstraum", aufwachen ſehen und wie jene zu ihm ſagen: „du bedarfſt unſerer nicht mehr, fliege deinen eignen Flug". — indeß es ſteht nun einmal da.

Klingt alſo in dieſer Sonate auch Vieles an, ſo namentlich der erſte Satz an den ſchwermüthig ſinnenden der letzten A dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im Allgemeinen an Weber'ſche Weiſe, ſo iſt dies nicht ſchwächliche Unſelbſtſtändigkeit, ſondern geiſtiges Verwandtſein. Wie das ſonſt drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich Alles wie in einer Frühlinglandſchaft! Was uns hier berührt und anzieht, iſt nicht das Fremde, nicht das Neue, ſondern eben das Liebe, Gewohnte. Es ſtellt ſich nichts über uns, will uns nichts in Erſtaunen ſetzen; unſern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir ſie ſelbſt gefunden zu haben meinen. Sehe man nur ſelbſt zu!

Wir kommen zu unſern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den Viele nur als Liedercomponiſten, bei weitem die Meiſten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im Einzelnen beweiſen, für wie hochſtehende Werke wir ſeine Compoſitionen erklären müſſen, ſo gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tauſend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müſſen, ſo dünkt uns doch die Phantaſieſonate ſeine vollendetſte in Form und Geiſt. Hier iſt alles organiſch, athmet alles daſſelbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, der keine Phantaſie hat, ſeine Räthſel zu löſen.

Ihr am verwandteſten iſt die in A moll. Der erſte Theil ſo ſtill, ſo träumeriſch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei ſo leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der ſie ſo ſeltſam in- und gegeneinander zu ſtellen weiß.

Wie anderes Leben ſprudelt in der muthigen aus D dur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überſchwenglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt ſchwerlich in das Ganze und iſt poſſirlich genug. Wer die Sache ernſthaft nehmen wollte, würde ſich ſehr lächerlich machen. Floreſtan nennt ihn eine Satire auf den

Pleyel-Vanhal'ſchen Schlafmützenſtyl; Euſebius findet in den contraſtirenden ſtarken Stellen Grimaſſen, mit denen man Kinder zu erſchrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigſten originellen Compoſitionen Schubert's, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Componiſten würde man einen Lorbeer aus dieſem einzigen Werke flechten! — im Schubert'ſchen Kranz guckt es nur als beſcheidenes Reis heraus; ſo ſehr beurtheilen wir den Menſchen und Künſtler immer nach dem Beſten, was er geleiſtet. —

Wenn Schubert in ſeinen Liedern ſich vielleicht noch origineller zeigt, als in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen, ſo ſchätzen wir dieſe als rein muſikaliſch und in ſich ſelbſtſtändig ebenſo ſehr. Namentlich hat er als Componiſt für das Clavier vor Andern, im Einzelnen ſelbſt vor Beethoven, etwas voraus (ſo bewundernswürdig ſein dieſer übrigens in ſeiner Taubheit mit der Phantaſie hörte), — darin nämlich, daß er claviergemäßer zu inſtrumentiren weiß, das heißt, daß Alles klingt, ſo recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erſt vom Horn, der Hoboe u. ſ. w. borgen müſſen. — Wollten wir über das Innere dieſer ſeiner Schöpfungen im Allgemeinen noch etwas ſagen, ſo wär' es dieſes.

Er hat Töne für die feinſten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszuſtände. So tauſendgeſtaltig ſich des Menſchen Dichten und Trachten bricht, ſo vielfach die Schubert'ſche Muſik. Was er anſchaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt ſich zu Muſik; aus Steinen, die er hinwirft, ſpringen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menſchengeſtalten. Er war der ausgezeichnetſte nach Beethoven, der, Todfeind aller Philiſterei, Muſik im höchſten Sinne des Wortes ausübte. —

Und ſo ſei er es, dem wir, wo die Jahresglocke ſchon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiſte die Hand drücken. Wolltet Ihr trauern, daß dieſe ſchon lange kalt und nichts mehr erwiedern kann, ſo bedenket auch, daß, wenn noch Solche leben wie jener, von dem wir vorher geſprochen, das Leben noch lebenswerth genug iſt. Dann ſehet aber auch zu, daß Ihr, wie jener, Euch immer ſelbſt gleichkommt, dem Höchſten nämlich, was von höherer Hand in Euch gelegt. —

Aphorismen.

(Von den Davidsbündlern.)

Componiſtenvirtuoſen.

Es iſt im Allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung ſpricht dagegen), daß der Componiſt ſeine Werke auch am ſchönſten und intereſſanteſten darſtellen müſſe, namentlich die neueſten, zuletzt geſchaffenen, die er noch nicht objectiv beherrſcht. Der Menſch, dem die eigene phyſiſche Geſtalt entgegen ſteht, erhält leichter im andern Herzen die idealiſche.

Euſeb.

Richtig. Denn wollte der Componiſt, dem nach Vollendung des Werkes Ruhe vonnöthen iſt, ſeine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darſtellung fixiren, ſo würde, wie einem angeſtrengten, auf einem Punkt haftenden Augenpaar, ſein Blick nur matter werden, wenn ſich nicht verwirren und erblinden. Es gibt Beiſpiele, daß in ſolcher erzwungenen Operation Componiſtenvirtuoſen ihre Werke völlig entſtellt haben.

Raro.

Das Sehen der Muſik.

Bei der Kalkbrenner'ſchen vierſtimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut, der Dichter des Buchs: „Ueber Reinheit der Tonkunſt" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Concert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunſtverſtändige Lady ſich gegen allen engliſchen Ton auf die Zehen geſtellt, die Hand des Virtuoſen ſtarr angeſehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Verſammlung gleichfalls gethan, und endlich Th. in's Ohr, aber mit Ekſtaſe geſagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" Das Publicum (ſchloß damals Th.) murmelte leiſe nach: „Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu ꝛc."

R—o.

Doch ſcheint dies das Publicum zu charakteriſiren, das am Virtuoſen, wie im Concert überhaupt, auch etwas ſehen will.

Euſeb.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künſtlerwelt einmal ein Geſchlecht der Bilfinger aufwüchſe, das bekanntlich an zwei garſtigen Ueberfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuoſenwirthſchaft vorbei. — Floreſtan.

Das öffentliche Auswendigſpielen.

Nennt es nun ein Wagſtück, oder Charlatanerie, ſo wird das doch immer von großer Kraft des muſikaliſchen Geiſtes zeugen. Wozu auch dieſen Souffleurkaſten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt ſind? Wißt ihr nicht, daß ein noch ſo frei angeſchlagener Accord von Noten geſpielt, noch nicht ein halbmal ſo frei klingt, wie einer aus der Phantaſie? O, ich will aus Eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutſcher, — erſtaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauſpieler oder Declamator ſeine Rollen aus der Taſche, um ſicherer zu tanzen, ſpielen, declamiren; aber ich bin wirklich wie jener Philiſter, der, als einem Virtuoſen die Noten vom Pult fielen und dieſer trotzdem ruhig weiter ſpielte, ſiegend ausrief: „Seht! ſeht! das iſt eine große Kunſt! — der kann's auswendig!" F—n.

Das Anlehnen.

Würde ohne Shakſpeare Mendelsſohn's Sommernachtstraum geboren worden ſein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geſchrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen ſich manche Charaktere erſt ſelbſtſtändig, wenn ſie ſich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakſpeare ſelbſt, der bekanntlich die meiſten Stoffe ſeiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E—s.

Euſebius ſpricht wahr. Manche Geiſter wirken erſt, wenn ſie ſich bedingt fühlen, frei. R—o.

Roſſini.

Allzu einſeitig wäre es, alles Roſſini'ſche bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältniß zur Aufmunterung deutſcher Leiſtungen ſtünde. Roſſini iſt der trefflichſte Decorationsmaler, aber nehmet ihm die künſtliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne und ſehet zu, was bleibt. Ueberhaupt wenn ich ſo von Berückſichtigung des Publicums, vom Tröſter und Retter Roſſini und ſeiner Schule reden höre, ſo zuckt mir's in allen Fingerſpitzen. Viel zu delicat geht man mit dem Publicum um, das ſich auf ſeinem Geſchmack ordentlich zu ſteifen anfängt, während es in früherer Zeit beſcheiden von Ferne zuhorchte und glücklich war, etwas aufzuſchnappen vom Künſtler. Und ſag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (im gewiſſen Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der ſein Herz nur in ſeinen Fingern hat, — erhält dieſer, ſag' ich, nicht für ein Heft Variationen vierhundert Thaler und Marſchner für den ganzen „Hans Heiling" kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerſpitzen.

F—n.

Roſſini's Beſuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieſer wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelſchlag.

E—s.

Italieniſch und Deutſch.

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm ſeinen Farbenſtaub, und ſeht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Rieſengeſchöpfen noch nach Jahrhunderten ſich Skelette vorfinden, die ſich mit Staunen die Nachkommen zeigen.

E—s.

1836.

Monument für Beethoven. — Die Preisſymphonie. — Ouverture zur ſchönen Meluſine von F. Mendelsſohn Bartholdy — Kritiſche Umſchau (I. Ouverturen. II. Concerte für Pianoforte, III. Trio's. IV. Duo's. V. Capriccio's und andre kürzere Stücke für Pianoforte). — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etuden. II. Tanzlitteratur). — Etuden für das Pianoforte. — Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet. — Variationen für Pianoforte (Erſter bis Dritter Gang). — Phantaſieen, Capriccien ꝛc. für Pianoforte. — Rondo's für Pianoforte.

Monument für Beethoven.

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mauſoleum zukünftigen Andenkens ſteht ſchon leibhaftig vor mir: — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.

Ein griechiſcher Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, ſchlug vor, den Berg Athos zu ſeiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt, wahrhaftig! er iſt es weniger, als dieſe deutſchen Pfennigſubſcriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ocean ſchläfſt, daß wir Deutſchen für die Schlachten, die du uns abgenommen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdeſt du aus dem Grabe ſteigen mit der ſtrahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon", und das Mauſoleum bräche ja zwergig zuſammen! Deine Dmoll-Symphonie aber, Beethoven, und alle deine hohen Lieder des Schmerzes und der Freude dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu ſetzen, und du entgehſt unſrer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euſeb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Carlsbader „Sprudel" verſteinern ließeſt, wäre damit dem Comité gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie geſehen, die brennende Stirn nie in ſeine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben . . . . .

Ich gehe langſam zum Schwarzſpanierhauſe Nr. 200, die Treppen hinauf: athemlos iſt alles um mich: ich trete in ſein Zimmer: er richtet ſich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er ſpricht von ſeinen Leiden. In derſelben Minute wandeln tauſend Entzückte unter den Tempelſäulen ſeiner Cmoll-Symphonie. — Aber die Wände möchten auseinander fallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn ſo allein ließe, ſich wenig um ihn bekümmere. — In dieſem Moment ruhen die Bäſſe auf jenem tiefſten Ton im Scherzo der Symphonie: kein Odemzug: an einem Haarſeil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tauſend Herzen und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchſten Dinge baut ſich Regenbogen über Regenbogen an einander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: Niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Accorde der Symphonie dröhnen: das Publicum reibt ſich in die Hände, der Philiſter ruft begeiſtert: „das iſt wahre Muſik". — Alſo feiertet ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot ſich ihm an: in einem ſchmerzlicheren Sinn ſtarb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal, — vielleicht verdient er's; dann aber möchten eines Tags auf eurem umgeworfenen Quader jene Goethe'ſchen Verſe geſchrieben ſtehen:

So lange der Tüchtige lebt und thut,
Möchten ſie ihn gern ſteinigen.
Iſt er hinterher aber todt,
Gleich ſammeln ſie große Spenden
Zu Ehren ſeiner Lebensnoth
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vortheil ſollte dann
Die Menge wohl ermeſſen,
Geſcheuter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergeſſen.

Floreſtan.

2.

Sollte aber durchaus Jemand der Vergeſſenheit entzogen werden, ſo mache man doch lieber den Recenſenten Beethoven's einige Unſterblichkeit, namentlich Jenem, der in der allgem. muſ. Zeitung 1799, S. 151 vorausſagt: „Wenn Hr. van Beethoven ſich nicht mehr ſelbſt verleugnen wollte und den Gang der Natur einſchlagen, ſo könnte er bei ſeinem Talent und Fleiß uns ſicher recht viel Gutes für ein Inſtrument liefern, welches u. ſ. w." Ja wohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einſtweilen: wie eine Himmelsſonnenblume hat ſich der Name Beethoven entfaltet, während der Recenſent in einem Dachſtübchen zur ſtumpfen Neſſel zuſammengeſchrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subſcription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne ſagt: „wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal ſetzen": ich ſage, ſchon ein Denkmal iſt eine vorwärts gedrehte Ruine (wie dieſe ein rückwärts gedrehtes Monument), und bedenklich, geſchweige zwei, ja drei. Denn geſetzt, die Wiener fühlten Eiferſucht auf die Bonner und beſtünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man ſich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er ſteht in beider Kirchenbüchern; der Rhein nennt ſich die Wiege, die Donau (der Ruhm iſt freilich traurig) ſeinen Sarg. Poetiſche ziehen vielleicht letztere vor, weil ſie allein nach Oſten und in das große dunkle Meer ausſließt; andre pochen aber auf die ſeligen Rheinufer und auf die Majeſtät der Nordſee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutſcher Bildung, mit dem beſondern Verdienſte, was ihm auch Himmliſches die Fülle herabgebracht, ſich für Beethoven'ſche Compoſition am erſten intereſſirt zu haben. Ich hoffe daher auf drei . . .

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruheſtätte eines Großen aufzuſuchen: viele Stunden lang forſchte ich kreuz und quer, — ich fand kein „J. S. Bach" . . und als ich den Todtengräber darum fragte, ſchüttelte er über die Obſcurität des Mannes den Kopf und meinte: „Bach's gäb's viele". Auf dem Heimweg nun ſagte ich zu mir: wie dichteriſch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken ſollen, damit kein Bild des gemeinen

Todes aufkomme, hat er die Aſche nach allen Gegenden verweht, und ſo will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an ſeiner Orgel ſitzend denken im vornehmſten Staat und unter ihm brauſet das Werk und die Gemeinde ſieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — — Da ſpielteſt du, Felix Meritis, Menſch von gleich hoher Stirn wie Bruſt, kurz darauf einen ſeiner variirten Choräle vor: der Text hieß „ſchmücke dich o meine Seele", um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegoſſen, daß du mir ſelbſt geſtandeſt: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, ſo würde dir dieſer einzige Choral Alles von Neuem bringen". Ich ſchwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechaniſch, auf den Gottesacker und da fühlte ich einen ſtechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf ſeine Urne legen konnte, und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünſche auszuſprechen.

Jonathan.

3.

In der Kirche ſoll man auf den Fußſpitzen gehen, — du aber, Floreſtan, beleidigſt mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menſchen zu; die Frage iſt eine deutſche; Deutſchlands erhabenſter Künſtler, der oberſte Vertreter deutſchen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, ſoll gefeiert werden; er gehört unſrer Kunſt an; am Schiller'ſchen Denkmal arbeitet man mühſam ſeit vielen Jahren, am Guttenberg'ſchen ſteht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verſpottungen franzöſiſcher Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermüthigen Lord Byron'ſchen Poeſie, wenn ihr die Sache ſinken ließet oder ſaumſelig betriebet!

Ich will euch ein Beiſpiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schweſtern aus Böhmen kamen vor langer Zeit in unſre Stadt; ſie ſpielten Harfe und ſangen. Talent beſaßen ſie viel, von Schule aber wußten ſie nichts. Da nahm ein in der Kunſt geübter Mann[1] ſich ihrer an, unterrichtete ſie und ſie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber und nur ſeine Nächſten erinnerten ſich ſeiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der die Schweſtern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgeſtellt werden konnte. Es ſteht unter J. S. Bach's Fenſtern und erkundigen ſich die Nachkommen nach Bach, ſo fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohlthäter wie der Dankbarkeit iſt ein rührend Andenken geſichert. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der ihr Großſinn und Vaterlandsſtolz auf jedem Blatte lehrt, ſollte ihm nicht ein tauſendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürſt, einen Tempel im Palladioſtyl würde ich ihm bauen: darin ſtehen zehn Statuen; Thorwaldſen und Dannecker könnten ſie nicht alle ſchaffen, aber ſie unter ihren Augen arbeiten laſſen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Muſen, ſo die ſeiner Symphonieen: Klio ſei die heroiſche, Thalia die vierte, Euterpe die Paſtorale und ſo fort, er ſelbſt der göttliche Muſaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutſche Geſangesvolk zuſammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feſte gehalten, dort ſeine Werke in letzter Vollendung dargeſtellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und ſchreibt mit ſolcher Gigantenſchrift ſeinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in rieſenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er ſchon im Leben that, er über Berg und Berg ſchauen könne, — und wenn die Rheinſchiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Rieſe bedeute, ſo kann jedes Kind antworten: Beethoven iſt das, — und ſie werden meinen, es ſei ein deutſcher Kaiſer. Oder wollt ihr für's Leben nützen, ſo erbaut ihm zur Ehre eine Akademie: „Akademie der deutſchen Muſik" geheißen, in der vor allem ſein Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Muſik nicht von Jedem zu treiben ſei, wie ein gemein Handwerk, ſondern von Prieſtern wie ein Wunderreich den Auserwählteſten erſchloſſen werde, — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Muſik in der griechiſchen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eignes ſein wird!

---

[1] Der Cantor der Thomasſchule Hiller.

Euſebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Floreſtan zertrümmert und Euſebius läßt fallen. Gewiß iſt, daß es höchſtes Ehrenzeugniß wie echter Dankbarkeitbeweis für große geliebte Todte, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Floreſtan, gib auch zu, daß wir unſre Verehrung auf irgend eine Weiſe nach Außen hin zeigen müſſen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, ſich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Floreſtan, über die Sache wirfſt, möchte ſich überdies auch hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, ſowie die Furcht, beim Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorſichtig lobe. Vereinigt euch alſo!

In allen deutſchen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademieen, Concerte, Operndarſtellungen, Kirchenaufführungen veranſtaltet werden; auch ſcheint es nicht unpaſſend, bei größern Muſik- und Geſangfeſten um eine Gabe anzuſprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichſt angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Caſſel, Hummel in Weimar, Mendelsſohn in Leipzig, Reiſſiger in Dresden, Schneider in Deſſau, Marſchner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgart, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warſchau, Löwe in Stettin, Kalliwoda in Donaueſchingen, Weyſe in Copenhagen, Moſevius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Carlsruhe, Dorn in Riga — — ſeht da, welche Reihe würdiger Künſtler ich vor euch ausbreite und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrig bleiben. Und ſo möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidaliſche Maſſe den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenoſſen eines großen Mannes, wie ſie ſeine Geiſteswerke über Alles ehren, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweiſen bemüht waren.

Raro.

Die Preisſymphonie.[1]

1.

Da mancher wache Traum in meinen Aufzeichnungen ſteht, was ſollte ich mich lange beſinnen, einen wirklichen nächtigen hinzuzufügen, und hier niederzulegen, daß ich dieſe Nacht den Preis zu verdienen meinte, den der Wiener Kunſtverein auf die beſte Symphonie geſetzt hatte. Einig war ich mit mir ſelbſt, daß die Wiener Herren Urtheiler dieſesmal ſich dem neuen in Frankreich blühenden Kunſtgeſchmacke, der auch hier und da ſchon in Deutſchland zu ſpuken beginnt, hinneigen würden, und daß ich mir desfalls nur dieſen anzueignen habe. Im Traume geſchieht dies noch viel leichter als im Wachen, und nachdem ich geſchwinder mich umgegoſſen als ein anderer nur das Hemde gewechſelt, fuhr ich fort: Gluck, der Ritter, als er ſeine Iphigenia ſchuf, ſetzte ſich auf friſchgrüne Wieſenmatten, unter deren Blüthendolden er ſeine Champagnerflaſchen verborgen; Sarti arbeitete in der Nachtſtille und in öden Sälen eingeſperrt, indeß Cimaroſa im Saus und Brauſe eines fröhlichen Geſellenſchwarmes die Gedanken zu ſeiner heimlichen Ehe auffaßte; Sacchini ließ ſich zu ſeinen Werken durch die Geſellſchaft ſeiner jungen Frau begeiſtern, während Traetta ſich in den Säulenwald der Dome ſchlich, dort ſich ſeinen Gedanken zu überlaſſen; dem alten Paer floß erſt der Quell ſeiner unerſchöpflichen Weiſen, wenn er ſeinem Freunde gegenüber ſaß, und Vater Haydn mußte ſich ſein Perückchen zurecht kämmen und ſich geſchniegelt und geſtriegelt an ſein Clavier ſetzen, um in ſein Tonreich einzugehen. Zingarelli las die Kirchenväter, um ſich für ſein Romeo und Julie Gedanken zu ſchöpfen, wogegen Marcantonio Anfoſſi ſich die Tafel mit duftenden Gerichten belaſtete und Kapaunbraten und Spanferkel nach dem Tacte ſeiner Begeiſterungen verarbeitete. Mozart ſammelte, eine Elfenſeele in lichten Mondnächten, in Zauberhainen die ſtrahlenden ewig thaufeuchten Blüthen ſeiner Kunſt, indeß Roſſini ſchrieb, wann, wo, wie und wofür man es nur haben wollte, und Paeſiello am liebſten auf der Gedankenjagt im Anſtand lag, wo ich eben jetzt liege, im Bette. Keiner all' dieſer Künſtler aber nebſt den vielen ungenannten, nicht minder gefeierten, ſtand auf dem rechten Standpunkt, eine ſolche Symphonie zu ſetzen, wie die, welche mir jetzt im Kopfe ſummt, und wie ſie unſre neuſten Fortſchritte erheiſchen. Dazu muß man den Rabenſtein beſuchen und auf das Hochgericht ſteigen. Alle gewöhnlichen Beziehungen des Lebens ſind längſt ſo oft abgehaspelt, daß keiner ſie mehr niederſchreiben, geſchweige leſen möchte, daher ſpinnen jetzt die Beluſtigungsſchreiber Außerordentliches, und Paris liefert uns ſaubergeſchriebene Pulververſchwörungen, Höllenmaſchinen und Schandpfähle, die auf einen ordentlichen Mann ihren Eindruck nicht verfehlen. Von der Tonkunſt gilt daſſelbe; und wir Deutſchen ſind alte Perücken, wenn wir glauben, daß es mit den Partieen (das Wort ſcheint mir für Symphonie nicht unpaſſend) unſeres Haydn, Mozart und Beethoven rein abgeſchloſſen, daß überhaupt etwas Würziges an dieſen Sachen ſei, und daß ſich die feingebildete Menge dafür geben könnte, ſo etwas anzuhören. Eingeſtehen laßt uns, daß uns der Franke Berlioz eine neue Bahn gebrochen, und daß dieſer erſt recht ausgeführt hat, wonach der gute Vater Haydn in ſeiner Kinderſymphonie tappte, wonach Beethoven in ſeiner Schlacht bei Vittoria ſpürte.

---

[1] Des Verſtändniſſes der Recenſion Nr. 2 halber war es nöthig, auch obige von Gottſchalk Wedel (A. v. Zuccalmaglio) hier abzudrucken.

Was vor Allem zu beachten, iſt dies, daß ein gutgewähltes Schild immer den Gaſthof und den Laden füllt, und daß die Menge ſich nicht allein mit Broten, ſondern auch mit Worten abſpeiſen läßt; Ueberſchriften ſind uns alſo für unſer Werk nöthig, und wahrlich tüchtige; ſtatt aber nun meinen Partiehelden im Opium ſich übernehmen zu laſſen, ſtatt ihn auf die Galeere zu liefern, oder nach dem Blutgerüſte zu fahren, ſtatt überhaupt einen ſolchen mir zu ſuchen, wähle ich blos ſinnreich einen Namen, der für die ganze Handlung ſchon Vollgültigkeit und Deutung hat.

Lamennais werde ich meinen Einleitungsſatz, meinen langgehaltenen, oft kraus unterbrochenen überſchreiben und drinnen ſo toll drauf losſetzen, daß ich dem wunderlichen Heiligen, der mein Schirmvogt, keinen Aerger mache. Balzac dann ſei der Fluß, in den dieſe erſte Auftauchung übergeht. Da mengt ſich ſchon luſtiger das Leben, und der Teufel und ein bischen Tollheit miſcht ſich drein, was die gute Wirkung nicht verfehlen kann; beſonders da ich im nun folgenden Satz, mit langſamen. Victor Hugo dagegen ſtelle und unter ſeinem Banner einen Todtentanz beginnen laſſe, wie ihn noch kein Holbein gemalt hat. Mein Menuett wird nicht vergeſſen und damit ich ihn recht lüderlich ſetzen kann, widme ich ihn der Frau Dudevant, jener geiſtigen Dedekamechana, jener Bajadere des Tages, die mit ihrem ſinnbildlichen Beinaufheben die feingebildete hohe Welt entzückt, bis ich in meinem Schlußſatze Sue hinaufbeſchwöre, Eugen Sue, — bis ich den Strom meiner Weiſen ſteigere bis zu dem Flibuſtier-Gelag, das ich mit den Ausbrüchen ihrer viehiſchen Wuth und Grauſamkeit würze, und mit den Flammen von Lima wie mit einer bengaliſchen der Bühne beleuchte. Hölle und Teufel, das wird ein Meiſterſtück werden! Mozart und Beethoven liegen ſchon unter mir wie ſtille himmelſpiegelnde Alpenſeen, und Haydn wie eine Sennenhütte vor mir lawinendonnernden Gletſcher. Drauf los gearbeitet! Sauer darf ich es mir nicht werden laſſen. Ja ich fühl' es ordentlich, wie leicht diejenigen arbeiten, die ſich die Ueberflieger zu nennen belieben, wie ſchöpfungskräftige Geiſter über alle Geſetze und Satzungen wegſehen, an denen die gewöhnlichen matt anlehnen und abreiben. Nein, alles ſo obenweg nur hingeworfen, wie mit dem Beſen zuſammengekehrt, um daß es nur um ſo neuer, ſo großgedachter klingt, — und Satzfehler, Quinten und Octavengänge nur friſch ſtehen laſſen, wie Unkraut in der üppigen Saat! Denn Niemand weiß noch, was ein gutes Ohr ſich alles gefallen laſſen kann. Die altflorentiniſchen Maler der angeblich verdorbenen Schule malten in Kellern, um alle Lichtwirkung ſo kräftiger und vorherrſchender zu machen; Tonſetzer unſeres Schlages ſollen in Stampfmühlen und Eiſenhämmern ſchreiben, damit nach dem Gepolter ſie die Süßigkeit einer Weiſe ſchätzen lernen und lehren. Bisher hat es immer ſchwache Seelen gegeben, die den Fluß, den Strom eines Satzes für etwas Rechtes hielten, und gerade überſahen, daß Geiſtiges, ſtatt zu fließen, in tauſend Richtungen auf zum Himmel ſpritzet, — wie welche, die ihre Geiſtesarmuth unter einer gewiſſen Einheit verſteckten, die mir äußerſt vertrackt vorkommen will. Ich wie jeder Mann des Tages will ſich erluſtiren und Neues iſt ſein Begehr, und wenn ſo in meinem Bardiet eine Weiſe nach der andern aufthaut, wie weiland die eingefrornen in Münchhauſens Poſthorn, ſo wird mir die ſchöne Welt Dank wiſſen. Was kann läſtiger ſein für Manche, als wenn ſie im Kreiſe von ein paar Gedanken, die freilich oft tüchtig aus- und durchgeführt werden, herumſchweben müſſen; indeß ſich auf unſre neue Weiſe wie an einer Feſttafel alles von der Suppe bis zum Nachtiſche zu, mit immer neuem Reize genießen läßt. Geiſt iſt die Hauptſache und den zu zeigen, muß man nicht faul ſein. Iſt man aber einmal im Arbeiten, muß man auch denken, was man vor ſich hat, darf man die bunte Menge der Tonzeuge nicht unbenutzt laſſen, und wie ein Sturm, ſo durch den Paukenwirbeler, wie durch den Geiger durchfahren. Neue Tonzeuge für die Tonbühne zu erfinden, möchte ſchwer halten, wie nöthig ſie auch unſer einem werden, ſeiner Gedankenwirbel ſich alle zu entladen; aber gewiſſermaßen kann man doch zum Ergänzen kommen, wenn man bemerkt, daß jedes Tonzeug, über Gebühr angeſtrengt, außer ſeiner Bahn getrieben, wieder friſch als etwas Neues daſtehen, für eine neue Erfindung gelten kann, was mancher Schwachkopf, der kopfſchüttelnd in eine unſerer Partituren (Allſtimmen und Stimmenall) blickt, ſchwer verdauen kann. So mache ich die Trompete zur Clarinette, Clarinette zur Flöte, Horn zur Oboe, Baß zur Geige und umgekehrt, und ſchaffe mir derart durch Stimmenverwechſelung die Menge zur tauſendſtimmigen um, und ſo muß mir der Preis werden ſelbſt vor denen, die vom Seineufer aus den Leuten Sand in die Augen ſtreuen. —

Gott weiß, was ich zuſammengeſetzt, wenn ich nicht aufgewacht wäre. Mein erſter Blick aus dem Bette fiel gerade auf die Zeitung, die mir ſagte: daß meine Anſtrengung zu ſpät, und daß wirklich der Preis durch einen Landsmann, durch Lachner in München, gewonnen ſei. Herzlichen Handſchlag meinem deutſchen Bruder, obſchon ſein Kunſtwerk, das mir noch unbekannt, in einem andern Geſchmack geſetzt iſt, als das von mir entworfene. Auch iſt mit dem Erwachen meine Nebenbuhlerſchaft ſo ſtark nicht mehr, und gerne will ich mich mit ihm von den Tagesgötzen wegwenden, zu den alten Lichtern, unter denen die Wolken nur wegziehen können. Schön und rühmlich iſt es, mit ihnen die Kunſt, einen erhabenen Hain Wingolf, von den Verirrungen des Lebens, von allen Anklängen eine Geiſtesſprache rein zu halten, ſtatt ſie hinunter zu ziehen in die Kothbefleckte Bahn und ſie zur Magd der niedern Leidenſchaften zu machen. —

2.

Wie unſer ſanfter Gottſchalkiſcher Wedel ordentlich in Wuth gerathen iſt über den Franken Berlioz. So fromme Dorfküſter, als du, ſind wir freilich nicht Alle in der Kunſt und die Völker beten die Gottheit verſchieden, ja jeder Menſch ſie anders an. Berlioz, wenn er noch oft Menſchen ſchlachtet am Altar oder ſich toll gebehrdet wie ein indiſcher Fakir, meint es ebenſo aufrichtig, als etwa Haydn, wenn er eine Kirſchblüthe darbringt mit demüthigem Blick. Gewaltſam wollen wir aber Niemandem unſern Glauben aufdringen.

Was nun den Meſſias, den du in der Symphonie von Lachner anzukündigen hoffteſt, anlangt, ſo irrteſt du leider und könnteſt ſie nur darum lieben, weil von V. Hugo'ſchem oder Lamennais'ſchem Geiſt, der dir ein ſolcher Greuel, in ihr allerdings nichts anzutreffen iſt, wenn ich ſie auch in etwas den Meyerbeer'ſchen Halbgeſchöpfen beizählen möchte, jener Gattung, wohin z. B. Seejungfern, fliegende Fiſche ꝛc. gerechnet werden, die ihrer Geſtaltung halber die Menge wohl eine Weile erſtaunen kann, die in der That aber nur die unſchönen Uebergänge der Schöpfung bilden. Mit klarerem Worte, die Symphonie iſt ſtyllos, aus Deutſch, Italieniſch und Franzöſiſch zuſammengeſetzt, der romaniſchen Sprache vergleichbar. Von deutſcher Weiſe benutzt Lachner zu den Anfängen, zu canoniſchen Nachahmungen, von italieniſcher zur Cantilene, von franzöſiſcher zu den Verbindungsſätzen und Schlüſſen. Wo dies mit ſo viel Geſchick, oft Schlag auf Schlag, wie bei Meyerbeer, compilirt iſt, mag man es bei milder Stimmung noch anhören; wo man ſich dies aber bis zur Langeweile bewußt wird, wie es auf dem Geſicht des Leipziger Publicums zu leſen war, ſo kann nur die nachſichtsvollſte Kritik nicht geradezu verwerfen. Und dieſe nach allen Seiten hin getriebene Breite iſt es, weshalb ſich die Symphonie auch nicht einmal beim Publicum einſchmeicheln wird, ſelbſt wenn Kenner und Künſtler das Auge zudrücken wollten. In einem andern Sinn, als Jemand ſagte, daß er während des zwanzig Syſteme großen Adagio eines Es dur-Quartetts von Beethoven ein ganzes Jahr lang geſchwelgt zu haben glaubte, glaubt man in der Symphonie eine ganze endloſe Ewigkeit hinzubringen. Zu dieſer unnöthigen äußerlichen Ausdehnung (die letzte große Symphonie von Beethoven hat 226 Seiten, die Preisſymphonie aber 304) kömmt aber vollends niederſchlagend eine Einförmigkeit an Rhythmus, wie man es ſelten finden wird. So bewegt ſich der erſte und zweite Satz durchgehends in dem bekannten mit drei Achteln Auftact anfangenden Rhythmus, dem freilich (wie man ſich vielleicht aus einer Bemerkung im Triocyklus dieſes Bandes entſinnen wird) ſchon viele Componiſten als Opfer zugefallen ſind. Wäre er etwa wie in der Cmoll-Symphonie von Beethoven durchgeführt, ſo wäre kein Grund da, warum man dem Componiſten dafür nicht zu Füßen fallen ſollte. Hier aber dürfen wir der Wahrheit gemäß nicht verſchweigen, daß der Gehalt der Gedanken überhaupt von ſo wenig Schwere, daß er, in der Verarbeitung ſich immer mehr verdünnend, endlich zur gänzlichen Oede und Leere verſchwindet. Dies namentlich im Adagio, deſſen Sinn z. B. in dem erſten Theil des Schubert'ſchen Sehnſuchtswalzers hundertmal kürzer ausgedrückt iſt, als in dem hundertmal längern Satz, der auf jeder Seite endet und nirgends enden will. Gäbe es grobe Schnitzer, Formenſchwächen, Extravaganzen, ſo ließe ſich darüber ſprechen, beſſern, aufmuntern; hier aber kann man nichts ſagen als etwa „es iſt langweilig", oder „recht gut", oder ſeufzen, oder an etwas Anderes denken.

Das Beſte, das Friſcheſte enthält der erſte Satz der Symphonie; in ihm ſpricht ſich doch eine Art Leidenſchaft aus, wenn ſie vielleicht auch nicht auf den poetiſchſten Hebeln ruht. Es meinte ſogar Jemand, „der Anfang drücke offenbar das Ringen nach dem Peeis aus, während im Adagio leiſe Zweifel, im Scherzo jedoch wieder ein Schimmer von Hoffnung aufſtiege, die ſich im letzten Satz zur fröhlichſten Zuverſicht verwandele". Die proſaiſche Bemerkung bei Seite geſetzt, ſo ſcheint es auch wirklich natürlich, daß unter ähnlichen Umſtänden hervorgerufene Werke immer etwas Befangenes, Aengſtliches an ſich haben werden und daß viele der Bewerber ganz andere Symphonieen erfunden hätten ohne den köſtlichen Nebengedanken an den Kranz. Wollte man künftighin einen Preis auf ſchon vollendete einzuſendende Werke ſetzen, ſo wäre dadurch vielleicht mehr gefördert. Wie dem ſei, ſo müßte man ſich wahrhaft betrüben, wenn ſich, was jetzt freilich nur unter Schwierigkeiten zu ermitteln wäre, nicht wenigſtens im Einzelnen Originelleres, Vorzüglicheres unter der großen Zahl der Arbeiten gefunden haben ſollte, — ſchon der edeln Abſicht halber, die doch die Preisausſteller unleugbar hatten und die auf dieſe Weiſe, wenn auch nicht gerade zum Schaden der Kunſt, gewiß auch nicht zu ihrer Verherrlichung ausgeſchlagen iſt. Glaube Niemand, daß wir die Symphonie einem ſtrengern Maaßſtabe unterworfen, weil ſie ſelbſt eine ſo vielen andern vorgezogene, oder daß wir ſie vielleicht auch mit geſpannterer Erwartung, als wie jede andere Compoſition, angehört und durchgeleſen hätten. Jede Anzeige einer neuen Symphonie iſt ein Feſt für uns und nur mit günſtigſtem Vorurtheil nehmen wir jedes Werk ſolchen Umfangs in die Hand. Der erſte Satz, voll ſchöner Einzelnheiten (wie z. B. einige Creſcendo's, die impoſante Melodie der Baßinſtrumente, die aber, unbegreiflich, bei der Wiederholung von den höchſten beantwortet wird), aber auch voller langweiliger Schwächen (wie die ewige Wiederkehr gewiſſer harmoniſcher Perioden, gewöhnlichſte Nachahmungen, ſogenannte Roſalien), machte unſre Hoffnung ſchon etwas ſchwankend, zumal wir ſahen, daß, was äußeren Kraftaufwand anlangt, in den künftigen Sätzen nicht leicht weiter gegangen werden konnte. Im Adagio fielen aber alle Hoffnungen in Trümmer. Da die beiden erſten Sätze faſt keinen einzigen lebendigen Staccatogedanken brachten, ſo ſahen wir wenigſtens im Scherzo (deſſen Tempobezeichnung beiläufig geſagt ein Druckfehler iſt) auf einen Gegenſatz auf. Aber auch ihm fehlt aller Humor, dem Trio ſogar aller Geiſt. Im letzten Satze endlich erſcheinen zwei hübſche Hauptmotive, die gut in einander verwebt und nach hergebrachter Art fugatoartig verarbeitet werden. Die Empfänglichkeit des Publicums hatte aber bereits ſo ſehr abgenommen, daß ſelbſt die ſtärkſten Maſſen jeden Eindruck auf Ohr und Herz verleugneten. Und ſo klatſchten Einige, was wohl auch der übrigens tadelloſen Aufführung galt; bei weitem die Meiſten aber waren der endlichen Erlöſung froh.

Ouverture zum Mährchen von der ſchönen Meluſine.

Von F. Mendelsſohn Bartholdy.

(Zum erſtenmal in Leipziger Concerten gehört im December 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß ſie nicht dahinter kommen können, welche der Ouverturen von Mendelsſohn eigentlich die ſchönſte, ja beſte. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu thun und zu beweiſen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Floreſtan theilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die ſtärkſte), in Fingaller (nicht die ſchwächſte, namentlich beim andern Geſchlechte) u. ſ. w. ein. Die der Meluſiniſten möchte man allerdings die kleinſte heißen, da ſie zur Zeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutſchland gehört worden iſt, und England, wo die philharmoniſche Geſellſchaft ſie als ihr Eigenthum zuerſt aufführte, nur im Nothfall als Reſerve zu gebrauchen wäre. —

Es gibt Werke von ſo feinem Geiſtesbau, daß die bärenhafte Kritik ſelbſt wie verſchämt davortritt und Complimente machen will. Wie dies ſchon bei der Sommernachtstraumouverture der Fall war (wenigſtens erinnere ich mich über ſelbige nur poetiſche Recenſionen [wär's kein Widerſpruch] geleſen zu haben), ſo jetzt wieder bei der zum Mährchen von der ſchönen Meluſine.

Wir meinen, daß, ſie zu verſtehen, Niemand die breitgeſponnene, obwohl ſehr phantaſiereiche Erzählung von Tieck zu leſen, ſondern höchſtens zu wiſſen braucht: daß die reizende Meluſine voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem ſchönen Ritter Luſignan und ihn unter dem Verſprechen freite, daß er ſie gewiſſe Tage im Jahre allein laſſen wolle. Einmal bricht's Luſignan — Meluſine war eine Meerjungfrau — halb Fiſch, halb Weib. Der Stoff iſt mehrfach bearbeitet, in Worten wie in Tönen. Doch darf man ebenſo wenig, wie bei der Ouverture zu Shakſpeare's Sommernachtstraum, in dieſer einen ſo groben hiſtoriſchen Faden fortleiten wollen.[1] So dichteriſch Mendelsſohn immer auffaßt, ſo zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des ſtolzen ritterlichen Luſignan und der lockenden hingebenden Meluſine; aber es iſt als führen die Waſſerwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten ſie wieder. Und hier mögen wohl in Allen jene luſtigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantaſie ſo gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund, voll ſchießender Fiſche mit Goldſchuppen, voll Perlen in offenen Muſcheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menſchen genommen, voll ſmaragdener Schlöſſer, die thurmhoch über einander gebaut u. ſ. w. — Dieſes, dünkt uns, unterſcheidet die Ouverture von den frühern, daß ſie derlei Dinge, ganz in der Weiſe des Mährchens, wie vor ſich hin erzählt, nicht ſelbſt erlebt. Daher ſcheint auf den erſten Blick die Oberfläche ſogar etwas kalt, ſtumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt ſich deutlicher durch Muſik, als durch Worte ausſprechen, weshalb auch die Ouverture (wir geſtehen es) bei weitem beſſer, als dieſe Beſchreibung davon. —

---

[1] Ein Neugieriger frug einmal Mendelsſohn, was die Ouverture zur Meluſine eigentlich bedeute. Mendelsſohn antwortete raſch „Hm — eine Mesalliance“. —

Was ſich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die muſikaliſche Compoſition ſagen läßt, beſchränkt ſich auf das, was ſich von ſelbſt verſteht, — daß ſie von einem Meiſter in Handhabung der Form und der Mittel geſchrieben iſt. Das Ganze beginnt und ſchließt mit einer zauberiſchen Wellenfigur, die im Verlauf einige Mal auftaucht und hier wirkt ſie, wie ſchon angedeutet, ſo, als würde man vom Kampfplatze heftiger menſchlicher Leidenſchaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfaſſende Element des Waſſers verſetzt, namentlich von da, wo es von As durch G nach C modulirt. Der Rhythmus des Ritterthemas in F moll würde durch ein noch langſameres Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen. Gar zart und anſchmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Meluſine erblicken. Von einzelnen Inſtrumentaleffecten hören wir noch das ſchöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Accorde bildet; — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouverture im Sechsachtel-Tacte geſchrieben, woran wohl das zu raſche Tempo der erſten Aufführung, die ohne Beiſein des Componiſten ſtattfand, Schuld war. Der Sechsviertel-Tact, den wir dann in der Partitur ſahen, hat allerdings ein leidenſchaftloſeres, auch phantaſtiſcheres Anſehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indeß dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es ſcheint dies Vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in dieſem Falle nur ausſprechen, nicht als richtig beweiſen können. So oder ſo geſchrieben bleibt die Ouverture wie ſie iſt. — 2.

Kritiſche Umſchau.

I.

Ouverturen.

Erſte Ouverture von J. W. Kalliwoda, Werk 38. Zweite Ouverture von demſelben, Werk 44.

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakteriſirt. Wie die politiſche kann man die muſikaliſche in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Claſſiker theilen. Auf der Rechten ſitzen die Alten, die Contrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygiſchen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Claſſe hervorſtechen. Im Juſte-Milieu ſchwankt Jung wie Alt vermiſcht. In ihm ſind die meiſten Erzeugniſſe des Tags begriffen, die Geſchöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Symphonieen ſind Blitze, die einmal an römiſchen und griechiſchen Ruinen hingleiteten. Sonſt hat man von ihm als Republikaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungsſätze zu dieſer oder jener öffentlichen Zuſammenkunft mögen dieſe Ouverturen gut geheißen werden. Das Volk will dabei ſo wenig wie möglich nachdenken. Es gibt noch dies und das vor Schauſpielanfang, vor dem eigentlichen Concert abzumachen, — da ſind denn muſikaliſche Allgemeinheiten, leichte, hübſch geſtellte Redensarten am rechten Ort.

Das erſte Violinthema der erſten Ouverture iſt in der Art, wie ſie durch Spohr und Weber bei Marſchner, Reißiger, Wolfram angeregt worden. Das zweite in der gewöhnlichen Durtonart der Oberterz nicht nen, aber gut ſingend. Der Mittelſatz aus der Figur im einleitenden Adagio entlehnt, gut eingefügt, wenn auch nicht hoch contrapunktiſch. Etwas zu kurz abſpringende Cadenz in der Wiederholung des erſten Violinthemas. Alles wie vorher in der transponirten Uebergangwendung nach dem zweiten hin. Anſpannung durch ein più mosso. — Die zweite ſcheint nur eine Zwillingsſchweſter der erſten, ſonſt freundlich genug mit italieniſchen Augen ſehend. Hat man über die eine geſprochen, ſo läßt ſich wenig über die andere ſagen. Als ſchöner iſt das zweite Thema auszuzeichnen. Die Sextolen im Adagio ſind keine, ſondern Triolen. Wie oft ſoll man auf den Unterſchied aufmerkſam machen! —

J. Moſcheles, Ouverture zu Schiller's Jungfrau von Orleans, Werk 91.

Die Armuth der wörtlichen Beſchreibung fühlt man bei ſeinen Lieblingsſtücken am lebhafteſten; dieſe Ouverture gehört zu unſern und nicht nur unter den Compoſitionen von Moſcheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — ſo viel wir wiſſen, der erſten in Deutſchland — das Publicum dieſer gebildeten Stadt ſich theilnahmloſer bezeigte, als die Compoſition verdiente, ſo iſt das erklärlich. Vielleicht dachten Viele an die Schiller'ſche prächtig coſtümirte Tragödie, während unſre Muſik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenſchaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geſchichte intereſſiren ſollte, nicht die Perſon des Erzählers. Es iſt mir bei dieſer Muſik immer, als läſe ich in einer alten Ritterchronik, die ſauber mit gothiſchen Buchſtaben geſchrieben und alterthümlich bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Componiſten ſelbſt wie wehmüthiger um's Herz an der ſchönen Stelle, wo Flöten und Clarinetten von oben herab rufen, — derſelbe Augenblick, wo die Schiller'ſche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" u. ſ. w. Wollte man ſonſt Geſtalten ſuchen, ſo würde man leicht die demüthige Helden-Jungfrau, den ritterlichen Talbot u. A. erkennen können. Hier thut bei Jedem die Phantaſie das ihrige; darin aber werden Alle übereinſtimmen, daß die Ouverture kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, ſo ſehr ſcheint ſie uns von deſſen Geiſte durchdrungen.

Von einem Orcheſter, das mir die Ouverture zu Dank ſpielen ſollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrſchen der Noten, ja mehr als blos feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Muſik ſein, worauf man nicht klatſchen dürfte, eine Muſik, deren Bedeutung uns erſt nach ihrem Verklingen aufginge, und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuoſität auf Beifall reſignirt, durch eine gleichſam erzählende Darſtellung, die nicht ſich, ſondern die Begebenheit allein hervorzuheben geſucht hätte. —

H. Marſchner, große Feſtouverture (in D).
Werk 78.

Vor Marſchner's Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieſer Ouverture thun wir's gar nicht. Es iſt ſehr zu wünſchen, daß das Fach der Dutzend- und Juſte-Milieu-Ouverturen, in denen 1/4 italieniſch, 1/4 franzöſiſch, 1/8 chineſiſch, 3/8 deutſch und die Summe null iſt, nicht noch auch von unſern beſten Componiſten cultivirt werde. Lieber lauter Roſſinis, als Leute, die es Allen recht machen wollen. Hielten wir Marſchner nicht für einen guten Königlichgeſinnten, ſo könnten wir übrigens in ſeinen Gedanken über das God save the king (namentlich im Allegro, wo es verkürzt engliſirt erſcheint) ganz andre erblicken als enthuſiaſtiſche. Doch das gehört vor ein anderes Gericht.

12.

Hector Berlioz, Ouverture zur heimlichen Vehme.
(Ouverture des Francs-Juges). Werk 3.

Die Wahl der Stoffe, die ſich Berlioz als Hintergrund ſeiner Muſik ſtellt, verdient an ſich ſchon den Beinamen des Genialiſchen. So ſchrieb er Compoſitionen zu Goethe's Fauſt, zu Moore's Gedichten, zum König Lear, zum Sturm von Shakſpeare, zu Sardanapal, zu Childe Harold von Lord Byron. Von der obigen Ouverture weiß ich nicht, ob ſie eine freie Concertouverture iſt oder ein Drama einleiten ſoll. Indeß bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter ſcharf genug. Sie iſt, wie ſich der Leſer aus einer frühern Lebensſkizze über Berlioz entſinnen wird, in einer kritiſchen Epoche ſeines Lebens entſtanden und trägt davon die Spuren. Freilich iſt das Arrangement kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Componiſt den Arrangeur gerichtlich belangen könnte, und allerdings mag ſich wohl keine Orcheſtermuſik ſchwerer zu einem Arrangement eignen, als Berlioz'ſche. So viel aber die Phantaſie das Orcheſter nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es ſich wohl der Mühe eines deutſchen, die Ouverture aufzuführen, wär' es auch nur, um die Extreme der franzöſiſchen Muſikſchulen, der Auber'ſchen und dieſer, daraus zu ſehn. So federleicht ſcribiſch jene, ſo ungeſchlacht polyphemiſch dieſe. Cantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonieen und über Sansculottismus ſchreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouverture etwa mit der Mozart'ſchen zum Figaro vergleichen zu wollen. In der feſten Ueberzeugung jedoch, daß gewiſſe Schulbank-Theoriſten viel mehr geſchadet, als unſre praktiſchen Himmelsſtürmer, und daß Protection elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung ſolcher poetiſcher Extravaganz, fordern wir zugleich ein- für allemal unſre Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinſicht der Compoſitionen von Berlioz mit unſrer kritiſchen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, ſondern im Voraus geſagt, daß etwas von Genie in dieſem Franzoſen geſteckt.

II.

Concerte für Pianoforte mit Orcheſter.

C. H. Schornſtein, erſtes Concert mit Begleitung des Orcheſters. Erſtes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt ſtände, wäre der Schüler Hummel's zu errathen geweſen. Warum aber ſolche Zuſätze, die nur auf Vergleiche zwiſchen Lehrer und Schüler führen? Mag es beſcheiden ſein, ſo geht es doch die Oeffentlichkeit und die Kritik nichts an, die ſich dadurch weder zum Für noch zum Wider beſtechen läßt und ſich an die Selbſtſtändigkeit der Leiſtung allein zu halten hat. So lange aber überhaupt der Künſtler von dem Werke, das er zum Druck gibt, nicht die Ueberzeugung hegt, daß er damit nicht blos die Maſſe vermehre, ſondern auch geiſtig bereichere, ſo lange warte und arbeite er noch. Denn was hilft die Wiederholung der Ideen eines Meiſters, die wir friſcher von der erſten Quelle weg genießen? — Selbſtſtändigkeit fehlt nun allerdings auch unſerm Concert; indeß beſitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er ſie mit dem Verluſte jener ſich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozart'ſchen Schule und namentlich in den Hummel'ſchen Compoſitionen ſo bewundernswerth, die Schönheit der Form, finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachſchnitt der Manier, ſondern als wirklich dem Componiſten eingebornen Sinn für Verhältniß und Einheit. Damit iſt ſchon viel gewonnen und der Jünger wenigſtens auf den letzteren der äußeren Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligſte verdeckt. Gibt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltſam wegreißen, viele, die weder zum einen noch zum andern Kraft haben, ſo bleibt doch der Weg, den unſer Componiſt betreten, der ſicherſte und heilbringendſte. Strebt er aber nicht weiter, ſo ſoll es nicht unſere Schuld ſein, die wir ihm nur Energie und eine gewiſſe Selbſterhebung zuſprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht. —

Der Beiſatz „erſtes“ Concert läßt auf ſpäterfolgende ſchließen; vielleicht daß der junge Künſtler Einiges aus dieſen Zeilen für ſich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet ſich, wie geſagt, nichts einzuwenden; er iſt der der beſten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und ſchließt ſich natürlich aneinander und zuſammen.

Die einzelnen Gedanken des Concertes, die Art, wie ſie vorgebracht, dargeſtellt und gewendet, erhebt ſich weder zum Außerordentlichen, noch ſinkt ſie gerade zum Gemeinen herab. Ueberall aber wünſchten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erſte Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichſte; wodurch ſich aber das Talent Achtung und ſeinem Werke Dauer verſchaffen kann, das Detail, muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Intereſſe, was die Conception des großen Ganzen nicht gibt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Paſſagen, Reiz des Accompagnement zu Geſangſtellen, Colorit in den Mittelſtimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderſtellung und Verbindung verſchiedener Gedanken, ſei nun davon in das Orcheſter oder in die Soloſtimme, oder in beide gelegt. Von alle dieſem kommt wohl hier und da Einzelnes vor, ſelten aber in dem Grade, daß man nicht dabei dächte, es könne noch anders und noch beſſer gemacht ſein. Dem Componiſten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitſchweifig würde, Alles gern nachweiſen; glaube er nur, daß, wo die Phantaſie nicht ausreicht, der Verſtand noch Erſtaunliches zu Wege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Componiſten einſchüchtern, ſo geben wir ihm einen andern, ſcheinbar faſt entgegengeſetzten Rath, den, ſich nicht zum Schaffen anzuſtrengen, nicht täglich zu componiren, ſondern durch Ruhe die Kräfte zu ſammeln, das Bedürfniß, ſich mitzutheilen, zu ſteigern und dann ohne Zögern ſich ſeinem guten Geiſte hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Componiſten, die, wenn man ſie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebten-Namen abwickeln, mit einigen Symphonieen anfangen und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie ſolches zuletzt bankerott machen werde, ſo bekömmt man zur Antwort: „daß man ſich heut zu Tage in allen Genren verſuchen müſſe" u. dgl. — oder am häufigſten gar keine. Verzichte aber unſer Componiſt auf dieſen Ruhm der Productivität und gebe er, da er die Kräfte dazu beſitzt, ſtatt mehrer matten, ein geſundes, wohlgerathenes Werk. —

Theodor Döhler, erſtes Concert mit Begleitung des Orcheſters, Werk 7.

Vier Fünftel der neueſten Concerte, von denen wir unſern Leſern noch berichten werden, gehen in Moll, ſo daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonſyſtem verſchwinden. Als ich nun beim Aufſchlagen des Döhler'ſchen Concerts A dur, die Tonart, die vor allen überſtrömt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel ſchon im Voraus Lorbeerzweige fand, ſo hoffte ich endlich einem freundlichen Menſchen zu begegnen, der mir Vieles von dem ſchönen Italien, wo er ſo lange gereiſt, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es auch ganz leidlich, doch ſchon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite ſpielte, einige hoffende Blicke auf die nebenſtehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr und zuletzt mußte ich ihm das aufrichtige Zeugniß geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunſt habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geſchenkt, wenn auch keine verſchwenderiſchen, weshalb er um ſo beſſer Haus zu halten. Denn ſchreibt jemand ein luſtiges Rondo, ſo thut er Recht daran. Bewirbt ſich aber jemand um eine Fürſtenbraut, ſo wird vorausgeſetzt, daß er edler Geburt und Geſinnung ſei; oder, ohne überflüſſig bildern zu wollen, arbeitet jemand in einer ſo großen Kunſtform, vor welche die Beſten des Landes mit Beſcheidenheit und Scheu treten, ſo muß er das wiſſen. Und das iſt's, was hier ſo aufbringt. Bemühten ſich doch ſelbſt die talentvollſten Tagescomponiſten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Werthvolleres zu liefern. Muthet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloſerer zu, was nicht einmal ſeine Schutzpatrone, ſo verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geſchieht. Zum Beſten des Componiſten aber füge es ſein guter Geiſt, daß ihm dieſes Blatt, noch ehe er zum zweitenmal ſeine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unſre Bitte in Betrachtung ziehe, auf zwanzig Meilen im Umkreiſe das Land zu meiden, das uns unſre jungen, kräftigen Muſiker faſt immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückſchickt. Italien hat ſeine Zaubergeſänge, aber auch ſeine Componiſten dazu, ſo daß es gar nicht nöthig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen ſtellen, im herrlichſten Falle unſer eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden ſolche Ueberläufer gemeſſen werden. Wollt Ihr aber dort für Euch nützen, ſo bringt wenigſtens ſo viel Einſicht mit hin, daß Ihr über einem Gewinn nicht zehnfachen Verluſt zu bedauern habt; alſo opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch Du, luſtige Kaiſerſtadt, die Du übrigens manchen trefflichen Künſtler zu den Deinen zählen magſt, erinnere Deine jungen Künſtler öfter daran, daß in Deinen Mauern einer der größten Menſchen der Zeit gelebt, als daß Du ſie in Deiner liebenswürdigen Bonhommie antreibſt, einen Weg fortzuſetzen, der zuletzt auf eine Triebſandbank hinausläuft, in die ſie himmliſch leicht und unter Deinen tauſendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einſinken!

C. E. Hartknoch, zweites großes Concert mit Begleitung des großen Orcheſters Werk 14.

Es iſt leichter geſagt als bewieſen, daß wir alle zur rechten Zeit ſtürben. Gewiß hat auch in dieſem Künſtler der Tod die Thätigkeit eines Talents gebrochen, das ſich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar ſchwebt über dem ganzen Concert ein gewiſſer Todeszug; einmal zeigt er ſich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft, einmal überkömmt es ihn ſehnſüchtig und alsdann ſchreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt ſein letztes Vermächtniß empfehlen; — indeß kann auch die eingetretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten mehr zu ſehen, als das Concert davon enthält. Wie dem auch ſei, ſo bleibt dieſe Arbeit ſeine bedeutendſte und war ihm ſelbſt ſicherlich der Liebling, auf deſſen Bildung er ſeine meiſten Stunden gewendet. Was er an Kenntniſſen und Erfahrungen beſeſſen, hat er in dieſem Stücke vorzugsweiſe niedergelegt, und that er es faſt zu viel, ſo daß oft eines das andere erdrückt, ſo wollen wir es ihm als beſten Willen anrechnen, nichts unterlaſſen zu haben, was, ſeiner Meinung nach, dieſem Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieſes Werkes deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet ſich ſo gut zur Belehrung als dieſes.

Einestheils noch zu ſehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantaſie frei walten laſſen zu können, anderntheils zwiſchen alten Muſtern und neuen Idealen ſchwankend, erfreute er ſich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Muth einer kampfluſtigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücken heraus, ſetzt ſie hier wieder ein, daher ſpricht er dort einfach und heiter, hier wieder ſchwülſtig und dunkel. Ein klares Selbſt tritt noch nicht hervor: er ſteht unſchlüſſig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieſes Zweifeln zeigt ſich gleichſam ſummariſch an jedem Ende der verſchiedenen Sätze. Der ganze Charakter des erſten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er ſich, in den Schluß einige hellere Dur-Töne zu bringen, und gibt ſo einen unangenehm halben Eindruck, gegen den ſich nur das Ohr des Componiſten durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Dur-Schluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von Neuem auf, wo ſich die Stimmung leiſe abdachen ſollte. In ſolchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie die Hausfrau Moliere's, d. h. Jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Koſten der Natürlichkeit durch Zierrath oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht, mehre Beiſpiele ſolcher hypochondriſchen Unſicherheit nachzuweiſen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den urſprünglichen Anfang des Pianoforteſolos acht Tacte ſpäter vermuthe, ſo auffallend ſtehen dieſe außer dem Zuſammenhang des Ganzen. Vielleicht ſchob er ſie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des Hmoll-Concertes von Hummel, ſeines Lehrers, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man ſieht, und dann iſt eine zufällige Reminiscenz immer beſſer als eine verzweifelte Selbſtſtändigkeit. Wie leicht und ſchön ließ ſich (vom Buchſtaben B an) in Gmoll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieſes eingeſetzten Stückes fällt ebenſo ſehr auf, wo er es Seite 14 wiederbringt, anſtatt von Syſtem 5 Tact 1 gleich in das Tutti zu ſpringen. Offenbar that er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und ſo ſchön ſolche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künſtler gelingen und ſo ätheriſch ſie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, ſo muß ſich der Jüngere wohl hüten, in's Kleinliche zu fallen und durch ſolche zierliche Verhältniſſe den innern Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man ſolche und ähnliche Mißgriffe ab, die indeß hier, wie geſagt, aus dem gutgemeinten Grund entſtanden ſind, auch im Kleinſten Ausgearbeitetes und Kunſtmäßiges zu liefern, ſo bleibt noch ſo viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künſtler bedauern, dem, wie es ſcheint, Anregung und Anerkennung gemangelt und der auch von dieſen Worten nichts mehr hört. — Im Leben ſchon von ſeiner Heimath getrennt und auf ſich angewieſen, träumte er vielleicht von jenem ſchwärmeriſchen Jünglinge, den wir Chopin nennen, — und wie der Traum oft in entgegengeſetzten Bildern ſpielt, ſo iſt's, als drohte ihm deshalb ſein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, ſich nicht abwenden zu laſſen vom Glauben ſeiner Väter; und als er aufwachte, war das Concert fertig.

Dir aber, Euſebius, ſehe ich es beinah' an den Augen an, daß du den Frühgeſchiedenen dadurch zu ehren gedenkſt, indem du ſeinen Schwanengeſang denen zu hören gibſt, die dich darum bitten, — das heißt recht oft. **Jonathan.**

Sigismund Thalberg, großes Concert mit Begleitung des Orcheſters. Werk 5.

Die Compoſitionen Thalberg's ſind in dieſen Blättern immer mit einer beſondern Strenge beſprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Compoſitionstalent vermutheten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuoſen unterzugehn drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunkt, von dem aus wir in dieſem Concertcyklus urtheilen. Vielleicht bereut er jetzt ſelbſt (das Concert erſchien vor etwa drei Jahren), daß er ſich von Freunden, die allein ſein glänzender Vortrag berauſcht, zur Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit dieſem „Vielleicht" drücken wir zugleich einen Zweifel aus, deſſen Sinn nach Thalberg's ſpäteren Leiſtungen kaum zweifelhaft ſein kann; denn dieſe beſtimmen noch keineswegs zur Annahme einer ſolchen Reue. — Wir wiſſen ihn in dieſem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann ſeine guten und ſchlimmen Folgen haben, — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Componiſten ohnmöglich entgehen wird, wie klein ſein Ziel gegen das idealiſche Streben Anderer, — dieſe, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verſchwenderiſch um ſo ausgezeichnete Virtuoſen hängt, den Componiſten am Ende ganz und gar in die Flucht ſchlägt. Wäre das letztere, ſo machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Koſten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuoſenlebens und erlaſſe er uns nur, in ſeinen Werken mehr als dieſes zu erblicken. Im erſteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anſtehen, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu laſſen, mit der wir jedes Talent, ſelbſt wenn es auf eine Zeit lang ſeine edlere Abſtammung verleugnet, ſo gern zu fördern gewohnt ſind.

H. Herz, zweites Concert mit Orcheſter.

Werk 74.

Ueber Herz läßt ſich 1) traurig, 2) luſtig, 3) ironiſch ſchreiben, oder alles auf einmal wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorſichtig und ſcheu ich jedem Geſpräche über Herz ausweiche und ihn ſelbſt mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu ſtark in's Geſicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgend Jemand aufrichtig mit den Menſchen und ſich gemeint, ſo iſt es Henri Herz, unſer Landsmann. Was will er denn als amuſiren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb Jemanden, Beethoven's letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit dieſen auf? Iſt er nicht vielmehr der luſtigſte Elegant, der Niemandem einen Finger krümmt als zum Spielen, und höchſtens ſeine eignen, um Geld und Ruhm feſtzuhalten? Und iſt ſie nicht lächerlich, die lächerliche Wuth claſſiſcher Philiſter, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße ſchon zehn Jahre lang gerüſtet daſtehn und ſich entſchuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit ſeiner unclaſſiſchen Muſik, während jene insgeheim ſich doch daran ergötzen? Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieſes Schwanzſternes, der ſo viel Redens über ſich gemacht, ſeine Entfernung von der Sonnennähe der Kunſt richtig taxirt und ihm durch ihr Geſchrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er ſelbſt gar nicht denken konnte, ſo wäre dieſer künſtleriſche Schnupfen ſchon längſt überſtanden. Daß er aber jetzt mit Rieſenſchritten ſeinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publicum wird zuletzt ſelbſt ſeines Spielzeugs überdrüſſig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob ſich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Muth, ſie anzuwenden. Und wie etwa in einen geſellſchaftlichen Kreis, wo vorher franzöſiſche, artige Weltmännchen eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geiſtreicher eintritt, ſo daß ſich jene verdrüßlich in eine Ecke zurückziehn und die Geſellſchaft aufmerkſam dem neuen Gaſte zuhorcht, ſo iſt's auch, als könnte Herz gar nicht mehr ſo friſch parliren und componiren. Man fetirt ihn nicht mehr ſo, er fühlt ſich unbequem und genirt; es will nicht mehr ſo klappen und klingen; er arbeitet, Jean Pauliſch zu reden, mit Blechhandſchuhen auf dem Claviere, da ihm Ueberlegnere über die Schulter hereinſehn und jeden falſchen Ton bemerken und auch Uebriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergeſſen, daß er Millionen Finger beſchäftigt hat und daß das Publicum durch das Spielen ſeiner Variationen eine mechaniſche Fertigkeit erlangt, die ſchon mit Vortheil auch anderweitig und zur Ausführung beſſerer, ja ganz entgegengeſetzter Compoſitionen zu nützen iſt. Wie wir alſo überzeugt ſind, daß, wer Herz'ſche Bravourſtücke beſiegen, eine Sonate von Beethoven, wenn er ſie ſonſt verſteht, um vieles leichter und freier ſpielen kann, als es ohne jene Fertigkeit ſein würde, ſo wollen wir guten Muthes unſern Schülern zur rechten Zeit, obwohl ſelten, Echt-Herz'ſches zu ſtudiren geben und, wenn ein ganzes Publicum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „ſüperb“ ruft, mitausrufen: „dies Alles hat ſein Gutes auch für uns Beethovener“.

Das zweite Concert von Herz geht aus C moll und wird denen empfohlen, die das erſte lieben. Sollte an einem Concertabende zufällig eine gewiſſe C moll-Symphonie mitgegeben werden, ſo bittet man, ſelbige nach dem Concert anzuſetzen.

F. Kalkbrenner, viertes Concert mit Orcheſter, Werk 127.

Zweierlei rüge ich beſonders an Concert-concertcomponiſten (kein Pleonasmus), erſtens, daß ſie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unconſtitutionell genug, da doch das Orcheſter die Kammern vertritt, ohne deren Zuſtimmung das Clavier nichts unternehmen darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Iſt denn unſre Welt am zweiten Tage erſchaffen worden? Und iſt's nicht überhaupt ſchwerer, einen zerriſſenen Faden wieder aufzunehmen (namentlich muſikaliſche, die ſo fein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritiſchen Fühlhörnern), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Hr. Kalkbrenner ſeine Einleitungs- und Mitteltuttis ſpäter erfunden und eingeſchoben habe, und es iſt Grund da, daß ſie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

$$\begin{array}{ccc} 7\flat & & 8 \\ 5 & & 3 \\ X\text{-Dur} & \text{nach} & X+1\text{-Dur.}^{1} \end{array}$$

---

[1] Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenſtehenden X + 1 den Baßton der erſten Stufe aufwärts; Dur und Moll beſtimmen die Art der

zu der ſich namentlich jüngere Componiſten flüchten, wenn ſie nicht recht wiſſen, wie weiter, und die ſie gewöhnlich ſo anwenden, daß, wenn es in der erſten Hälfte dieſes Uebergangs kraus und ſtark auf- und niedergegangen, in der andern plötzlich leiſe wie überirdiſche Töne zu flüſtern anfangen, welche Ueberraſchung wir uns wohl einmal gefallen laſſen und ſie den HH. Döhler, Thalberg, die ſie zu Dutzenden anbringen, zu Gute halten, niemals aber einem Maeſtro wie Kalkbrenner, der Anſpruch auf den Beinamen eines feinſten Weltmanns macht und durchaus auf neue Ueberraſchungen ſinnen muß. Nach gewiſſen Kleinigkeiten aber, die Viele für zu gering halten, um ſich darin zu verſtellen, kann man auf den ganzen Menſchen ſchließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehremale ſo modulirt, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Compoſitionen Kalkbrenner's geweſen, ſo wäre es unwahr; ebenſo wenig wie ich leugne, daß ich ſie in jüngeren Jahren zu vielen Zeiten gerne gehört und geſpielt, und namentlich ſeine erſten, munteren, wirklich muſikaliſchen Jugendſonaten, nach denen ſich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ und wo ſich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewiſſen affectirten Tiefſinne findet, der uns ſeine ſpäteren größeren Compoſitionen verleidet. Jetzt, wo ſich der Umfang ſeiner Leiſtungen genau beſtimmen läßt, ſieht man deutlich, daß das Dmoll-Concert ſeine höchſte Blüthe war; das Stück, wo alle Lichtſeiten ſeines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, ſein Stern verließ. Anerkennungswerth bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Muth nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem ſeltnen Falle, daß ein älterer bekannter Componiſt einem jüngeren nachzufliegen verſucht. Wir ſehen nämlich im vorliegenden Concert unverkennbar den Einfluß der jungen romantiſchen Welt, die Kalkbrennern aus der

---

Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Accorde; die nebenſtehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre alſo

$$\overset{\substack{7\flat\\5}}{X} = \overset{\substack{7\flat\\5}}{C}, \text{ ſo wäre } X + \overset{\substack{5\\3}}{1} = \overset{\substack{5\\3}}{\text{Des}}.$$

Gottfr. Weber (irre ich nicht) hat etwas Aehnliches in ſeiner Theorie vorgeſchlagen.

Schule ließ, ihn ſelbſt aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der andern neue erkämpfen ſolle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantiſchen erfahren. Ganz ſeinem vermittelnden Charakter gemäß wirft er ſich aber nicht zu ſtark in die neue Sphäre, gleich als ob er erſt das Publicum probiren wolle, was es dazu meine. Iſt dieſes nun wie wir, ſo muß es ſich bekennen, daß ein äſthetiſches Unglück daraus entſtanden. Man denke ſich nur den eleganten Kalkbrenner, die Piſtole vor dem Kopf, wie er ein »con disperazione« in ſeine Clavierſtimme ſchrieb, — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Poſaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es ſteht ihm nicht; er hat kein Talent zur romantiſchen Frechheit, und wenn er ſich eine diaboliſche Maske vorbände, man würde ihn an den Glaceehandſchuhen kennen, mit denen er ſie hält. Doch geben wir zu, daß nur die erſten Sätze in dieſes Bild paſſen; im dritten wird er wieder ganz er ſelbſt und zeigt ſich wieder in ſeiner natürlichen Virtuoſenliebenswürdigkeit, die wir ſo ſehr an ihm ſchätzen. Halte er alſo ſeinen alten wohlverdienten Ruf als einer der geſchickteſten, meiſterlich für Finger und Hand arbeitenden Claviertonſetzer, der mit leichten Waffen ſo glücklich umzugehen weiß, ſo feſt als er kann — und erfreue er uns immerhin von Neuem mit ſeinen blitzenden Trillern und fliegenden Triolen, — wir ſchlagen ſie weit höher an als ſeine vierſtimmigen fugirten Tacte, falſch ſehnſüchtigen Vorhalte u. ſ. w.

F. Ries, neuntes Concert mit großem Orcheſter, Werk 177.

Auch Napoleon verlor ſeine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram ſtrahlen über. Ries hat ein Cis moll-Concert geſchrieben und kann ruhig auf ſeinen Lorbeern ſchlafen. Was iſt es aber, was in älteren, d. i. in älteren Mannesjahren geſchriebenen Werken, trotz des Nachlaſſes der Phantaſie und der Kunſtnatur, wenn ſie ſich in ihnen zeigt, noch immer ſo wohlthut und beglückt? Es iſt die Feier der Meiſterſchaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu beſtehn und zu erringen braucht. In dieſem Sinne ſchließt ſich dies neunte Concert ſeinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner

Hinſicht auf Vorſchritte, weder des Componiſten und noch weniger des Virtuoſen. Dieſelben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck; alles feſt und klar, als könne es nicht anders ſein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Muſik. — Ueber ſolche Werke läßt ſich ſo ſchwer und ſo wenig ſprechen, wie über den blauen Himmel, der mir eben durch das Fenſter hereinſieht, daher wir die Theilnehmenden, welche dies eben leſen, von demſelben Auge angeſehn wünſchen, damit ſie die Vergleichungspunkte zwiſchen dem Concert eines alten Meiſters und jener blauen ruhigwogenden Fläche ſo ſchnell treffen wie wir.

W. Taubert, Concert mit Begleitung des Orcheſters, Werk 18.

„Wollte Jemand an dieſem Concert durchaus mäkeln, ſo könnte er höchſtens ſagen, daß ihm nichts fehlte, als die Fehler der neueſten Zeit", ſo ungefähr drückte ſich ein Mann aus, der im October 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Hr. Taubert ſein Concert zu Ende geſpielt. Ich kann gar nicht ſagen, wie ſehr ich mich an jenem Abend an dieſem Stück ergötzt und dem Mäkler aufſäſſig war, auf den das Concert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht ſchlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, ſo fand ich ſchon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über dieſe Muſik ſchütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, ſo hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, warum ich ihn doch bat (— er beſitzt ſie nämlich nicht). Ohne dieſe darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündniß ſprechen, deſſen eine Hälfte man nur kennt, ſo innig ſind in ihr Orcheſter und Pianoforte vermählt. Was indeß aus einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantaſie treulich zuſammen. An alle Componiſten richte ich aber von Neuem die Bitte, zu bedenken, daß man ſich nicht immer ein begleitendes Orcheſter herzaubern könne, daß ſie alſo in ihrer herrlichen Concertſtimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orcheſter der Sache den Ausſchlag gibt, ein Syſtem mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerſtückelung genießen könne. Jetzt aber an das Concert ſelbſt!

Allegro, E dur, 6/8 Tact. Hörnerklänge von Weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne, und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Luſt und Leben (wie es etwa Hoffmann einzig genug in den Teufels-Elixiren malt) in der Muſik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar ſehnſüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß. Was Dunkleres aber über dem Andante ſchweben möchte, iſt nicht etwa Schmerz über dieſe oder jene bürgerliche Begebenheit, ſondern recht liebe allgemeine Wehmuth, wie ſie uns zur Dämmerung in das Herz einſchleichen will. Der letzte Satz endlich iſt eigentlich nur der Schluß des erſten und das Moll kaum mehr als ein verſchleiertes Dur, bis dieſes allein durchbricht licht und roſig. Unverblümt zu reden, das Concert heiße ich eins der vorzüglichſten. Und wenn ſogenannte Claſſiſche herangerückt kommen und über Verfall der Muſik in neuſter Zeit ſchreien und ein Mozart'ſches Concert entgegenhalten und keuchen, „das ſei klar und herrlich", woran noch gar Niemand gezweifelt, dann ſind ſolche Taubert'ſche Concerte gut, die erſte Wuth zu ſtillen und mit höchſter Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch componiren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunkt aus beſehn, was könnte man dem Concerte vorwerfen? Iſt es ausgewachſen in der Form, unnatürlich, verworren, zerriſſen, — die beliebten Worte der Claſſiſchen, wenn ſie etwas nicht gleich verſtehn, — und beſitzt das Concert, außer der vielgeprieſenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andre Eigenſchaften, die wir in älteren nur hie und da vereinzelt finden, z. B. poetiſche Sprache, Beſonderheit der Situation, Zartheit der Contraſte, Verflechtung der Fäden und eine Orcheſterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neuſten Standpunkt aus, ſo kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte ſo. Wir wiſſen alle, Diamanten ſtehen höher im Werth als z. B. Bänder, eine tüchtige Compoſition höher als z. B. eine von Auber. „Nur alles zur Zeit, alles am Ort", ſagte unſer Dorfküſter Wedel mit der großen aufgeſchlagenen Partitur vor ſich. Mit einem Concerte ſoll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerſeits den Virtuoſen mit Beifall entzücken ſoll. Offenbar thun nun namentlich die Franzoſen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immerwährender Aufbietung, neue zu erfinden, zu viel des Schlimmen, wir Deutſchen aber zum Schaden des Virtuoſen, der doch auch leben will, im Durchſchnitt zu wenig des Guten. In dieſer Hinſicht greifen wir nicht ſowohl das vorliegende Concert als das ganze Princip einiger Tonſetzer, deren Stammſitz namentlich Berlin zu ſein ſcheint, an, welche den Virtuoſenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn ſie gewiſſe altbackene Formeln und Redensarten als wär' es Wunder was, vorbringen. Wollen wir Concertcomponiſten aber unſern Altvordern bis auf Zopf und Perücke es in Allem nachthun und in billiger Berückſichtigung neuerer Bedürfniſſe auch etwas Neues dazu, wenn es ſonſt gut, — und ſeien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopin'ſche Concerte ſchreiben würde als Mozart'ſche. Um auf unſern ehrenwerthen Componiſten zu kommen, ſo fehlt ſeinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioſo ꝛc.; aber er wird uns verſtehn, wenn wir z. B. das Paſſagenwerk, mit dem er ſeine Gedanken umhüllt, feiner herausgeſucht, nicht ſo nach dem alten Schlage wünſchten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem erſten zum letzten Satz, ſo vorzüglich es ſich zur Bearbeitung ſchickt, etwas Unmetriſches und dazu Steiffreundliches vorwerfen, was ein glänzendes Concertpublicum nicht mehr gewinnen will. Wie es iſt, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewiſſen Anforderungen und Wünſchen der Zeit ſehr wohl genügen könne, ohne ſich dadurch etwas von ſeiner Künſtlerwürde zu vergeben. — Zum Schluſſe noch etwas. So unpaſſend es mir immer geſchienen, in Erzeugniſſen weit getriebener Talente auf Reminiscenzen oder Aehnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerkſam zu machen, ſo iſt doch die Verwandtſchaft des Concerts von Taubert mit dem von Mendelsſohn (in Gmoll) zu auffallend und intereſſant, als daß dieſes übergangen werden dürfte. Geiſtig zwar ſpielen ſie auf völlig verſchiedenen Terrains (und dies iſt wohl der Grund, weswegen ihre Aehnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen ſie in den entſcheidendſten Momenten ſo genau zuſammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerſchaft, ſo doch gewiß eine gegenſeitige Kenntniß ihrer Arbeiten während derſelben zu vermuthen ſteht, ſo jedoch, daß Mendelsſohn meiſtens immer ein paar Schritte weiter vorgerückt war, weshalb ſich der andre ſputen mußte, einen ſo rüſtigen Vorläufer einzuholen, und weshalb vielleicht auch ſein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen. Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tutti mit dem ganzen Thema a,[1] 2) den Trugcadenztriller b, 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des erſten Theils c, 4) die Vorbereitung des Mittelſatzes d, die bei T. zart und flüſſig, bei M. ſchroffer aber auch effectvoller. Im Andante dominirt bei M. das Violoncell, bei T. die Hoboe; beide ſind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren ſich in die Ferne. Beide ruhen eine Pauſe e. Beide fangen den letzten Satz recitativiſch an, deren Themas ſich weniger den Noten nach als in ihrem Charakter und hauptſächlich in der Art ihrer Bearbeitung im Kleinen ähnlich ſind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leiſen Gedanken aus einem frühern Satz f, beide gleich wirkungsvoll. Beide ſchließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder ſonſt wie, ſo bleibt trotzdem Taubert's Concert ein, wie wir zum ſechſtenmal wiederholen, ſo vortreffliches und in ſich ſelbſtſtändiges Werk, daß ſelbſt L. Berger, der frühere Lehrer dieſer jungen Meiſter (der uns, beiläufig geſagt, auch noch ein paar Concerte ſchuldig iſt), heutig zweifelhaft ſein müßte, wem die Ehrenſtelle rechts oder links gebühre. Und ſo laßt uns daſſelbe thun und zu unſern guten Clavierconcerten die Titel dieſer beiden in gleicher Schönheitslinie ſetzen.

John Field, ſiebentes Concert mit Begleitung des Orcheſters.

Die beſte Recenſion wäre, der Zeitſchrift 1000 Exemplare des Concertes für ihre Leſer beizulegen, und freilich eine theure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu ſagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint: „wer lobe, ſtelle ſich gleich", ſo ſoll auch er Recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künſtler gerne Augen und Hände binden laſſen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen und daß ich ihm blind

---

[1]

a)	Mendelsſohn S.	5	Syſtem 4.	Taubert S.	3	Syſt. 4.
b)	„ „ „	11	„ 2.	„ „	6	„ 7.
c)	„ „ „	14	„ 5.	„ „	9	„ 2.
d)	„ „ „	15		„ „	9	
e)	„ „ „	18	Schluß.	„ „	15	Schluß.
f)	„ „ „	29	Syſtem 2.	„ „	23	Syſt. 2.

folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu recenſiren mich unterſtehn (etwa durch ein Bild, wo ſich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt), — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byron'ſchen Stanzen reden, ſo engliſch (im Doppelſinn) finde ich das Concert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeſchlagen, man ſollte ſie ſehn! — gebräunt als hätte ſie die Linie paſſirt — Noten wie Pfähle — dazwiſchen aufblickende Clarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondſchein-Notturno „aus Roſenduft und Lilienſchnee gewoben", bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der „Schöpfung" den Aufgang des Mondes ſah und dabei ſtereotypiſch ſich die Hände reibend ſelig ſagte „der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder ein NB mit ausgeſtrichenen Tacten und drüber mit langen Buchſtaben »cette page est bonne«. — ja freilich iſt Alles bon und zum Küſſen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenſchönheit, zum Küſſen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßſtangen! Eure Schulbänke habt ihr erſt aus dem Cedernholz des Genies geſchnitzt und nicht einmal; thut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; ſeid Fielde, ſchreibt was ihr wollt; ſeid Dichter und Menſchen, ich bitt' euch!

J. Moſcheles, fünftes Concert mit Orcheſter.
Werk 87.
Sechſtes Concert (Concert fantastique) mit Orcheſter.
Werk 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchſtaben mehr als das des Lobes, daher auch dieſe Kritik kurz und klein im Verhältniſſe zur Vorzüglichkeit der beiden Concerte. Wir haben ſie viele Male von ihrem Meiſter ſelbſt gehört und dabei von Neuem die Erfahrung gemacht, daß Niemand, auch nicht der geübteſte, gebildetſte Muſiker nach bloßem Hören ſich ein durch und durch treffendes Urtheil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt, ſehr ruhigen und gemeſſenen Vortrage des Componiſten, daß dieſe Werke, die doch ebenſo wie ſeine früheren, und nur dunklere Funken ſprühen, nicht ſo packten, als ſie von einem Begeiſterten geſpielt es allerdings müßten. Es dünkt uns, manche Compoſitionen phantaſtiſcher Art gewönnen und wirken durch eine gewiſſe Derbheit im Vortrage weit ſchneller als durch modiſche Sauberkeit und Glätte der Virtuoſität, wie man ſie z. B. den übrigens gar nicht genug zu preiſenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethoven'ſcher Quartette vorwarf. Die letzteren Compoſitionen von Moſcheles entkleiden ſich aber zum Kunſtvortheil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen, ſollen ſie faſſen und gefaßt werden, vorzüglich einen muſikaliſchen Menſchen, der ein Gemälde herzuſtellen verſteht, wo ſich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuoſe in ihnen vollauf findet, ſich zu zeigen und zu imponiren, iſt ein Vorzug mehr, den wenig andere in ſolch' weiſem Maaße theilen.

Wir glauben in der Kunſtbildung dieſes Meiſters drei Perioden mit Beſtimmtheit bezeichnen zu können. In die erſte, etwa vom Jahr 1814—20, fallen die Alexander-Variationen, das Concert in F und Einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant" in Schwung kam und ſich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moſcheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, ſeiner Bildung gemäß, feiner geſchliffene zur Schau ſtellte; der beſſere Muſiker ward aber im Ganzen von dem angeſtaunten kühnen Virtuoſen verdunkelt. Mit der vierhändigen Esdur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo ſich Componiſt und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündniß reichen, — die Blüthenzeit, in der das Gmoll-Concert und die Etuden entſtanden, zwei Werke, durch die allein er ſich der Reihe der erſten Claviertonſetzer der Gegenwart anſchließt. Die Brücke zur dritten Periode, wo die poetiſche Tendenz der Compoſition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Concert in C und das erſte bedeutendſte Werk in ihr das „phantaſtiſche". Wenn wir dieſe zwei romantiſch nennen, ſo iſt damit die zauberiſche dunkle Beleuchtung gemeint, die über ſie lagert und von der wir nicht wiſſen, ob ſie von den Gegenſtänden ſelbſt ausgeht oder von wo andersher. Einzelne Stellen, wo der romantiſche Lichtduft am ſtärkſten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da iſt, namentlich im ſeltenen Emoll-Adagio des 5ten Concerts, das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwiſchen den andern Sätzen ſteht, welche letztere mehr praktiſch und feurig, und intereſſant, wo man hineingreift. — Ein echter muſikaliſcher Kunſtſatz hat immer einen gewiſſen Schwerpunkt, dem Alles zuwächſt, wohin ſich alle Geiſtes-Radien concentriren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozart'ſche Weiſe), Andere nach dem Schluß (die Beethoven's). Aber von ſeiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher geſpannt und gepreßt zugehört, ſo kommt dann der Augenblick, wo man zum erſtenmal aus freier Bruſt athmen kann: die Höhe iſt erſtiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So iſt das in der Mitte des erſten Satzes an der Stelle,[1] wo das Orcheſter mit dem Hauptmotiv einfällt: man fühlt, wie ſich der eigentliche Gedanke endlich Luft gemacht und der Componiſt gleichſam mit voller Stimme ausruft: das habe ich gewollt. Im letzten Satz liegt dieſer Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugiren anfangen, das Orcheſter das Thema kurz feſtſtellt und es das Clavier wiederholt. Ueberhaupt humoriſtiſch will er gar nicht in ſo ſtufenweiſen Uebergängen, wie es erſten ernſten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moſcheles'ſch iſt alles; M. zumal beſitzt gewiſſe Styleigenheiten, bei denen man, wenn man ſie ſelbſt einzeln herausſpielte, nur auf ihn rathen könnte.[2] Doch wünſchten wir die Baß-Accorde zum erſten Thema in anderer Lage (in der der Decime) und die folgende Melodie (Syſtem 3 Tact 3) vielleicht eine Octave tiefer; durch das engere Zuſammenhalten der Harmonie würden dieſe Stellen tonreicher.

Das phantaſtiſche Concert beſteht aus vier ohne Pauſen aneinandergeſchloſſenen Sätzen in verſchiedenen Zeitmaaßen. Gegen die Form haben wir uns ſchon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohlthuendes Ganzes zu erzeugen, ſo iſt die äſthetiſche Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleinern Concertſtücken, in denen der Virtuoſe den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung ſinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo beſtände, in dem der vorbereitende Theil die

---

[1] Seite 16 zu Anfang.

[2] Seite 18 Syſtem 5 zu 6, S. 20 letztes Syſtem, S. 31. Ein Scharfſinniger würde leicht das Charakteriſtiſche verſchiedener Componiſten in kleinen Beiſpielen einzelner Tacte zeigen können.

Stelle eines erſten Allegro, die Geſangſtelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondo vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebſten mit einer eignen außerordentlichen Compoſition wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geſchrieben ſein. —

Abgeſehn alſo von der Form enthält das phantaſtiſche Concert rechte Muſik für das Haus, iſt tüchtig überall, originell, durch ſich ſelbſt gültig und trotz der etwas ſchwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orcheſter zuſammen ſtellt es ſich als ein geiſtvolles Wechſelſpiel dar, wo faſt jedes Inſtrument einen Theil an der Sache hat, etwas mitzuſagen und zu bedeuten. Am meiſten gefällt uns nach dem erſten Satz das Andante in ſeiner antikromantiſchen Weiſe, weniger das folgende Verbindungsſtück, das die Gedanken aus dem erſten Satz etwas gezwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Aehnlichkeit mit dem zur Ouverture zur Jungfrau von Orleans, was wir anführen, damit ſich Andere nicht wie wir zu beſinnen brauchen, wo ſie die Stelle ſchon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten ſpielt, könnte ebenſo gut von Bach ſein. Das Ganze ſchließt, wie Meiſter der Kunſt pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude ſehen wir dem neuen „pathetiſchen Concert“ dieſes Künſtlers entgegen und dann auch einem neuen Cyklus von Etuden, worum wir ſchon früher baten.

Friedrich Chopin, erſtes Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters, Werk 11.

Zweites Concert von demſelben für das Pianoforte mit Orcheſter, Werk 21.

1.

Sobald Ihr überhaupt Widerſacher findet, junge Künſtler, ſo ſehr wollet Euch dieſes Zeichens Eurer Talentkraft freuen und dieſe für um ſo bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den ſehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden beſſern Strohhalm hätte danken ſollen, ſelbſt die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn ſie nicht von productiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopin's achſelzuckend anſtand, ja daß Einer ſich zu ſagen erkühnte, Chopin's Compoſitionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt und ſteht der Barricadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, ſo doch ſicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffel-Zeitung erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir leſen ſie nicht und ſchmeicheln uns hierin einige wenige Aehnlichkeit mit Beethoven zu beſitzen [ſ. B.'s Studien, von Seyfried herausgeg.]), die uns alſo zuweilen unter der Maske anlächeln ſoll mit ſanfteſtem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopin's Don-Juan-Variationen geſchrieben, lachend gemeint: er, der Mitarbeiter, habe wie ein ſchlechter Vers ein Paar Füße zu viel, die man ihm gelegentlich abzuſchneiden beabſichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopin'ſchen Fmoll-Concerte komme, deſſen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was iſt ein ganzer Jahrgang einer muſikaliſchen Zeitung gegen ein Concert von Chopin? Was Magiſterwahnſinn gegen dichteriſchen? Was zehn Redactionskronen gegen ein Adagio im zweiten Concert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt' ich Euch werth, getrautet Ihr Euch nicht ſolche Werke ſelbſt zu machen, als über die Ihr ſchreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Concert, an das wir ſämmtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küſſen. Fort mit den Muſikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte ſein (worauf auch ſchon viele hinarbeiten), wenn ſie es ſo hoch brächte, daß ſie Niemand mehr läſe aus Ennui, daß die Welt vor lauter Productivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchſtes Streben, ſich (wie ſich auch manche bemühen) gänzlich überflüſſig zu machen; — beſte Art, über Muſik zu reden, die, zu ſchweigen. Luſtige Gedanken ſind das eines Zeitungsſchreibers, die ſich nicht einbilden ſollten, daß ſie die Herrgotts der Künſtler, da dieſe ſie doch verhungern laſſen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt ſie hoch, die Kritik, ſo iſt ſie immer erſt ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin ſchreiben? Warum Leſer zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erſter Hand ſchöpfen, ſelbſt ſpielen, ſelbſt ſchreiben, ſelbſt componiren? Zum letztenmal fort mit den muſikaliſchen Zeitungen, beſonderen und ſonſtigen!

Floreſtan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Floreſtan nach, ſo wäre er im Stande, Obiges eine Recenſion zu nennen, ja mit ſelbiger die ganze Zeitung zu ſchließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch gar nichts in unſern Büchern aufgezeichnet, und daß uns die Welt unſere Sprachloſigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas Anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die ſchönſte iſt ihm ſchon in tauſend Herzen zu Theil worden) bis jetzt ausgeblieben, ſo ſuche ich den Grund einestheils in der Aengſtlichkeit, die Einen bei einem Gegenſtande befällt, über den man am öfterſten und liebſten mit ſeinem Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemeſſen genug ſprechen, ihn in ſeiner Tiefe und Höhe nicht allſeitig ergreifen könnte, — anderntheils in den innern Kunſtbeziehungen, in denen wir zu dieſem Componiſten zu ſtehen bekennen; endlich aber unterblieb ſie auch, weil Chopin in ſeinen letzten Compoſitionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuſchlagen ſcheint, über deſſen Richtung und muthmaßliches Ziel wir erſt noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenſchaft abzulegen . . .

Das Genie ſchafft Reiche, deſſen kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente vertheilt werden, damit dieſe, was dem erſteren in ſeiner tauſendfach angeſprochenen und ausſtrömenden Thätigkeit ohnmöglich, im Einzelnen organiſiren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozart's folgte, daß er die Gedanken des Meiſters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, ſo Chopin der Beethoven's. Oder ohne Bild: wie Hummel den Styl Mozart's den Einzelnen, dem Virtuoſen zum Genuß im beſonderen Inſtrumente verarbeitete, ſo führte Chopin Beethoven'ſchen Geiſt in den Concertſaal.

Chopin trat nicht mit einer Orcheſterarmee auf, wie Großgenies thun; er beſitzt nur eine kleine Cohorte, aber ſie gehört ihm ganzeigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Erſten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erſte bildete ſeinen Geiſt in Kühnheit, der andere ſein Herz in Zartheit, der dritte ſeine Hand in Fertigkeit.

Alſo ſtand er ausgeſtattet mit tiefen Kenntniſſen ſeiner Kunſt, im Bewußtſein ſeiner Kraft vollauf gerüſtet mit Muth, als im Jahre 1830 die große Völkerſtimme im Weſten ſich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks; aber Chopin war der Erſten Einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Reſtauration, ein zwergiges Philiſterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links und die Philiſter wachten erboſt auf und ſchrieen: „ſeht die Frechen"; Andere aber im Rücken der Angreifenden: „des herrlichen Muthes!"

Dazu aber und zum günſtigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältniſſe that das Schickſal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und intereſſant zu machen, eine ſtarke originelle Nationalität und zwar die polniſche. Und wie dieſe jetzt in ſchwarzen Trauergewändern geht, ſo ergreift ſie uns am ſinnenden Künſtler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutſchland nicht im erſten Augenblick zu beifällig zuſprach und daß ihn ſein Genius gleich nach einer der Welthauptſtädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige ſelbſtherrſchende Monarch im Norden, wie in Chopin's Werken, in den einfachen Weiſen ſeiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Muſik verbieten. Chopin's Werke ſind unter Blumen eingeſenkte Kanonen.

In dieſer ſeiner Herkunft, im Schickſale ſeines Landes, ruht ſo die Erklärung ſeiner Vorzüge, wie auch die ſeiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geiſtesgegenwart, Gluth und Adel die Rede iſt, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Haß und Wildheit! Solch' Gepräge der ſchärfſten Nationalität tragen ſämmtliche früheren Dichtungen Chopin's.

Aber die Kunſt verlangte mehr. Das kleine Intereſſe der Scholle, auf der er geboren, mußte ſich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen und ſchon verliert ſich in ſeinen neueren Werken die zu ſpecielle ſarmatiſche Phyſiognomie, und ihr Ausdruck wird ſich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns ſeit lange die himmliſchen Griechen gegolten, ſo daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen.

Ich ſagte: „nach und nach“; denn gänzlich wird und ſoll er ſeine Abſtammung nicht verleugnen. Aber um ſo mehr er ſich von ihr entfernt, um ſo mehr ſeine Bedeutung für das Allgemeine der Kunſt zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Theil ſchon gewonnen, in Worten in etwas erklären, ſo müßten wir ſagen, daß er zur Erkenntniß beitrage, deren Begründung immer dringlicher ſcheint: ein Fortſchritt unſrer Kunſt erfolge erſt mit einem Fortſchritt der Künſtler zu einer geiſtigen Ariſtokratie, nach deren Statuten die Kenntniß des niederen Handwerks nicht blos verlangt, ſondern ſchon vorausgeſetzt, und nach denen Niemand zugelaſſen würde, der nicht ſo viel Talent mitbrächte, das ſelbſt zu leiſten, was er von Andern fordert, alſo Phantaſie, Gemüth und Geiſt, — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen muſikaliſchen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte ebenſo wenig ein Zweifel herrſche, wie über die mannigfaltigen Geſtalten, in denen es erſcheinen könne, unter *muſikaliſch* aber jenes innere lebendige Mitſingen, jene thätigwerdende Mitleidenſchaft, jene Fähigkeit des ſchnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verſtehen ſei, damit in der Vermählung der Productivität und Reproductivität zur Künſtlerſchaft den höhern Zielen der Kunſt immer näher gekommen werde.

Euſebius.

III.

Trio's.

Der Zufall will's, daß ich am erſten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leſer, wenn auch nicht in einen Roſenhain zu führen habe — wie ſollte man dann ein Beethoven'ſches heißen! — ſo doch zu einem

Trio von J. Roſenhain, für Pianoforte, Violine und Violoncello, Werk 2.

Nehme man die Tonart Emoll, den verſchränkten Dreivierteltact, denke ſich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leiſe begleitende verſtehende Freunde und gieße über das Bild etwas Morgenroth, und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Componiſten den Mendelsſohn'ſchen Charakteren, die den Sieg über die Form ſchon im Mutterſchoß errungen, beizählen und ich hoffe, er täuſcht uns nicht in unſern Erwartungen über ſein künftiges Künſtlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müſſe. Gibt es nämlich ſicher unter dem jugendlichen Neuwuchs manche Höherſtrebende und Fliegende, ſo ſelten gewiß einen, der ihm ähnlich mit ſolcher Kraft wie Beſcheidenheit, was er in ſich aufgenommen, nach Außen zu bringen wüßte: „in ſich aufgenommen“ aber ſag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen ſeltenen Zuſtand, keinen groß-eigenthümlichen Styl, ſtets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menſchliches; es iſt eine muſterhafte Studie nach den beſten Meiſtern: überall Liebe zur ergriffenen Kunſt, Talent, ja Weihe. Dies thut wohl und ſoll anerkannt werden.

Am muſikaliſchſten bewegt ſich der erſte Satz; hier fügt ſich ziemlich Alles glücklich und organiſch aneinander. Manches glaubt man ſchon, namentlich im Beethoven und Ries, geſehen zu haben; doch fällt es nicht ſo auf, daß man es buchſtäblich nachweiſen könnte. Der Geſang des Satzes iſt meiſtens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meiſterſchaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, iſt ſtärkend und vollſtändig.

Im Andante ergeht er ſich in der Weiſe, in der wir's unſern berühmteſten Vorfahren, Mozart und den Andern, nun einmal nicht gleich thun können; es ſcheint dies eine abgeſchloſſene Art von Muſik und man wird auf neue Mittelſätze andern Charakters ſinnen müſſen. Immer aber finden wir muſikaliſche Seele und dies ſei ein großes Lob.

Mit Nachdruck zeigen wir alſo auf dies Trio, das ſich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber ſchnell einheimiſch machen wird, um ſo nachdrücklicher aber, da die ſpäteren Arbeiten dieſes talentreichen jungen Mannes, ſo weit ſie uns zu Geſicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang ſchwerlich im Verhältniß ſtehen, was hier nur als eine Bitte daſteht, daß er ſeine größeren Compoſitionen bald nachfolgen laſſen ſoll. —

Träteſt du, lieber Leſer, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorſaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit ſtruppig und knollig über den Weg ſich hinziehenden Wurzeln —

vom Himmel fallen ſchwere einzelne Tropfen — du rennſt mit dem Kopf links und rechts an, ritzeſt dich blutig in Sträuchern, bis ſich endlich nach langem Umherirren ein Ausgang findet. — — ſo empfändeſt du, was ich beim Uebergang vom Roſenhain'ſchen Trio zu einem von

Anton Bohrer, gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello, Werk 47.

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erſtens meinen Irrthum, daß ich, nur wenige Bohrer'ſche Compoſitionen bisher kennend, ihn zu den gemeinhin brillant ſchreibenden Virtuoſen, den deutſchen Lafonts beizählte, ſodann, daß es keine elendere Partitur gibt, als die man ſich aus einzelnen Stimmen zuſammenſtoppeln muß, ja daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das Folgende ſich alles Gedankens an Untrüglichkeit begibt.

Was den erſten Punkt anlangt, ſo wird man allerdings überraſcht, wenn man ſtatt gehoffter Triolenperlen und harmoniſchen Goldflitters auf hochtragiſche Anlage und auf einen ſo verwilderten Schreibſtyl ſtößt, wie er mir ſelten in einem 47ſten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, ſondern ſogar die Hoffnung ausgeſprochen wird, daß ſich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Componiſt künftig ſich ſtecken möchte, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an ſämmtlichen Sätzen; ſie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter und wär's eben der des Schwankenden, Bodenloſen. Der erſte blickt ſo wüthend in das erbärmliche Menſchentreiben hinein, fühlt ſich ſo unbequem in ſeinen Kleidern und blickt ſo ſehnſüchtig nach Rath und Troſt herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal geſtochen.

Der zweite dagegen webt in C dur, etwas milder und lichter, aber dennoch ſonderbar verſtimmt und von einem Bohrer'ſchen Kleeblatt getragen, gewiß einwirkend.

Der letzte verſucht ſich bis auf einzelnes Groteske in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35 Syſtem 4) war er auf dem Punkt, ſich zur *rechten* Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio ſchon lange ſpüre, reißt ihn wieder zur falſchen hinauf.

In Paris vor Franzoſen geſpielt, wird dieſe Compoſition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlaſſen, und ſteht das Trio vom Pult auf, ſo ſeh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die ſogenannte deutſche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht, was ich dazu ſagen ſoll (deshalb iſt die Recenſion ſchon ſo lang); — gewiß glänzen in dieſer Arbeit ſo viel ſeltenere Gedanken, zeigt ſich aber ein mit einem unſichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geiſt, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, ſo doch auch Theilnahme und ein gewiſſes poetiſches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Geſteht dies Jemand, dem z. B. Beethoven'ſche letzte Werke populär (im höchſten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, ſo mag man glauben, daß etwas Wahres in ſeinem Ausſpruch liege, wenngleich der Umſtand, das Tonſtück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clairobſcure ſicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen ſpringt hervor, daß es dem Componiſten nicht an Ideen, aber am innern Geſangleben entweder mangelt oder daß es noch nicht durchgebrochen iſt. Hierzu kommt noch eine gewiſſe Unzufriedenheit an dem, was er gerade fertig hat; als fürchte er, nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann in's Blinde hinein und erwiſcht ſo greuliche Harmonieen, daß es einem wahrhaftig um die Ohren ſummt. So erſcheinen S. 9 ein vollſtändig E moll, A moll, Es moll, H moll, F moll. Es kann dies unter Umſtänden gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung ſo empfindlich und merkt immer das ängſtliche Haſchen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als geſetzmäßig vorſchwebt.

Daß Violine und Violoncello inſtrumentgemäß behandelt ſind, ſteht zu erwarten. Aber die Clavierſtimme, huh, das iſt ein Hackemack, an dem man ſeine ſchönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigſte, was einer, der vollkommen auf der Claviatur bewandert iſt, niederſchreibt, ſpielt ſich noch viel leichter als das Leichteſte eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein fixer Clavierſpieler ſollte dem Componiſten eine Pianoforteſtimme liefern, daß er ſie mit Freuden wieder erkennen ſollte.

Dies die Anſicht über das Trio, welcher der Componiſt zum wenigſten nicht vorwerfen kann, daß ſie ſich ohne Theilnahme ausgeſprochen habe. —

Wenn man von einer Compoſition verſichern kann, daß ſie beinahe unverbeſſerlich im harmoniſchen Satze, gefällig im melodiſchen, hier und da leicht contrapunktiſch verflochten, daß ſie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters ſei, ſo viel Spohr'ſche Beitöne auch den Grundton manchmal ſchwächen, ſo iſt damit immerhin viel gelobt und man denkt dabei gleich an Herrn A. **Heſſe**, deſſen 56ſtes Werk ein Trio in der beliebten Inſtrumentenzuſammenſetzung iſt und allerhand gern gehört werden muß. Es läßt ſich über ſolche mit Routine und techniſcher Meiſterlichkeit gefertigte Compoſitionen nicht viel ſagen, als daß man ohne Anſtoß wie über einen Plan über ſie hinweggleitet, und muſikaliſche Zeitſchriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott ſei Dank, noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der ſogenannten Feldtonart Es dur ſeinen goldenen Convenienzweg zwiſchen Schmerz und Ausgelaſſenheit, wenngleich ich von letzterer wenigſtens im Scherzo etwas zu ſpüren wünſchte, was ja dazu erfunden, um ſich auszuſprudeln vom Champagnergeiſt. Nach dem Larghetto werden wir Alle übereinſtimmen, daß es, ſchon Spohriſch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohr'ſchen Spiegelbild aufſteht. Wir möchten das lieber weg. Hr. Heſſe hat Kraft und Jahre genug, als daß er ſich noch an ein Vorbild, und dazu an ein ſo blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber thun wir es an Beethoven, unter deſſen Mantel ſich noch Tauſende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße ſtehen der erſte und letzte Satz da, nirgends aber ſo, daß man, wenn man den Titel nicht geſehn, nicht auch auf andre Verfaſſer ſinnen könnte.

Es läßt ſich eben über ſolche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von ſo bedeutenden contrapunktiſchen Kenntniſſen ſie nicht mehr merken läßt, — zwar will ſich im letzten Satz eine Fuge aufthun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen laſſen wollte, daß ſie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Componiſt zu jenen Talenten, die immer klarer und durchſichtiger abquellen, je mehr ſie arbeiten im geheimnißvollen Schacht des Contrapunktes, während Andere wohl Elephantenzähne, Perlen in Schalen, verſteinerte Palmenblätter heraufbringen? Das erſte weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trio's! —

Stiege nach der Güte der erſten Seite des Trio's, das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Compoſition bis zum Schluß oder culminirte ſie ſich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, ſo könnte man loben nach Herzensluſt. Aber, aber gleich auf der andern Seite überfällt den Componiſten ein Rhythmus, den wir freilich Alle wie eine lyriſche O- und Ach-Zeit durchzumachen haben, — derſelbe, mit dem Beethoven ſeine C moll-Symphonie anfängt, und ich ſah voraus, wie ſich Componiſt nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der ſich mit ihm zu ſchaffen macht. Zwar bricht auf S. 4 im letzten Syſtem ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand und der Satz vermag ſich nun nirgends zu einer ſchönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele gibt, welche dieſe rhythmiſche Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hiezu den Fleiß, und den Fluß, ſodann die gut muſikaliſche Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Muſikers, — und ſieht man dabei auf den unendlichen franzöſiſch-italieniſchen vorgezogenen Plunder, der ſolcher Arbeit als Maculatur dienen könnte, ſo wird der erſte Satz gutgeheißen, gelobt werden müſſen und ſeinen Platz an einem Trioabend ſchicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im Ganzen aber iſt er doch nur da, weil es einmal ſo Gebrauch. Sterne ſagt: der Menſch hätte kaum Zeit, ſich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagio's mehr, oder beſſere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufſetzt, werdet ihr darum weiſer? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, Alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantaſie, euren Witz ꝛc. hinthun? Sehnlichſt hoffte ich alſo im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das iſt das ſchwächſte Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen ſich der Componiſt überhaupt zu waffnen. —

Wenig fehlte und es läge ein zweites Opfer jenes C moll-Symphonie-Rhythmus in dem Trio[1] des Hrn. J. C. Louis Wolf vor uns. Wer er ſonſt iſt und wo er lebt, weiß ich nicht; aber ſein Trio iſt gut und fließt ſo leicht, proſaiſch und natürlich fort, daß es leidliche Spieler ohne Stocken vom Blatte abſauſen können; ja ein muſikaliſch Bewanderter wird alle vier Tacte vorher mit ziemlicher Gewißheit vorausſagen, wie es kömmt und wohin es ſich wendet.

---

[1] Werk 6.

Wie meiſtens, ſo iſt auch hier der erſte Satz der bedeutendſte; zwar packt, wie ſchon bemerkt, den Componiſten einigemal jener gefährliche Rhythmus an, aber nicht ſo, daß nicht noch andere Gedanken aufkämen; der zweite Satz bildet ein Larghetto in Asdur im Viervierteltact, hübſch und gutgemeint, nur allzu bürgerlich. Der letzte Satz hat einen echten Haydn'ſchen Anfang und will nirgends mehr als Rondo ſein.

Im Baue ſehen ſich die drei Sätze auf das Haar ähnlich und dehnen ſich jedenfalls zu ſehr in die Breite. Jeder zerfällt, wie hergebracht, in drei Theile, deren letzter die transponirte Wiederholung des erſten iſt; im mittleren wird enger aneinander gehalten und etwas wie gearbeitet; nirgends aber ſpinnt es ſich tiefer ein. Und ſo blickt denn aus allen Seiten dieſes Heftes ein wohlwollender heiterer Charakter, der ſich in Erinnerungen an die Mozart-Haydn'ſche Periode ergeht. Da das Trio aber erſt das ſechſte Werk des Componiſten, ſo ſteht zu hoffen, daß er weiter ſtrebe. Denn wer meinte, mit dem Studium jener Zwei ſei es in heutiger Zeit abgethan, würde ſehr zurückbleiben. Die höchſten Berge ſind noch immer nicht erſtiegen worden und die Meerestiefe mag noch manche Schätze hegen.—

Wir kommen zu einer ſehr freundlichen Compoſition, einem (wie Wedel will) Gedreie von **Ambroſius Thomas**,[1] — ein Salontrio, bei dem man ſchon einmal lorgnettiren kann, ohne deshalb den Muſikfaden gänzlich zu verlieren; weder ſchwer noch leicht, weder tief noch ſeicht, nicht claſſiſch, nicht romantiſch, aber immer wohlklingend und im Einzelnen ſogar voll ſchöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgeſange des erſten Satzes, der aber im Dur viel von ſeinem Reiz verliert, ja ſogar gewöhnlich klingt, — ſo viel macht oft die kleine und große Terz.

In der Form zeichnen ſich alle Sätze durch Kürze und Zartheit aus; im erſten erſcheint ſie ſo gedrängt, daß ein eigentliches zweites Thema nicht zum Vorſchein kömmt, dafür aber ein kleiner melodiſcher Gang der Violine, den das Violoncell aufnimmt. Das Andante gibt nichts Außerordentliches und leitet den letzten Satz und das geſchickt ein. Ueber dem letzten ſteht „Finale“: Rondo wäre richtiger. Franzöſiſche Leichtigkeit und deutſche Schule findet man auch hier. Der Componiſt hat ſich zu hüten, daß er nicht in's Süßliche und Weibiſche verfalle, wogegen ſich ja leicht zu ſchützen iſt durch längeres Hinaufſchauen an Ernſteres. Thu' er letzteres manchmal! —

---

[1] Werk 2.

Unverzeihlich wär's, wenn ich Trio-Zirkeln, wie es deren manche ſelige im deutſchen Reiche geben mag, — wenn ich ihnen verſchwiege, daß auch der Unliebenswürdigſte unſrer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trio's geſchrieben. Und wie er's immer den Höchſten nachthun möchte und oft nachthut, ſo gab er nicht wie ſchüchterne Anfänger eins, ſondern wie Beethoven gleich drei, eines in Bdur, das zweite in Fismoll, das dritte in Edur. An den Tonarten ſieht man, daß ſie in keinem Zuſammenhang ſtehen.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Beſtimmtheit, wie es ſein müßte, urtheilen, da ich nur das in Edur vor langer Zeit gehört. Doch beſinne ich mich genau, wie ſich damals die Spieler nach dem Schluſſe zweifelhaft anſahen, ob ſie lachen oder weinen ſollten. Sie legten alſo das Trio heimlich bei Seite und las ich anders recht, ſo ſtand auf ihren Geſichtern etwa „das iſt ein ſonderbarer Kauz, der H.“ u. dgl. Mir kam es weniger närriſch vor und jetzt finde ich ſogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo ſelbſt Talentvollere aus Furcht, nicht ſchnell genug in's Publicum zu kommen, von umfangsreichern ernſten Arbeiten abſtehen, ein ſo kräftiges Anfaſſen ausgezeichnet werden!

Später ſtellte ſich meine Meinung über Hiller gänzlich feſt und iſt an verſchiedenen Orten der Zeitſchrift nachzuleſen, weshalb wir uns für heute kurz faſſen können. Vom früher ausgeſprochenen Tadel nehme ich kein Jota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trio's zum Lobe noch viel hinzuthun möchte. Beſonders ſcheint mir das erſte, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Friſche und Luſt geſchrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweiſe einmal nachſehen muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als ſtänd' ich in höchſt amerikaniſchen Urwäldern unter rieſenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfaſanen, zu ſo ſpeciellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden andern ſcheinen matter und zugleich forcirter, als ob er gerade drei Trio's fertig hätte machen wollen. Doch ſoll das Niemand abhalten, ſie bei Seite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappirenden findet ſich auch hier vollauf; doch laſſe man es nicht bei Einmal-Durchſpielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den erſten Griff. Genügen dieſe Worte, Trio-Zirkel und Andere auf dieſe früheren Werke Hiller's aufmerkſam zu machen! —

Mitten unter den Muſikern von Fach begegnet uns auch ein Dilettant (wenigſtens glaub' ich es), ein Hr. Baron Carl Auguſt v. Klein, den man nicht rauh anlaſſen darf, zumal er es redlich mit der Kunſt meint und, der Himmel weiß es, ſo beſcheiden und zaghaft componirt, daß man ihm immer zurufen möchte, ſich nicht zu ſehr zu fürchten vor den Fachleuten.

Soll ich aufrichtig geſtehen, ſo ſcheint mir in ſeinem Trio eine pedantiſche ſchulmeiſterliche Hand zu ſehr geſtrichen und gehauſet zu haben. Wäre dies nicht und hätte Hr. v. Klein Alles nach eigenem Syſtem ſo dünn und dürftig geſetzt, ſo treibe er die Einfachheit nicht bis zur Trockenheit und Affectation. Mit Grün und Blau läßt ſich allenfalls eine Blume malen, auf Tonica und Dominante ein Walzer bauen, zu einer Landſchaft aber muß man mit allen Farben frei zu ſchalten wiſſen. Greife er alſo beherzt in die Taſten: ein unterlaufender falſcher Ton wird durch einen ſtarken Gedanken raſch übertönt. — Leider iſt aber trotzdem ſein Werk nicht einmal correct geworden und verräth überall ein ungeübtes Ohr. Steiget meinetwegen in Quinten chromatiſch auf und ab, verdoppelt die Melodie in allen Intervallen zu Octaven, ja, neulich hörte ich (aber im Traume) eine Muſik von Engeln und zwar der himmliſchſten Quinten voll, und dies kam, wie ſie mir verſicherten, nur daher, daß ſie niemals Generalbaß zu ſtudiren nöthig gehabt. Die Rechten werden den Traum wohl verſtehen.

So ſehr nun, wie geſagt, der Verfaſſer an Geiſt wie Hand noch zu ſehr von den Stricken und Ketten der Schule zuſammengepreßt ſcheint, ſo blickt doch ein tüchtiger Charakter aus ihm hervor, der vielleicht nach und nach mit ſeinen Feſſeln ſpielen lernen wird. Zu ſolcher Hoffnung berechtigt die kleine Romanze, ſo ſehr ſie auch ſtockt und ſchwankt. Das Scherzo würde durch ungewöhnliche Auffaſſung gewinnen; ſein Trio aber auch dann nicht einmal, da es ſich wirklich zu altfränkiſch gerirt. — Die Hauptmelodieen der beiden übrigen Sätze haben guten Geſang. Auf verwickelte Arbeit, Verbindung von Themas, Engführungen u. dgl. ſtößt man jedoch nirgends; gewöhnlich fängt die Violine ein Thema oder eine Paſſage an, dann bringt es das Cello, dann das Pianoforte, oder umgekehrt. Noch erwähne ich als charakteriſtiſch, daß in allen Stimmen, bis auf einige »dolce« und die gewöhnlichen *p* und *f*, keine Vortragsbezeichnung anzutreffen.

Was die Clavierſtimme insbeſondere anlangt, ſo müßte ſie, um zu klingen und geſpielt werden zu können, ein Virtuos erſt voller und ſchwieriger ſetzen. Es klingt dies ſonderbar und verhält ſich dennoch ſo. Zwei Noten ſind oft ſchwerer zu handhaben als zehn, und Liſzt'ſche Phantaſieen leichter als manche Zeilen des Trio von Klein. Dagegen ſind die Streichinſtrumente mit Vorliebe und Kenntniß ihrer Eigenthümlichkeit behandelt.

Um zu einem Schluß zu kommen, ſo ſtellt ſich im Trio noch nichts ſo ausgebildet hervor, daß man mit Beſtimmtheit auf die Art ſeiner künftigen Leiſtungen ſchließen könnte, ja nicht einmal das, ob es von einem jüngern oder ältern Menſchen geſchrieben, obwohl das Erſtere mit mehr Wahrſcheinlichkeit anzunehmen iſt. Dies angenommen, möchte uns der Componiſt ſpäter lieber Anlaß zum Zügeln, als zum Anſpornen geben! —

Will man aber im Trioſtyl ſicher und rund ſchreiben lernen, ſo nehme man ſich z. B. die neuſten Trio's von Reißiger zum Muſter. Denk' ich überhaupt an dieſen Componiſten, ſo reihen ſich gleich die Worte „lieblich, naiv, ſchmuck" und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die ſich Reißiger zum Liebling auserleſen, wie zu einer Blumenſchnur aneinander. Sobald ſie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, ſo kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er ſich aber von ihnen und verſucht ſich tragiſch oder humoriſtiſch, ſo verfällt er leicht in ein gewiſſes theatraliſches Declamiren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er ſich von beiden Extremen fern gehalten, ausnehmend und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anſtalten gemacht und Stühle zurecht geſetzt; man ſteht unverſehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwa von Reiſen oder berühmten Menſchen unterhält, nirgends angeſtrengt, und bis zum Schluß aufmerkſam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmuth ſeines Vortrags, als den Schwergehalt der Gedanken. Daß ſich ein ſolcher Charakter viele Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden und wir ſind weit davon, die Liebe Mancher zu ſo geſelliger Muſik anzugreifen; nur verachte man auch nicht Einen, der vielleicht im ärmern Rock und noch ohne Namen von ferne ſteht und eben einen Beethoven'ſchen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in dieſen neuſten Trio's den Componiſten auf jeder Seite wiederfinden. Was im Allgemeinen nach Weber ausſieht, hat ſich nach und nach ſo mit ſeiner Phyſiognomie verſchmolzen, daß es ſchwer zu unterſcheiden. Dagegen ſtörte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Löwe'ſchen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethoven'ſchen C moll-Symphonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, ſo glaubte ich, daß es, in alle Sätze verſteckt, eine Transfiguration dieſes Gedankens ſein ſollte; doch täuſchte ich mich, — und da es ſogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erſcheint, ſo muß man es für einen Favoritgang des Componiſten anſehen, dergleichen alle Componiſten zu verſchiedenen Zeiten verarbeiten. Ebenſo wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Löwe auch zu Anfang ſteht. Indeß iſt's eine Phraſe, die ſchon unzähligemal dageweſen und ſo wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von Jemandem als ſein Eigenthum vindicirt werden kann.

Wenn ſich Jemand über die anwachſende Zahl der Trio's von Reißiger wundern ſollte (zwei ſind ſchon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), ſo muß man freilich ſagen, daß er, einer der gewandteſten Capellmeiſter, es ſich allerdings leicht macht. Auf neue Formen, Wendungen, Ausgänge ſinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erſte gewöhnlich Note für Note transponirt wieder; ſeine Paſſagen ſind die faßlichſten. Ebenſo leicht und natürlich verweben ſich Violine und Cello in das Clavier. Kurz in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es ſich in ebenſo viel

Stunden einſtudiren. So mögen auch dieſe zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten ſie einen ausdrücklichen Paß, ſo weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau". —

Die Reihe der ſeit etwa drei Jahren erſchienenen Trio's zu ſchließen, verſprach ich dem Leſer noch Einiges über die von Moſcheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem ſind mir aber auch noch zwei wenig bekanntere, eines von H. von Löwenſkiold und ein anderes von Bertini, zu Geſicht gekommen, weshalb zuerſt über dieſe letztern ein paar Worte.

Der Name des Erſteren ergibt ſich als ein ſchwediſcher und iſt wohl ſchwerlich mit Schoppe's Malernamen im Titan zu verwechſeln; denn vom Leibgeber'ſchen Geiſt trifft man im Trio gerade deſſen Gegentheil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder Geſellſchaftsſtück, das in keinem höhern Drange, immerhin aber von einer Hand geſchrieben iſt, die bei mehr Fleiß und Anſtrengung wohl auch tiefere Kunſtwerke anlegen und ausführen könnte. Das erſte Thema zum letzten Satz muß man ſogar graziös in der ſchönern Bedeutung des Wortes heißen. Einen Tact muß ich ſeiner Originalität halber noch beſonders erwähnen, den am Schluß des erſten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Octaven, über die ganze Fdur-Claviatur hinfahren müſſen. Nun iſt aber B eine Obertaſte und ſchwerlich in der Vehemenz, die der raſche Tact verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H ſpielen, das man in der Geſchwindigkeit wohl auch überhört. Der Componiſt nun, dem das H in Fdur zum Schluß ſelbſt ſpaniſch vorgekommen ſein mag, drückte aber ganz ſchelmiſch das Auge zu und ließ B ſtehen, dem Spieler überlaſſend, wie er die Stelle ſich herausſtudiren möge. Sehr luſtig ſcheint mir das. —

Gegen Hrn. Bertini kann man beim beſten Willen nicht grob ſein: er kann Einen außer ſich bringen mit ſeiner Freundlichkeit und all' den wohlriechenden Pariſer Redensarten; wie lauter Sammt und Seide fühlt ſich ſeine Muſik an. Mag denn das Trio ſeine Beſtimmung erfüllen, getragen und bei Seite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchſtens ausgenommen, um die Hälfte kürzer ſein und würden daſſelbe und noch weit mehr wirken; indeß gedruckt iſt gedruckt, und man kann ja im erſten Satz, wo der brillante Theil dreimal, die ſehr beliebte Harmoniefolge wie S. 6 T. 7 und T. 13 zu 14 noch öfters wiederkommen, an etwas Anderes, an andere Compoſitionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptſächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutſchland gerechnet ſein will und es ordentlich übel nehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariſer gelten. Im Beſondern muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben. —

Bei Beſprechung der noch übrigen Trio's von Moſcheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zu Statten, daß ich ſie gehört und leidlich genug, das erſtere nämlich einigemal vom Componiſten ſelbſt, das andere von Clara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubert'ſche von Mendelsſohn und David.

Das Trio von Moſcheles gehört zu des Meiſters vorzüglichſten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere fertig geglaubte Meiſter von Neuem ſtreben zu ſehen. Während daß Andere nach einem G moll-Concerte, nach zwei Heften Etuden, Muſterſtudien für alle Zeiten, müßig gefeiert hätten, verzichtet dieſer gleichſam auf ſeinen alten Ruhm und ſtellt ſich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formweſen, Modeherrſchaft und Philiſterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrſchend, poetiſchen Grundſtoff, edlere Seelenzuſtände. Ein Geiſt ſpricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt, als ſcharfeindringlich, bündig, gediegen. Beim erſten Satz wird es Jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie wenn nicht fehlt, aber daß die erſte unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derſelben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte. Andrerſeits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmiſche Kraft erhalten, die vielleicht ſonſt nicht zu erreichen geweſen. Noch fällt mir auf, daß der leiſe Nebengedanke (S. 7 Syſt. 5 von Tact 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wieder gebracht wird. Der zurückhaltende Schluß iſt beſonders ſchön. Das Adagio hat keine große Eigenthümlichkeit, fällt ſogar im Mittelſatz in F moll gegen die erſte Stimmung abwärts; indeß würde es ſelbſt berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geiſtreich bewegt ſich das Scherzo, dem vielleicht eine ſchottiſche Nationalmelodie zum Grunde liegt. Den Uebermuth ſchnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge intereſſanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtſein, etwas Würdiges vollbracht zu haben. —

Vom Trio von **Chopin** ſetze ich voraus, daß es, ſchon vor einigen Jahren erſchienen, den Meiſten bekannt iſt. Kann man es Floreſtan verdenken, wenn er ſich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerſt, leider an einem ſehr einſchläfernden Ort, in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben?[1] Und wie hat Chopin ſeine Prophezeihung wahr gemacht, wie iſt er ſiegreich aus dem Kampf mit Philiſtern und Ignoranten hervorgegangen, wie ſtrebt er noch immer, und nur einfacher und künſtleriſcher! Denn auch das Trio gehört Chopin's früherer Periode an, wo er dem Virtuoſen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer ſolchen abweichenden Eigenthümlichkeit künſtlich vorgreifen, dazu einer ſolchen energiſchen Natur, die ſich eher ſelbſt aufriebe, als ſich von Andern Geſetze vorſchreiben zu laſſen! So hat Chopin ſchon verſchiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigſte iſt ihm jetzt zum Kinderſpiel worden, daß er es wegwirft und als eine echte Künſtlernatur das Einfachere vorzieht. — Was könnte ich über dieſes Trio ſagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, ſich ſelbſt geſagt hätte! Iſt es nicht ſo edel als möglich, ſo ſchwärmeriſch wie noch kein Dichter geſungen hat, eigenthümlich im Kleinſten wie im Ganzen, jede Note Muſik und Leben? Armer Berliner Recenſent, der du von all' dieſem noch nichts geahnet, nie etwas ahnen wirſt, armer Mann! —

Ein Blick auf das Trio von **Schubert** — und das erbärmliche Menſchentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder friſch. Ging doch ſchon vor etwa zehn Jahren ein Schubert'ſches Trio, wie eine zürnende Himmelserſcheinung, über das damalige Muſiktreiben hinweg; es war gerade ſein hundertſtes Werk, und kurz darauf, im November 1828, ſtarb er. Das neuerſchienene Trio ſcheint ein älteres. Im Styl verräth es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es dur geſchrieben ſein. Innerlich unterſcheiden ſie ſich aber weſentlich von einander. Der erſte Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überſchwengliche Sehnſucht, iſt in unſerm anmuthig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der ſich bis zur Herzensangſt ſteigern möchte, iſt hier ein ſeliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen ſchön menſchlicher Empfindung. Die Scherzo's ähneln ſich; doch gebe ich dem im früher erſchienenen zweiten Trio den Vorzug. Ueber die letzten Sätze entſcheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es dur iſt mehr handelnd, männlich, dramatiſch, unſeres dagegen leidend, weiblich, lyriſch. Sei uns das hinterlaſſene Werk ein theures Vermächtniß! Die Zeit, ſo zahllos und Schönes ſie gebiert, einen Schubert bringt ſie ſo bald nicht wieder.

---

[1] Es iſt der Aufſatz „Ein Werk II" (Seite 1) gemeint.

IV.

Duo's.

Großes Duo über Thema's ꝛc., für Pianoforte und Violine von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künſtlers hervortaucht, alſo nicht für Theekränze, wo zur Converſation aufgeſpielt wird, ſondern für gebildetſte Cirkel, die dem Künſtler die Achtung bezeigen, die ſein Stand verdient. Es ſcheint mir durchaus von Chopin entworfen zu ſein und Franchomme hatte zu Allem leicht Ja ſagen; denn was Chopin berührt, nimmt Geſtalt und Geiſt an, und auch in dieſem kleinern Salonſtyl drückt er ſich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anſtand anderer brillant ſchreibender Componiſten ſammt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze Robert der Teufel voll ſolcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu ſeinem Duo gewählt, ſo müßte man ſeinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt ſich auch hier der Finger Chopin's, der ſie ſo phantaſtiſch ausgeführt, hier verhüllend, dort entſchleiernd, daß ſie Einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängſtliche Virtuoſen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es ſogar an Bewegung; echt Chopin'ſch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten und nun geht es im Flug dem Ende mit ſeinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzuſetzen, daß wir das Duo beſtens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianoforte's von J. Moſcheles, Werk 92.

Wer mitten in den Tagescompoſitionen ſitzt, wie unſer einer, und verdrüßlich ja wüthend eine nach der andern in den Winkel werfen muß, den lacht ſo ein Stück wie eine Kerze im Gefängniß an. So im Grund zuwider mir Alles iſt, was irgend nach Journalpolemik, offener wie verſteckter, ausſieht, ſo kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redactionen ganz zuverſichtlich geſtehen, ſie recenſirten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Componiſten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den Einen noch den Andern einfiele, und am wenigſten den beſten Componiſten, die ſich um keinen Recenſenten ſcheren, — und was dann? — Andere, anſtatt alſo das Intereſſanteſte, ſei's im Häßlichen oder Schönen, auszuſuchen aus dem Erſcheinenden, ziehen wieder mit bitterſter Verachtung über alles Franzöſiſch-Italieniſche her, über Bellini, Herz ꝛc., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im ſchönſten Fall bitten ſie deutſche Componiſten, ſie ſollen ihnen um Himmels Willen nichts von ihren Werken einſchicken, ſondern nur dem Verleger, der ſie dann herausſuche. — Iſt das Kunſtſinn, Künſtlerachtung? Gleich wie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menſchen, oder ſteten Angeſichts hoher Kunſtſchöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme ſich den Empfänglichen beinahe unbewußt mittheilt, daß ihnen die Schönheit gleichſam praktiſch wird, ſo ſollte man, die Phantaſie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Gallerieen der Meiſter und der zu dieſen aufſtrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere ſchleppen. Vor Häßlichem und Obſcönem läßt ſich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber. Kein Künſtler aber braucht eines blühenden Spiegels ſeiner Kunſt mehr, als der Muſiker, deſſen Leben oft in ſo dunkle Umriſſe ausläuft, und keine Kunſt ſollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteſte, anſtatt ſie ſich mit ungeſchlachter Fleiſcherhand zum Verſpeiſen zu verarbeiten. Aſtrologiſche Liebhabereien, Langweiligkeiten, Muthmaßungen ꝛc. gehören in Bücher; in einer Zeitſchrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, raſch durch die fruchtbarſten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen, und will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem ſchönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unſre Maſten einhackt: im Gegentheil tragen wir ſie leicht von dannen, und ſeht, ſeht — nun muß ſie mit fort nach unſerm Morgenland. —

Das Vorige ſteht mit der Compoſition von Moſcheles in der Beziehung, daß ſie eine der lieblichſten, von der wir unſern Leſern erzählen können. Aug' und Ohr wird ſich daran weiden; jenes, weil ihr alterthümlicher und dennoch galanter Schnitt in Vielen jene würdigen Geſichter mit großer Perücke und einem wachſamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir ſie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts ſchauen; dieſes, weil es in gar zierlichen Melodieen und Harmonieen durcheinander lacht und ſchmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließ' mir den Titel nehmen. Doch war ein Zuſatz nöthig, da man ohne ihn ſich fragen müßte, ob Moſcheles abſolut und auf reinem Naturweg nach Rückwärts trachtete, oder ob er ſich nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Geſundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückverſetzt. Das letzte iſt der Fall und wir wiſſen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es daſſelbe iſt, das Moſcheles und Mendelsſohn im vorigen October in Leipzig, ich ſagte damals wie zwei Adler, zuſammen geſpielt, man könnte auch ſagen, wie leibhaftige Enkel Händel'ſchen Stammes.

V.

Capriccio's und andre kurze Stücke.

Julie Baronin Cavalcabo, Bravour-Allegro (E moll). Werk 8.

Die Namen unſrer Componiſtinnen laſſen ſich bequem auf ein Roſenblatt ſchreiben, daher wir jeder nachſpüren und uns nichts entſchlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergeſſen kann, muß zehnmal mehr Grund beſitzen zu componiren, als wir, die wir's nur der Unſterblichkeit wegen thun. Unſere Componiſtin mag aber noch etwas zum Schreiben begeiſtert haben; ſie iſt eine Schülerenkelin Mozart's, der Sohn Mozart's nämlich ihr Lehrer, ihre Heimath aber das weitentlegene Lemberg. Bei ſolchen Erinnerungen und an ſolchem Orte mag es Einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend thut das Seinige. Kurz der Flügel wird aufgemacht, der dichteriſche angelegt, man phantaſirt, ohne es zu wiſſen, und hat man Träume und Muſik in ſich, ſo thut man es ſo, wie die, von der wir ſprechen.

Einzelne ſtockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodieen, die leicht in's Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich Alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden, und ſtört mich nur das beigefügte »di bravura«, weil dann das Allegro unüberwindlicher ſein müßte und die Gattung überhaupt den Frauen weniger anſteht, die lieber ſchwärmeriſche Romanzen und dergleichen ſchreiben ſollten. Endlich aber wünſchte ich den ganzen Satz von zwei andern gefolgt, ſo, daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen erſten Theil (bis auf den fehlenden Mittelſatz) das Allegro am meiſten anklingt, des Umſtandes noch zu erwähnen, daß dann die beſcheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in einer Zeit, wo ſo Viele halb vor- und zurückſchreien, die Beſſeren unter dieſen verwechſelt oder überſieht. So ſei denn der nächſte der größere!

G. C. Kulenkamp, Caprice (D moll).

„Sage mir, wo du wohnſt, ſo will ich dir ſagen, wie du componirſt.“ Es liegt etwas in dieſem Paradox Floreſtans, der es ſogar umgedreht richtig gefunden wiſſen will. Spazierflüge, Reiſen ſind nicht anzuſchlagen, wenn ſie auch momentan einfließen. Aber ſchließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und ſeht zu, ob er darin eine D moll-Symphonie fertig gebracht. In Städten wohnen nämlich Leute, im ſchlimmſten Falle Freunde; man componirt, man frägt letztere, ſie erſtaunen: man ſchickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber und fangen etwa an: „Sage mir“ ꝛc. — Ich meine, der geſchätzte Componiſt obiger Caprice gehört in eine große Stadt, wo der ſtete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meiſten Erfindungen hängt etwas Aengſtliches vom Kleinſtadtleben an, über das er ſich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu ſehr feſthielten im Rücken. Daher bei allem Guten, Wohlgeſetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelſten Ziel das Ruckweiſe und Steife. Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordentlich zur Sprache, ſo nahe er auch darum geht; es iſt Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich, aber ohne ſcharf Gepräge, ohne hellen Klang. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entſchieden einem Meiſter nachzubilden ſich bemühte, damit ihm in der Vergleichung ſeiner Ideen mit denen des Originals der Unterſchied zwiſchen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht ſtille und ſuche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffekraft erfriſchen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernſte Kunſtgeſinnung einflößt, ſeine bisherigen Leiſtungen verfolgt haben, obwohl ſtillſchweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, ſo werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerkſamkeit und der Strenge, die er verdient.

Fr. Pollini, Toccata. Werk 56.

Die Claviercompoſitionen der heutigen Italiener ſind im Durchſchnitt nicht viel werth. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er ſchreibt, im italieniſchen Sinn, ernſt und ſchwierig, in der Harmonie intereſſanter, überhaupt ſatzrein und mit guter Kenntniß des Inſtrumentes. Dieſe Toccata zeichnet noch das Beſondere aus, daß ſie in drei Syſtemen niedergeſchrieben iſt, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterſte für den Baß. Doch irrt vielleicht der Componiſt, wenn er dadurch erleichtert zu haben meint, ebenſo wie darin, daß einige Phraſen ſeines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzuſtellen wären: ich ſchreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen und die Spieler werden meine Weiſe ſeiner vorziehen, welche der Compoſition ein unmuſikaliſches Anſehen gegeben, woran ſich das Auge viel ſchwerer gewöhnt, als den Händen dadurch geholfen iſt, die ſich ſchon zurecht gefunden haben würden. Jedenfalls muß man den beſten Willen hierin wie in der ganzen Compoſition loben.

H. Dorn, l'aimable Roué, Divertissement (C-major). Oe. 17.

Wie oft im Wachen ſchrieb ich im ordentlichen Traume Folgendes über dieſes Dornenſtück nieder: Um den Hals möchte ich dem Componiſten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „ja wohl, beſter Muſik-Juvenal, iſt es ſchwer keine Satire zu ſchreiben, erſtens überhaupt, und dann wieder über die Satire ſelbſt“. Und er würde mir antworten: „dem Himmel ſei's gedankt, daß mich wenigſtens Einer verſtanden; denn die Käufer des Pfennigmagazins (das Stück bildet einen Theil davon) merken meinen Heinismus ſchwerlich“. „Heinismus“ ſcholl es aus allen Ecken und das ſonderbare Wort verlor ſich in einzelnen Buchſtaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grund genügte der Traum zum Verſtändniß der Abſicht des Componiſten. Indeß ſtehe der Deutlichkeit halber noch dieſes da. Oft trifft es ſich, daß wir Künſtler, nachdem wir redlich einen halben Tag geſeſſen und ſtudirt, unter eine Schaar Dilettanten gerathen, und zwar unter die gefährlichſten, denn ſie kennen die Beethoven'ſchen Symphonieen. Herr, fängt der Eine an, die wahre Kunſt hat mit Beethoven den Culminationspunkt erreicht; drüber hinaus iſt alles Sünde; wir müſſen durchaus die alte Bahn einlenken. Herr, antwortet der Andre, Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Aera; die Muſik wird wieder dahin zurückkehren, von wo ſie ausgegangen iſt, von der Sprache zur Sprache. Deutlich genug, fällt der Erſte ein, ſcheint dies auch Mendelsſohn in ſeinen Ouverturen zu wollen u. ſ. w. — Unſer einer ſitzt aber kochend und ſtumm dazwiſchen (leider können wir Muſiker Alles, außer reden und beweiſen) und gießt in beſter Laune das Ueberlaufende in Dorn'ſche und ähnliche Divertiſſements. So iſt es denn auch die ausgelaſſenſte Perſiflage auf Dilettantismus, Italianismus, Contrapunkt, Virtuoſenbravour, auf die ganze Muſik, auf des Componiſten eigene Perſon, und bewundre ich allein ſeine Geduld, ſo etwas niederzuſchreiben, wobei es freilich ſehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht ſich aber ſchon die Ironie in unſre Kunſt, ſo iſt wahrhaft zu befürchten, ſie ſtehe ihrem Ende wirklich ſo nahe, als Manche vermuthen, wenn anders kleine luſtige Kometen das größere Sonnenſyſtem aus ſeiner Ordnung zu bringen vermöchten.

J. W. Kalliwoda, 3 Solo's. Werk 68.

Nie lachte ich ſo, als neulich in einer Geſellſchaft von Muſikern, meiſtens bekannten Virtuoſen, wo ein Witziger den Vorſchlag machte, in einem Tripelconcerte die Stimmenrollen zu wechſeln, ſo alſo, daß der Violiniſt das Clavier ſpielte, der Clavieriſt das Violoncello; auch eine unſelige Flöte fand ſich. Vom Komiſchen dieſer Scene, und wie ſich übrigens vollkommene Meiſter lächerlich auf Inſtrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man ſich ſchwerlich einen Begriff machen; zum Berſten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blaſen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der, eigentlich Meiſter auf der Violine, gern für das Clavier componiren ſoll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch ſo komiſch, wie das obige verkehrte Kleeblatt, ſo gefällt er mir doch auf dem Inſtrumente, das er anerkannt beherrſcht, am beſten. An guten Violincompoſitionen fließt unſre Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür ſorgen. Ueber die Solos ſelbſt läßt ſich nicht viel ſagen; ſie ſind leicht, munter, rothbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich ſeine dritte Symphonie geſchrieben, ſo fürchtete ich die Herausgabe ſolcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß Jeder am beſten wiſſen, warum er dies und das thut.

Fr. Otto, Phalènes. Oe. 15.

Sie ſind Floreſtan und Euſebius dedicirt und, nach des Componiſten eigenem Geſtändniſſe, eine Folge ihrer „Papillons", obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieſes Componiſten, der übrigens mit geiſtigen Steckbriefen ſeit lange verfolgt wird, weil er ſich gar zu tief eingeſponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelſeiten ſeiner Falter hier und da ſich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zuſammenhang ſuche ich ſonſt in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für ſich, oft zackig, oft in ſchönen Bogen, oft träg, oft pfeilſchnell. Betrachtungen laſſen ſich bei jedem einzelnen anſtellen, und oft ſinnigſte, wenn man Theil zu nehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten Phaläne ein wehmüthig Lied aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß ſie ſich auf dem Papier und in der zurückſpiegelnden Phantaſie um Vieles bedeutender ausnehmen, als im wirklichen Klangkörper, ſo lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu componiren weiß, und tadle den Clavierſpieler, der mit leichter Mühe Manches leichter hätte ſtellen können. Sei er mit dieſem herzlich gegrüßt und möge von ſeinen Geiſtesflügeln ſein Genius nichts abgeſtreift haben als den Staub, der ſich leider zu oft über den ſonnigen als zweite Kruſte anſetzt!

Sigismund Thalberg, Caprice E-major.
Oe. 15.
Sigismund Thalberg, 2 Nocturnes.
Oe. 16.

Könnten die Wiener haſſen, ſo geſchähe es wegen der ſchlimmen Gedanken, die dieſe Zeitſchrift bisher über die Compoſitionen Thalberg's gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor Kurzem verſprachen wir, uns und Anderen Weh zu erſparen, ſeine Werke ſo lange gänzlich zu übergeben, bis wir eines nach vollſter Ueberzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unſer Lob geben und ordentlich geizen damit, — daß Vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswerth“ abthun, für uns noch gar nicht exiſtirt, weil im andern Fall ſonſt jeder Spatz wie ein Adler behandelt ſein wollte und darauf pochte, daß er erſchaffen worden und ſchüfe, — bedenke, daß man, ſich loben zu laſſen, nur an die Redactionen der . . oder des . . ſchreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe ſich gleich ſtelle, worauf wir verzichten — und man wird froh ſein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neuſten Werke von Thalberg für ſeine beſten, und worüber wir klar ſind, darüber würde er uns täuſchen, wenn er ſie ſelbſt vortrüge; denn herrlich ſoll er ſein Inſtrument ſpielen und namentlich ſeine eigenen Compoſitionen. Iſt es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonſtückes, wenn es nur unter den Händen des Componiſten ſchön erſcheint, ſondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, ſo muß ſich doch Vieles auch unter fremden als reizend darſtellen. Zwar geht der Caprice die Schärfe und Tiefe des Witzes ab; aber ſie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpunkte (ſo das Agitato, S. 10) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evvivas folgen müſſen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit ſchweren Mitteln gleich geſchickt zu wirken verſteht, ſieht man jeder Seite der Caprice an, die übrigens mehr Verehrer als Ueberwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von ſchöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geſchminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern ſehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Einſchmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartſingenden Stelle der erſten Seite der zweite Tact des letzten Syſtems, S. 4 der zweite des zweiten Syſtems; darüber wegſpringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu ſagen, iſt mir's dann, als habe der Componiſt gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als thäte er es nur, weil er gerade nichts Anderes anzuſtellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutſchen Componiſten, deſſen Namen auch in dieſen Blättern vielmals vorgekommen, gewöhnlich zu ſagen: „warum componirſt du nur? du haſt's ja nicht nöthig". Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg daſſelbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugeſprochen, — wie verdiente er denn ſo viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber ſoll uns ſein, wenn wir von ſeiner nächſten Compoſition ſagen könnten: ſie ſei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne virtuoſiſches Beiintereſſe von Anfang bis Ende ſich treu bleibend, eine reinſte Regung des Gemüthes in geweihter Stunde. Verſchaffe er uns dieſe! —

Da wir aber gerade bei den Notturnos ſtehen, ſo will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieſes Schreibens zwei neue von Chopin[1] in Cis moll und Des dur unaufhörlich beſchäftigten, die ich, wie viele ſeiner früheren (namentlich die in F dur und G moll), neben denen von Field für Ideale dieſer Gattung, ja für das Herzinnigſte und Verklärteſte halte, was nur in der Muſik erdacht werden könne. —

Endlich hat uns auch Herr John Field ſelbſt mit drei neuen Notturnos beſchenkt, dem 14ten bis 16ten. Iſt es Einem doch dabei, als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tauſend Gefahren zu Land und Meer zum erſtenmal wieder in's elterliche Haus zurück. Alles ſteht da ſo ſicher und am alten Fleck, und das Naß könnte Einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig ſcheint mir nur das ſechszehnte Nachtſtück; es werden einige Anſtalten mehr darin gemacht, ſogar ein Quartett von Violinen, Viola und Baß herzugezogen. Man meint Wunder, was da kommen ſoll; denn der alte Herr iſt ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Geſicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrik im Sprech-Vortrag, das einfachſte muſikaliſche A B C ſo zu ſprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß. . . Es kömmt aber nichts.

---

[1] 2 Nocturnes. Oe. 27.

H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance fav.: la Folle d'A. Grisar.

Op. 84.

In der großen Weltpartitur aber rechne ich Henri Herz ohne Weiteres zur Janitſcharenmuſik: auch er ſpielt mit, will beachtet ſein und verdient ſein Lob, wenn er gehörig pauſirt und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Ueberhaupt iſt es neuſter Ton der haute volée der Künſtler, Herzen zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei" u. ſ. w. nachgerade überdrüßig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte oder als ob wir meinten, die Muſik könne ohne Triangel nicht beſtehen; — iſt er aber einmal vom höchſten Capellmeiſter erſchaffen und vorgeſchrieben, ſo ſoll er auch hell und luſtig zwiſchen klingen. Alſo: Herz lebe! Ueberdem kann man ja ſeine Compoſitionen als Wörterbücher muſikaliſcher Vortragkunſttermen benutzen, in dieſer Hinſicht erſchöpft er die ganze italieniſche Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksverzeichnung hätte, keine Schmachtſtelle, wo nicht ein Smorzando darunter ſtünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines ſolchen Dolmetſchers bedürfen, weil ſie ſonſt Selbrig'ſchen Declamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit ſiebenfach verſchiedenen Schriftarten, je nach der ſinkenden und ſteigenden Stimme, gedruckt, ſo weiß das Hr. Herz, der für gar keinen Dichter gehalten ſein will, und ſpricht ſeine Empfindungen gleichſam noch einmal in Worten interlineariſch aus. Wie viel gäbe es hier noch zu ſagen, guckte mir nicht der Setzer ängſtlich über die Schulter herein wegen der Pfingſtfeiertage. Darum von der Caprice nur noch ſo viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf ſie ſchließen laſſen. Die Folle iſt eine berühmte franzöſiſche Salon-Romanze, das Bravourſtück der Mad. Maſi, eine folie de salon, wie ſie unſer Hamburger Correſpondent nannte, das Capriccio aber nicht nur ebenſo gut, ſondern beſſer. Namentlich ſchüttelt Herz gewiſſe leicht elegante, beinah' üppige harmoniſche Gänge zu Mandeln aus dem Aermel (ſo S. 8) und geräth dabei in einen gewiſſen Schwung, deſſen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends ſeine Strettis, Allegro, Preſto, Preſtiſſimo, $^{4}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, ſo ſchäumt das Publicum wie ein entzücktes Meer über und auch der eminenteſte Cantor könnte dann die Octaven S. 14 Syſtem 3 zu 4 überhören.

H. Dorn, Bacchanales. Rhapsodie (D-major).
Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wolluſt ſammt den Trinkern. Ein Stück, an dem ſich der geiſtreiche Recenſent der Dorn'ſchen „Bettlerin" (in einer Beilage zur allg. muſ. Zeitung) neue Lorbeern (wir verweiſen nur auf die Quinten S. 3 Syſtem 4 zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Componiſten anzubinden. Es ſticht. Ueber kurz und lang malte er uns in eine Rhapſodie unter dem Titel »Nous«, Rhapsodie sur le »Nous« des Journalistes etc. hinein und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unſterblichkeit. Wir meinen, die Rhapſodie gefällt uns beſſer als ihr zukünftiger Recenſent, Bacchanalien beſſer als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stücke ordentliche Logik zu finden ſei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit", dringt man hier nicht durch und hat ſich nur in Acht zu nehmen, daß Einem nicht ein goldner Pokal an den gelehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkuliſchen und den andern Gottheiten, die an den Tafeln ſchwelgen mögen, vermiſſ' ich aber Harmonias oberſte Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Geſellen eine Grenze zu ſetzen; man merkt gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bachantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden ſich eine Reihe vornehmer ſittiger Mädchen gezogen, mit hoch gehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin. . Sollte dies der Componiſt nicht gewußt haben? . . — Eben fliegt ein Pokal auf mich zu . . .

W. Taubert, Miniatures.
Oe. 23.

Derſelbe, Tutti Frutti.
Oe. 24.

Derſelbe, 6 Impromptus caractéristiques.
Oe. 14.

Wir ſtellen ſie nach ihren Anſprüchen in aufſteigender Linie hintereinander, nicht nach der Opuszahl. Die Miniatures ſind Guckkaſtenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Feſtung u. ſ. w., eins netter als das andere; ja ordentliche Hebel'ſche allemanniſche Volkslieder vom „Brünnele“ und „Vögele“. Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handſtücken deutſcher Compoſition fehle und daß ſie deshalb zu Herz und Hünten ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten ſie jetzt nach dieſen Miniaturen greifen, die wirklich muſterhaft für ihren Zweck gearbeitet ſind, dabei naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geiſt bildend und jedes charakteriſtiſch für ſich.

Die Tutti Frutti verſteigen ſich in der Erfindung ſchon höher und ſchicken ſich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn ſie nur auf der Claviatur fein zu Haus. Der Vermiſchung verſchiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechſelnden Handlagen gebe man ſie nur Applicaturfeſten; ſonſt entſtehen Unordnungen. Als Compoſition behagt mir am meiſten der Marſch, der mehr eine Art davon, ſo nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübſch Alles! Den polniſchen Tanz möchte ich weniger harmoniſch bunt und mehr rhythmiſch klar; auch die altmodiſchen Doppelſchläge vermißte ich gern, obgleich ſie hier nicht uncharakteriſtiſch.

Wir kommen zu den ſechs Impromptu's, die ebenſo viel kleine lyriſche Gedichte, ſehr anſprechend, bilderreich, deutſch durch und durch. Nr. 1. Zu Weihnachten. Ein Kaminſtück: im Vordergrunde ſpielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd ꝛc.; zu Zeiten klingt's wie aus der Chriſtmetten herein; der Schnee kniſtert unter den Wägen.

Wir wüßten nichts hinzuzuſetzen, eher wegzunehmen. Die Cantilene erinnert öfters an Mendelsſohn'ſche. — Nr. 2. Maskenball. Auch ihn wünſchten wir nicht ſo im Kleinen ausgeführt. Das Hauptthema iſt ein wohlbekanntes. Die Scene wechſelt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernſthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen ſich Walzer- und Polonaiſentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle früheren Gedanken berührt, aber mehr geſucht als von ſelbſt kommend. — Nr. 3. Frühlingsempfindung, ſcheint der leichteſte muſikaliſche Vorwurf, und iſt darum der ſchwerſte. Die Einleitung trifft; die Hauptſache mißfällt mir. Man merkt die Abſicht u. ſ. w. Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der Walpurgisnacht gibt es mehr muſikaliſchen Anhalt; doch hat die neue Zeit ſo viel Geiſterartiges der Art geliefert, daß man alles ſchon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geſchehen ſein, als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten ſieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und iſt mit ſichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Componiſt ſchließt mit einem Traum, dem poetiſchſten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Geſtalten cryſtalliſiren. Was ſonſt darüber zu ſagen wäre, ſteht lieblicher und feſter in der Muſik, die wir denen empfehlen, die in den Täuſchungen der Kunſt Erſatz ſuchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

Felix Mendelsſohn Bartholdy, drei Capricen.

Werk 33.

Oft iſt's, als breche dieſer Künſtler, den der Zufall ſchon bei ſeiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Tacte, ja Accorde aus ſeinem Sommernachtstraum und erweitere und verarbeite dieſe wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler ſeine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künſtlers liebſte Wünſche in's Ziel zuſammen: es iſt das Reſultat ſeines Daſeins — und wie es ſchön und bedeutend, wiſſen wir Alle. — Zwei der obigen Capricen mögen einer frühern Zeit angehören, die mittlere nur der jüngſten; jene könnten auch von andern Meiſtern geſchrieben ſein, in der mittleren ſteht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchſtaben: F. M. B.; — vor Allem liebe ich dieſe und halte ſie für eine Genie, die ſich heimlich auf die Erde geſtohlen. Da ſpannt und tobt nichts, ſpukt kein Geſpenſt, neckt nicht einmal eine Fee; überall tritt man auf feſten Boden, auf blumigen, deutſchen; ein Walt'ſcher Sommerflug über's Land aus Jean Paul iſt es. Bin ich auch beinah' überzeugt, daß dies Stück Niemand mit ſo unnachahmlicher Anmuth ſpielen könne als der Componiſt, und gebe ich Euſebius Recht, der meint, „er (der Comp.) könne damit das liebendſte Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen", ſo mag ſich dies durchſichtig ſchimmernde Geäder, dieſes wallende Colorit, dieſe feinſte Mienenbeweglichkeit doch von Keinem gänzlich unterdrücken laſſen. Wie verſchieden davon ſind die andern Capriccio's und faſt in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich ſteckt ſo etwas von einem verhaltenen ſprachloſen Ingrimm, der ſich auch ganz leidlich bis zum Schluß beſchwichtigt, aber dann aus voller Herzensluſt losbricht. Warum? — wer weiß es! man iſt eben zu Zeiten wild, nicht etwa über dies oder das, ſondern möchte „mit ſanfteſter Fauſt" im Allgemeinen rechts und links ausſchlagen und ſich ſelbſt aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf Andere wird die Caprice anders wirken, auf mich ſo; ſtehe es da. Dagegen werden wir ſämmtlich bei der erſten übereinſtimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Muſik, worein es ſich geſtürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verrathen wir nicht. Der nächſte Blick des Leſers aber fliege in das Heft ſelbſt.

Ludwig Schunke, erſtes Capriccio. Werk 9.
Zweites Capriccio. Werk 10.

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit ſeiner gewöhnlichen Haſt in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Thür) und warf hin: „er wolle in einem Concert ſpielen und wie er das Stück nennen ſolle, denn »Caprice« ſage ihm zu wenig". Dabei ſaß er längſt am Flügel und im Feuer der zweiten in C moll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: nenn' es »**Beethoven, scène dramatique**« — und alſo kam es auf den Concertzettel; in Wahrheit ſchattet das Stück aber nur ein Tauſendtheil Beethoven'ſchen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre ſind ſeit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuoſe ſtirbt, ſagen die Leute gewöhnlich: „hätt' er doch ſeine Finger zurückgelaſſen“; dieſe machten's bei Ludwig S. nicht: ihm wuchs Alles aus dem Geiſt zu und von da in's Leben; ihn eine Stunde ſtudiren, ja die Taſten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künſtlerconcert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Ueberblick, als Componiſt nicht die Höhe erreicht, wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit ſeines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor ſeinem Tod, ſtieg in's Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), ſo war ihm nach dieſer einzigen zweiten Caprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzuſichern. Sie hat Vieles von ihm ſelbſt, die Excentricität, das vornehme Weſen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erſte von jeher kälter, der Kern ſogar proſaiſch vorkommen und gewann nur durch ſeinen Vortrag. Ja, ihn ſpielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge ſprühend aber ruhig, jede Nerve voll Muſik, — und war ein Maler zur Hand, ſo ſtand er gewiß als Muſengott auf dem Papier fertig. Bei ſeinem Eingenommenſein gegen Publicum und öffentliches Auftreten, was ſich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und ſich nach und nach bis zum Widerwillen geſteigert hatte, was natürlich auf die Leiſtung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urtheil einſtimmen können, das ſich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu ſo großer Erhebung herausſtellte. Doch ſtehe hier, einen Begriff ſeiner weitgediehenen Meiſterſchaft zu geben, ein klein Beiſpiel, das mir eben einfällt. Wenn man Jemandem etwas dedicirt, ſo wünſcht man, daß er's vorzugsweiſe ſpiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der ſchwierigſten Clavierſtücke, eine Toccata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anſchlug, ſo hatte ich meinen leiſen Aerger, daß er ſich nicht darüber machte, und ſpielte ſie ihm, vielleicht um ihn zum Studiren zu reizen, zu Zeiten aus meiner Stube in ſeine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenſtill. Da, nach langer Zeit beſucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie aber ſtaunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorſpielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauſcht und ſie ſich im Stillen ohne Clavier herausſtudirt, im Kopfe geübt habe. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er ſeine

Leiſtungen für noch zu gering und ſprach begeiſtert von neuen Paganini-Idealen, die er in ſich ſpüre, und „daß er ſich ein halbes Jahr einſchließen und Mechanik ſtudiren werde"; einmal wollte er wieder die ganze Muſik bei Seite legen u. ſ. w. — Doch zogen ſolche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Geſicht und er blieb ſeiner Kunſt mit allem Feuer bis zu ſeinen letzten Stunden zugethan, wo er im Fieber die Umſtehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen. —

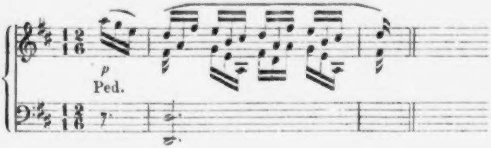
Aus den Büchern der Davidsbündler.

I.

Sechszehn neue Etuden.

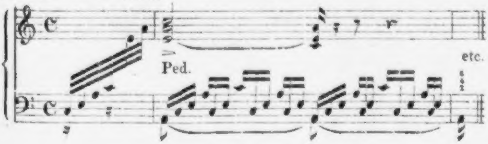
Das Titelblatt hat ſich verloren und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende recenſiren: denn Namen machen unfrei, und Perſonalienkenntniß vollends. Sollten die Etuden daher von Moſcheles ſein, ſo fürchte ich nicht, ſie zu ſehr tadeln zu müſſen wegen Charakterſchwäche, — oder von Chopin, ſo ſoll mich ſein ſchwärmeriſch Auge nicht verführen, — oder von Mendelsſohn, den ſpür' ich tauſend Schritte weit in den Fingern und ſonſt, — oder von Thalberg, ſo ſoll er die Wahrheit erfahren, — oder gar von dir, Floreſtan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetuden für Clavier" überraſchen wirſt, wie du deren ſchon orcheſterartige geſetzt, ſo ſoll unſern Goliathen nichts verſchwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden En-Gros-Blick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengeſtaltmuſik für's Auge), ſo geſteh' ich, daß es wohl nicht allein an den ſehr ſcharfen, einzeln ſtehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die loſe verſchlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büſchel zuſammen zu wachſen ſcheinen. Sodann ſieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie ſich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor Allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man ſchon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantiſchen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verſchnittenen Taxusalleen.

Doch ſind dies alles optiſche Ahnungen und bei Weitem ſicherer ſchlag' ich gleich S. 30 auf — »Moderato en carillon«:



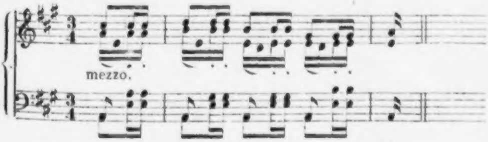
Carillon heißt jedenfalls Glockenſpiel und vergleiche ich die Etude einem klingenden chineſiſchen Thurm, wenn der Wind unter die närriſchen Glöckchen fährt. Sehr hübſch find' ich ſie und erachte ſie eines guten Muſikers würdig: ja ſie hat etwas Cramer'ſches. Weiter — S. 32:

Andante cantabile.

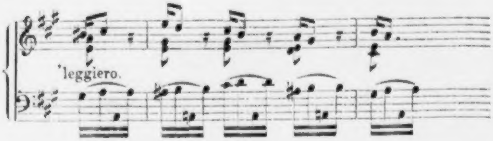


Melodie ſcheint mir deine Stärke nicht, verſchleierter Künſtler, aber wie kannſt du auch S. 34 innig werden! Iſt es doch, als glühe in ein greiſes Geſicht ein Blitz von früher hinein und verkläre es eine Weile, und es ſinke dann wieder ermattet auf's Ruhebett zurück. Von Chopin iſt die Etude nicht: darauf ſchwör' ich. Zurück — S. 20:

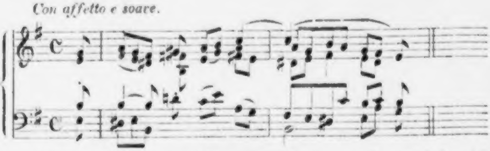
Allegro moderato.



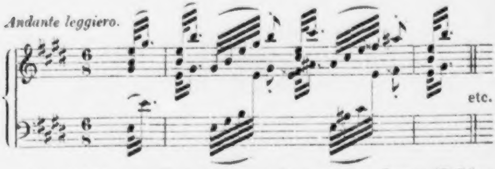
Hier könnte Moſcheles ſeine Hand im Spiel haben, wenn ſie ſich nicht gar zu lang in der urſprünglichen Tonleiter bewegte: aber wie glücklich geräth ſie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:

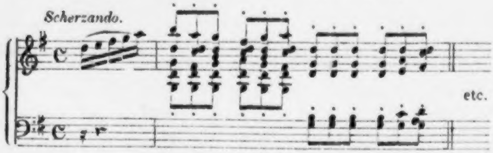


Ludwig Berger feilt ſeit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier ſtark in Verdacht. Das geht ſo feſt durch den Harmonieſtrom, ohne Bangen, auf eine ſeichte Stelle oder eine Untiefe zu gerathen; ja im E dur ſteigt es an's Land und ſonnt ſich auf grünem Raſen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:

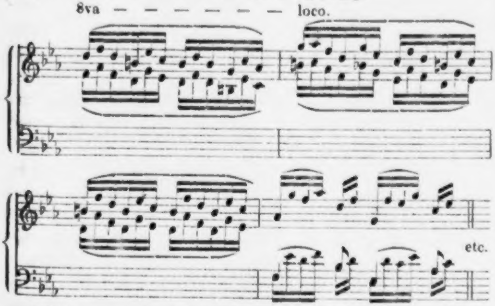


— die mich irre am Componiſten macht und einen fernen ſüdlichen Anflug, ja Aehnliches von einem Quartett aus einer Bellini'ſchen Oper hat. Ich vermuthete ſchon auf ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngſte Einflüſſe. Dagegen ſcheint mir S. 2 ſehr altväteriſch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonſpiel von ſechs und mehren Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier ſenk' ich meinen Degen, denn nur ein Meiſter kann ſolches. Noch dazu macht mich dieſer Gang ſtutzig:



— und gar zu meiner Verwunderung ſteht über einer der Etuden Nr. 97. — Sollten ſie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Euſebius, ſind ſie's und ich überſetze ſchon ſeit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte, composées et dédiées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe, par son ami J. B. Cramer, membre de l'académie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (Nro. 85—100.) Propriété des éditeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, éditeur de musique etc.

Euſebius.

II.

Tanzliteratur.

J. C. Keßler, drei Polonaiſen. W. 25. — Sigism. Thalberg, zwölf Walzer. W. 4. — Clara Wieck, Valses romantiques. W. 4. — V. Edler von Meyer, Salon, ſechs Walzer. W. 4. — Franz Schubert, erſte Walzer. W. 9 Heft 1. — Derſelbe, deutſche Tänze. W. 33.

— „Und nun ſpiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmuth; denn Tanzmuſik ſtimmt ſchmerzlich und ſchlaff wie umgekehrt Kirchenmuſik froh und thätig, wenigſtens mich", — ſprach Floreſtan, während Zilia ſchon in der erſten Keßler'ſchen Polonaiſe ſchwebte. „Freilich wär' es ſchön", fuhr jener fort halb hörend halb ſprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umſchlängen ſich zu einem Grazienfeſt. Jean Paul hat ſchon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen ſollten (wo es dann freilich manche Brautfeſte weniger gäbe), und Männer (ſetz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geſchähe es aber dennoch (fiel Euſebius ein), ſo müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin ſagen: »ſo einfach biſt auch du und ſo gut« — und beim zweiten Theil wäre ſehr zu wünſchen, daß ſie den Blumenſtrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufſehn zu dürfen in's dankende Auge." Dies alles aber ſtand mehr in Euſebs ſeinem und in der Muſik, als er es geradezu wörtlich ſprach. Floreſtan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonaiſe, die ſehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Raſcheres und ſpiel' du den Thalberg, Euſeb, Zilias Finger ſind zu weich dazu", ſagte Floreſtan, hielt aber bald auf und bat, die Theile nicht zu wiederholen, da die Walzer zu waſſerhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Tact „und ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica. Indeß iſt's gut genug für den, der unten zuhorcht". Der aber unten ſtand (ein Student) ſchrie nach dem Schluß im Ernſt Da Capo und alle mußten viel lachen über Floreſtans Wuth darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge ſich fortſcheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen ſtören, ſonſt würde er ihn durch einen ſtundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen u. ſ. w. —

Alſo von einer Dame? (würde ein Recenſent bei den Valses romantiques anfangen). Ei ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu ſuchen brauchen.

Zilia hielt vier leiſe Mondſchein-Accorde aus. Alle horchten aufmerkſam. Auf dem Flügel lag aber ein Roſenzweig (Floreſtan hat an der Stelle der Leuchter immer Vaſen mit Blumen), der von der Erſchütterung nach und nach auf die Taſten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haſchte, berührte ſie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Floreſtan fragte, was es wäre? — „Nichts", ſagte Zilia, — „wie dieſe Walzer ſind's noch keine großen Schmerzen, und nur Blutstropfen von Roſen hervorgelockt." Die aber dieſes ſagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pauſe ſtürzte ſich Floreſtan in den Meyer'ſchen Salon voll glänzender Gräfinnen und Geſandtinnen. Wie einem das wohlthut, Reichthum und Schönheit im höchſten Stand und Schmuck und oben droben die Muſik; alle ſprechen und niemand hört vom andern; denn die Töne überſchlagen in Wellen! „Dabei (preßte Floreſtan heraus) verlangt's einem ordentlich nach einem Inſtrument mit einer Octave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und ſchwelgen." Man hat keine Vorſtellung, wie Floreſtan ſo etwas ſpielt und wie er fortſtürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine muſikaliſche iſt unerſättlich) nach „mehr und mehr", bis Serpentin zwiſchen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorſchlug. „Treff' ich", — rief Floreſtan und ſtellte ſich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hier aus auf die Claviatur ſtürzend, den erſten Accord aus dem letzten Satz der Dmoll-Symphonie, ſo gilt Schubert." Natürlich traf er. Zilia ſpielte die Walzer auswendig.

Erſte Walzer von Franz Schubert. kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde ſchwebt als etwa die Höhe einer Blume iſt, — zwar mag ich den Sehnſuchtswalzer, in dem ſich ſchon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als äſthetiſchen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie ſich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einſpinnen und wie ſich durch alle eine ſo ſchwärmeriſche Gedankenloſigkeit zieht, daß man es ſelbſt wird und beim letzten noch im erſten zu ſpielen glaubt, — iſt gar gut.

Dagegen tanzt freilich in den „deutſchen Tänzen“ ein ganzer Faſching. „Und trefflich wär's“, ſchrie Floreſtan dem Fritz Friedrich [1] in's Ohr, „du holteſt deine Laterna magica und ſchatteteſt den Maskenball an der Wand nach“. — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichſten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Clavier Zilia, die verwundende Roſe in den Locken — Euſebius im ſchwarzen Sammetrock über den Stuhl gelehnt — Floreſtan (desgleichen) auf dem Tiſch ſtehend und Ciceroneſirend — Serpentin, Walts Nacken umſchlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stieraugen ſeine Schattenfiguren auskramend, von denen einige ſpinnenbeinigte ſchon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an und Floreſtan mochte ungefähr ſo ſprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

Nr. 1. Adur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten. Lichtdampf. Perückenmann: „es ſcheint ſich alles ſehr gut zu machen“. — Nr. 2. Komiſche Figur ſich hinter den Ohren kratzend und immer „pſt pſt“ rufend. Verſchwindet. — Nr. 3. Harlekin die Arme in die Hüften geſtemmt. Kopfüber zur Thür hinaus. — Nr. 4. Zwei ſteife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: habe ich dich endlich, ſchöne Zitherſpielerin. — „Laßt mich los.“ — Entflieht. — 6. Straffer Huſar mit Federſtutz und Säbeltaſche. — 7. Schnitter und Schnitterin, ſelig miteinander walzend. Er leiſe: „Biſt du es?“ Sie erkennen ſich. — 8. Pachter vom Land zum Tanz ausholend. — 9. Die Thürflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Urſulinerin: „ſprecht wenigſtens, da ihr nicht lieben dürft“. Sie: „dürft' ich lieber nicht reden, um verſtanden zu ſein!....“

Mitten aber im Walzer ſprang Floreſtan vom Tiſche zur Thür hinaus. Man war ſo etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf und die Andern zerſtreuten ſich hierhin und dorthin.

Floreſtan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenuſſes abzubrechen, vielleicht um deſſen ganze Friſche und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte, — denn erzählen ſich die Freunde von ihren heiterſten Abenden, ſo gedenken ſie allemal des achtundzwanzigſten Decembers 18**. —

---

[1] Dem tauben Maler.

Etuden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemuſik hat ſo viel Treffliches aufzuweiſen, als das der Etuden. Die Urſache liegt nah': die Form iſt eine der leichteſten und anziehendſten, der Zweck, für den gearbeitet wird, ſo klar und feſtgeſetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir ſtellen unten überſichtlich Etuden mehrer Componiſten zuſammen, theils ältere, die zum Theil überſehen, theils neuere, die noch nicht öffentlich beſprochen worden ſind. Im Allgemeinen ſchicken wir voraus, daß die zu beſprechenden nur als Specialitäten anzuſehen ſind, als Verbindungsfäden, die ſich zwiſchen den Epochen bezeichnenden Meiſter-Etuden von Cramer, Clementi, Moſcheles und Chopin hindurchziehen, im Einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb ſie von Zeit zu Zeit vorzunehmen ſein möchten.

J. P. Pixis, Etuden in Walzerform.

Werk 80.

Im weiteſten Sinne iſt jedes Muſikſtück eine Etude und das leichteſte oft die ſchwerſte. Im engen müſſen wir aber an eine Studie die Forderung ſtellen, daß ſie etwas Beſonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Beſiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege dieſe in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u. ſ. w.; finden ſich untermiſchte Schwierigkeiten, ſo gehört ſie dem Genre der Caprice an; dann thut man ebenſo wohl und beſſer, das Studium auf größere zuſammenhängende Concertſätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Difficultäten enthalten und vollauf zum Studiren geben.

Die obige Forderung feſtgehalten, ſo kommen ihr, wie ſich von dem auch als Lehrer geſchätzten Componiſten erwarten ließ, dieſe Miniaturetuden faſt immer nach. Sollten Manche ſolchen pädagogiſchen

Schmeichelmitteln nicht hold ſein, ſo ſollen ſie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spiele quäle, ſondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einſtreue. Im Gegenſatz daher zu manchem berühmten Claviermeiſter greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen ſollen keine Tänze ſpielen, ſondern wo möglich gleich Beethoven“, als falſch an (ebenſo wie den, daß ſie nichts auswendig lernen ſollen) und empfehlen dieſe Walzer als nützliche Intermezzis, als fingergut, artig, lebhaft und muſikaliſch. — Unter den Bäſſen des 9ten Walzers ſteht das Wort Cornemuse. Wir erinnern uns genau, wie uns das Wort früher beunruhigte (die Etuden ſind ſchon 8 — 10 Jahr alt), da wir etwas Muſenartiges dahinter vermutheten, bis wir endlich im Lexikon einen „Dudelſack“ fanden. Es ſcheint dies Wort eine Bereicherung der kritiſchen Terminologie, von dem nicht einmal Herr Gollmick in ſeiner weiß und das ſich unter manche —ſche Compoſition gehörte. Dabei (wir ſind einmal im Kleinlichen) fällt uns die „Iris“ ein, die neulich hinter dem Worte Ecco, das im letzten Satze des zweiten Herz'ſchen Concertes vorkömmt, einen lateiniſchen Fingerzeig, aufzumerken, über die Schönheit der Compoſition nachzuſinnen, ſehen wollte, — während das Wort wohl kaum mehr als Echo bedeutet, d. h. Wiederholung einer Phraſe, wie aus der Ferne.

J. Pohl, Divertiſſements oder Exercices in Ecoſſaiſenform.

Die Divertiſſements ſind dieſelben, die wir ſchon früher unter dem Titel: Caprices en forme d' Anglaises anführten und dort nach Gebühr lobten. Wir wiederholen nachdrücklich, was wir von ihnen rühmten, obgleich ſie allerdings mehr in die Allgemeinheit des Capriccio ausſchweifen und nur einige (1. 4. 6. 15. 16. 21) ausgeprägte Etudenphyſiognomieen tragen. Für das Ueberſchlagen der Hände und das Eingreifen der Finger in die andern, wodurch eine ſo beſondere Färbung hervorgebracht wird, iſt am meiſten geſorgt, übrigens für alle Gattungen von Schwierigkeiten, wie ſie freilich nur Spielern erſter Claſſe geboten werden dürfen. Als Compoſition muß man das Heft dem Beſten der Genremuſik gleichſtellen, — ein wahrer Brillantenſchmuck, wo jeder einzelne eine beſondere Farbe trägt und alle aus derſelben Mine gekommen ſcheinen. — Geiſt und Originalität auf jeder Seite, daneben ſchöner freier Satz und innige Kenntniß der Mittel des Inſtruments. Ob der Componiſt auch über größere Formen herrſche, wiſſen wir leider nicht, da wir von ſeinen andern Compoſitionen, die der Hofmeiſter'ſche Katalog aufzählt, nichts zu Händen bekommen konnten. Erfahren wir etwas darüber, ſo ſoll es der Leſer auch. Noch berichtigen wir einen Irrthum mit großer Freude. Wir führten an der oben bezeichneten Stelle an, daß der Verfaſſer geſtorben ſein ſolle. Nach andern guten Nachrichten lebt er indeß noch in Paris, ſoll ſich jedoch von aller weltlichen Muſik losgeſagt haben und nur dem Studium des Contrapunkts leben. Wir führen dies an, da nach den obigen Ecoſſaiſen die Zukunft des Componiſten mehr der glänzenden Welt als dem engen Kloſter anzugehören ſchien, — jene müßten denn, wie es auch vorkömmt, in einer beſonders aufgeregten Lebensepoche entſtanden ſein.

Maria Szymanowska, 12 Etuden.

(Heft 1. 2.)

Der Name wird vielen eine ſchöne Erinnerung ſein. Wir hörten dieſe Virtuoſin oft den weiblichen Field nennen, worin, dieſen Etuden nach zu ſchließen, etwas Richtiges liegen mag. Zarte blaue Schwingen ſind's, die die Wagſchale weder drücken noch heben und die Niemand hart angreifen möchte. Muß man es ſchon hoch anſchlagen, wenn Frauen Etuden nur ſpielen, ſo noch mehr, wenn ſie ſie ſchreiben; dazu ſind dieſe wirklich gut und bildend, namentlich für Erlernung in Figuren, Verzierungen, Rhythmen u. ſ. w. Sieht man auch überall das unſichre Weib, beſonders in Form und Harmonie, ſo auch das muſikaliſch fühlende, das gern noch mehr ſagen möchte, wenn es könnte. An Erfindung und Charakter heißen wir ſie jedenfalls das Bedeutendſte, was die muſikaliſche Frauenwelt bis jetzt geliefert, wobei noch zu bedenken, daß ſie ſchon vor langer Zeit geſchrieben ſind und deshalb Vieles für neu und außerordentlich geſchätzt werden muß, was nach und nach gewöhnlich und allgemein geworden. —

J. C. Keßler, Etuden.

Werk 20. Heft 1—4.

Es wundert uns, daß wir in ſo vielen Heften eines Componiſten, den wir anderweitig als einen Mann von Geiſt, ſogar poetiſchem Geiſt ſchätzen gelernt haben, faſt nichts als Fingerübungen, Trocknes, Formelles und Verſtandesmäßiges fanden. Denn ſie ſind ſämmtlich ſo nach einer Weiſe zugeſchnitten, dabei ſo in die Länge und Quere gezogen, daß man ſie nur ſehr phantaſievollen Spielern zur Abkühlung anempfehlen kann, daß minder feurigen, blos mechaniſchen Spielern hingegen für die wenige Fertigkeit mehr, die ſie durch deren Studium erlangen, vollends die letzten Tropfen Blutes ausgezogen würden. — Der Schreibſtyl an und für ſich iſt übrigens rein, ausgebildet, kräftig und nähert ſich dem Cramer'ſchen, ohne deſſen Reize zu beſitzen. Beſäße man nur immer Fauſtmäntel, um in der Stunde, wo Componiſten ihre Manuſcripte an die Verleger abſenden, zu ihnen fliegen zu können! — Diesmal hätten wir nur Nr. 1, 3, 15, 18, 22 und 24 fortgelaſſen, die andern ſieben kürzer und bündiger im Cramer, — und nehmen wir nur noch Nr. 5 aus, von der wir, hat ſie der Componiſt wirklich mit kreuzweis über einander geſchlagenen Händen am Claviere componirt und nicht etwa auf dem Papiere transponirt, im Staube niederfallen; man wird ſo einen Fall nur durch Zuziehung der Noten begreiflich finden.

H. Bertini, 25 Capricen oder Etuden.

Werk 94.

Der Componiſt ſchlägt hier zwei Weltſaiten an, die tiefe pathetiſche und die hohe frivole, und vereinigt ſomit die Krone Bellini's und Auber's unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch dieſen jungen Componiſten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der erſten Bekanntſchaft (durch ſeine älteren Etuden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausſtehlich wird. So iſt denn in dieſen Etuden ziemlich Alles nur aufgewärmt, coquett, ſtudirt, — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmuth, Arroganz. Wir leben des Troſtes, daß ſich ſolcher Flitter nie lange in der Welt halten kann, und fallen weiter nicht darüber her: — aus gewiſſen Gründen empfehlen wir ſogar denen, die ſich in der großen Welt nicht zu benehmen wiſſen und doch in ihr leben wollen und leben müſſen, dieſe Etuden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und ſcheinbarer Tiefe ausgeſprochen werden können, als es Bertini verſteht, d. h. da er ſo außerordentlich claviergemäß und wohlklingend ſetzt, daß man ſein Glück machen muß — bei reichen Wittwen und auch ſonſtig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etuden von C. Mayer, F. W. Grund, C. E. F. Weyſe, F. Ries und L. Berger.

C. Mayer, 6 Etuden.

Werk 31.

Dem Achilles gibt man einen Centauren zum Lehrer; ſchöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etuden ſind welche, — Grazien von anmuthiger Geſtalt und hellem Angeſichte.

Wir Alle wiſſen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewiſſen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden" anderer ordentlich freuten. Aehnlich verhalten ſich andere Etuden zu unſern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und ſucht ſie recht inne zu werden, da ſie einen gleich vorneherein freundlich anſehen und durch nichts Schwierig-verwickeltes abſchrecken. Und dann ſtoßen wir oft auf traurige Geſtalten, welche die Schulſtube zuſammen gedrückt, ſtumm und ſcheu gemacht hat. Sie wiſſen, ſind ſie ſich ſelbſt überlaſſen, weder rechts noch links, — wiſſen nicht, wie ſie es anfangen ſollen, weiter zu kommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In ſolche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen dieſe und ähnliche Etudencompoſitionen in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darſtellung nicht im Wege ſtehen.

Als Etuden beſonders beſehen, ſo erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuoſen, der ſein Inſtrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch deſſen eigentlichen charakteriſtiſchen Ton ſtudirt hat, der dem Spieler nichts zumuthet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen könnte, der, mit einem Worte, etwas Unclaviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man alſo keine gefährlichen Zickzackläufe oder Rieſenſprünge, ſondern eben Graziengänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen, als frei und geſchmeidig machen. — Die erſte und dritte erſcheinen etwas aufgeregter, doch wallt nichts über den Rand. Die zweite iſt durchaus liebenswürdig, vom zweiten Theil an gut geſetzt, übrigens nützliche Uebung. Der Charakter der vierten erinnert an eine von Moſcheles in E; ſie würde durch Verkürzung gewinnen, indeß bleibt ſie auch lang lieblich genug. Mit der fünften ſcheint ein Rondo angelegt, das wir ausgeführt wünſchten. Die letzte gefällt uns als Compoſition am wenigſten; es fehlt ihr ein rhythmiſcher belebender Gedanke, den wir der linken Hand gegeben hätten; als Uebung für die Geläufigkeit der rechten Hand rathen wir ſie oft zu ſpielen. —

F. Ries, 6 Exercices.

Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugendwerk eines Meiſters, deſſen hohe Verdienſte um die Ausbildung des Clavierſpiels nicht vergeſſen werden müſſen. Mit Luſt erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieſes Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir rieſig, unüberwindlich, namentlich die erſte ſonderbar verſchränkte, ausgezackte, und die in D dur, wo Achtel, Triolen und Sechszehntheile über einander gebaut ſind und bei der mein Lehrer äußerte: „ſie ſei zehnmal leichter zu componiren als zu ſpielen", was ich damals nicht verſtand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte ſich nachmals meine Meinung und iſt nur der Reſpect vor dieſen Etuden derſelbe geblieben. Wir legen ſie von Neuem Jedem und Allen an's Herz.

F. W. Grund, 12 große Etuden.

Werk 21.

Vielleicht daß mancher die Hand ſieht, mit der wir dieſe Etuden (wie die nachfolgenden von Wenſe und Berger) hoch über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künſtler ſo oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie ſind dem

Meiſter Moſcheles gewidmet, und dürfen es ſein; denn wir haben einen Künſtler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehn, auf die würdigſte Weiſe ausgebildet und, ſeiner Kräfte und Mittel ſich bewußt, dieſe in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etuden vorzüglich werth macht, iſt, daß ſie, ebenſo charakteriſtiſch als techniſch bildend, Nahrung für Hand und Geiſt zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige geleſen zu haben und geben dieſe. In der erſten iſt eine Figur durchgeführt, die Finger der rechten Hand, namentlich die ſchwächern zu ſtärken. Ein Zug, der dem Componiſten beinahe Manier geworden, zeichnet dieſe Etude wie ziemlich alle andern aus, daß nämlich nach dem Ende hin gewöhnlich ein neuer melodiſcher Gedanke auftritt, wodurch die eigentliche Uebung wie etwas zurückgedrängt ſcheint, ohne jedoch ganz ſtill zu ſtehn; es gefällt uns dieſe Weiſe ausnehmend. — Nr. 2. Uebung in Octaven und mehr als das: — poetiſches Bild von einer zarten Künſtlerhand entworfen. — Nr. 3. Sanft und eben, ohne beſondere Auszeichnung. Das Pedal heben wir erſt zu Ende des Tactes auf, da die Vorhalte durch die vielen Hauptaccordnoten doch im Augenblicke zum Schweigen gebracht werden. In Bach's Exercices Heft 1 Nr. 2 ſteht eine ganz ähnliche Etude. — Nr. 4. Leichtfertiges und Coquettes gelingt dem Componiſten nur wenig, er iſt zu deutſch dazu und mag's getroſt Anderen überlaſſen. — In Nr. 5 lebt er wieder in ſeiner Sphäre, doch verliert das Stück auf S. 14 Syſtem 3 an Spannung. — Nr. 6. In den Etuden von Cramer Nr. 4 (in C moll), Moſcheles (Nr. 17 in Fis moll) und Ries (Nr. 1 in C moll) finden ſich welche zu gleichem Zwecke. Die vorliegende ſcheint uns nicht frei genug geſchaffen, mag aber, raſch, ſcharf Note auf Note geſpielt, Effect machen. — Nr. 7. Gehört in die Gattung von Nr. 4. Als Uebung war ſie uns ein alter Bekannter, der uns früher oft zu ſchaffen machte. — Nr. 8. Trefflich, Oſſianiſchen Charakters. Die vorkommenden Quinten ſtören uns nicht; wir ſchätzen es ſogar, daß er ihnen nicht pedantiſch auszuweichen ſuchte. — Nr. 9. In Hummel'ſcher Art. Die Fiorituren ſind etwas ſteif und können wir namentlich den ſchmachtenden Ausgang wie Seite 25 im letzten Tact, Seite 26 Tact 5, gar nicht ausſtehen. Die Art der Bearbeitung, wie Seite 26 bei dem Wiederauftreten des Hauptgeſanges, ſteht dem Verfaſſer viel edler an. — Nr. 10. Die geiſtvollſte und eigenthümlichſte und zwar durchweg vom erſten bis zum letzten Tact. Wir ſtreichen ſie roth an. — Nr. 11. Schwierig, aber nützlich und dankbar. — Die letzte wird im Verlauf monoton, zumal ſchon die Figur in Nr. 7 verbraucht. Geiſtreicher, lebhafter Vortrag würde das Erſtere vergeſſen machen.

C. E. F. Weyſe, 8 Etuden.

Werk 8.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieſes Componiſten (der auch Symphonieen, Opern und Kirchenſtücke geſchrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausſpruch eines competenten Richters (Moſcheles) ein, nach welchem Weyſe durch dies eine Werk ſich einen Platz unter den erſten lebenden Claviercomponiſten geſichert hätte. Ein lobendes Privaturtheil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne Weiteres einſtimmen muß. —

Die meiſten der neu erſcheinenden Etuden neigen ſich mehr oder weniger der Schule dieſes oder jenes Meiſters zu (der Field'ſchen, der Hummel'ſchen, Cramer'ſchen u. ſ. w.); die vorliegenden ſtehen durchaus ſelbſtſtändig und abgeſchloſſen da und vielleicht nur dem Styl Beethoven's in etwas verwandt. Am liebſten (ſchreibt Euſebius irgendwo) möchte ich ſie jenen einſamen Leuchtthürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Geniuſſe höherer Art gibt, leicht und ſtolz wie Segel ſchwebend und neue Länder aufſuchend. Anders ausgedrückt: es finden ſich einzelne Talente, die weder der Allmacht des gerade herrſchenden Genius, noch der der Mode unterthan, nach eigenem Geſetze leben und ſchaffen; vom erſteren haben ſie allerdings das an ſich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten ſie aber geradezu, — und an dieſer Unbeugſamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der ſie Alles, was einem Werben nach Volksgunſt ähnlich ſähe, von ſich weiſen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden Beider, obwohl das letztere natürlich am meiſten verliert.

Was uns alſo hier geboten wird, rührt von einem Originalgeiſte her, wie wir nicht viele aufzeigen können. Die erſte Etude gleich, wie geſund, deutſch und ritterlich! Die Farben ſind ihm zu wenig zum Gemälde, er haut wie in Stein und jeder Schlag trifft ſicher. — In der zweiten ſingt eine Ballade, über welche tiefere Stimmen auf- und abſteigen. Hier, wie in manchen andern des Heftes, unterbricht der Componiſt den Faden der Etude durch einen freien Gedanken; wir bemerkten etwas Aehnliches ſchon in den Grund'ſchen Etuden, hier geſchieht es indeß kühner und phantaſtiſcher. Die ganze Nummer iſt ausgezeichnet. — In der dritten Nummer müſſen Geſang und Begleitung vorſichtig geſchieden werden; ſie ſcheint uns jedenfalls zu lang und namentlich da, wo die linke Hand die Figur aufnimmt, melodieenleer; dagegen bietet ſie eine gute Uebung im Staccato und im Eingreifen in die Obertaſten. — Nr. 4 iſt durchaus eigenthümlich, in der Form etwas roh, aber phantaſtiſch und überall Funken ſprühend. — Die fünfte ſticht nicht hervor, wird aber, ſehr raſch, obwohl innerlich ruhig vorgetragen, der ſchönen reichen Harmonieen halber wohlthun. — Nr. 6 denken wir uns beſſer im Zweivierteltact; ſie iſt uns an Zartheit und Friſche des Colorits die liebſte. So wenig wir die Gefühlswegweiſer der delirando u. a. leiden mögen, ſo wünſchten wir doch für weniger lebhaft auffaſſende Spieler einige Schattirungen mehr angezeigt, namentlich in dieſer, wo die ganze Wirkung von ſchöner Licht- und Schattenvertheilung abhängt. — Bei Nr. 7 fiel uns die Angabe des Metronoms auf: die der Zahl beigefügte halbe Note muß in eine Viertelnote corrigirt werden, und auch dann wird ſie ſelbſt einem guten Meiſter noch zu ſchaffen machen. Im Uebrigen zeichnet ſich die Etude wie durch Schwierigkeit ſo durch Glanz aus. — In Nr. 8 würden wir die Anfangsmelodie ſo ſpielen wie nachher, d. h. in Octaven; ſonſt klingt es zu dünn. Die Bemerkung iſt klein gegen das, was uns die Etude im Ganzen bietet, — was man je eher je beſſer ſelbſt kennen lernen möge. —

Mit wahrer Hochachtung ſchlagen wir die Etuden auf dem Clavier auf und erlaben uns daran. — —

Louis Berger, 12 Etuden.

Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, ſchon vielleicht vor 20 Jahren erſchienen, von den erſten Autoritäten als ein muſter- und meiſterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicher Weiſe aber ſind die Etuden nicht weit über die Kreiſe gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer ſelbſt wirkte, — gerade dieſe Studien, die jeder Lernende auswendig wiſſen müßte, — ordentliche Platogeſpräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten ſich auf dieſes Werk! — nicht als ob nicht in ihm ſelbſt ſchon keine erfüllt lägen (denn ſchriebe nur jeder Menſch ein ſolches Heft, ſo ſtünde es gut um Alle), ſondern weil man in dieſen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen iſt, daß dieſe ausgeblieben, — der Kritik, dem Publicum oder dem Componiſten, entſcheiden wir nicht; nur das wiſſen wir, daß der verehrte Meiſter Vieles fertig geſchrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So ſprechen denn auch dieſe Zeilen weiter nichts als den Wunſch aus, ſie nicht länger der Oeffentlichkeit vorzuenthalten. Als ſeine herzlichen Verehrer bitten wir. —

VI Etudes de Concert comp. d'après des Caprices de Paganini par R. S. Oe. X.

Eine Opuszahl ſetzte ich auf obige Etuden, weil der Verleger ſagte, ſie „gingen" deshalb beſſer, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muſe) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Compoſition, bis auf die Bäſſe, die dichteren deutſchen Mittelſtimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geſchmeidiger gemachte Form für eine echte Paganini'ſche. Iſt es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in ſich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach Außen gebracht zu haben, ſo beſitze ich vielleicht darauf einen Anſpruch. —

Paganini ſelbſt ſoll ſein Compoſitionstalent höher anſchlagen als ſein eminentes Virtuoſengenie. Kann man auch, wenigſtens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einſtimmen, ſo zeigt ſich doch in ſeinen Compoſitionen und namentlich in den Violincapricen,[1] denen obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer ſeltenen Friſche und Leichtigkeit empfangen und geboren ſind, ſo viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfaſſung, welche das Pianoforte erheiſchte, dies eher feſten als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini,[2] wo ich das Original, vielleicht zu deſſen Nachtheil, ziemlich Note um Note copirte und nur harmoniſch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Uebertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer ſelbſtſtändigen Claviercompoſition gäbe, welche den Violinurſprung vergeſſen laſſe, ohne daß dadurch das Werk an poetiſcher Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieſes zu erlangen, namentlich in Hinſicht der Harmonie und Form,[3] Vieles anders ſtellen, ganz weglaſſen oder hinzuthun mußte, verſteht ſich ebenſo, wie daß es ſtets mit der Vorſicht geſchah, die ein ſo mächtiger verehrter Geiſt gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich ſie gemacht, und überlaſſe ich, ob es immer wohlgethan, der Entſcheidung theilnehmender Kunſtfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht unintereſſant ſein kann. —

Mit dem Beiſatz »de concert« wollte ich die Etuden einmal von den erwähnten früher erſchienenen unterſcheiden; dann aber ſchicken ſie ſich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da ſie aber, was ein gemiſchtes Concertpublicum nicht gewöhnt iſt, meiſtens ſehr friſch auf die Hauptſache losgehen, ſo würden ſie am beſten durch ein freies, kurzes angemeſſenes Vorſpiel eingeleitet.

---

1) Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I. Milano, Ricordi.

2) Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort ꝛc. Leipzig, Hofmeiſter.

3) Man muß wiſſen, auf welche Weiſe die Etuden entſtanden und wie ſchnell ſie zum Druck befördert wurden, um Manches im Original zu entſchuldigen. Hr. Lipinski erzählte, daß ſie in verſchiedenen Zeiten und Orten geſchrieben und von P. an ſeine Freunde im Manuſcripte verſchenkt worden wären. Als ſpäter der Verleger, Hr. Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieſer ſie eilig aus dem Gedächtniß aufgeſchrieben ꝛc.

Von einzelnen Bemerkungen wünſchte ich noch dieſe beachtet.

In Nr. 2 wählte ich ein anderes Accompagnement, weil das tremulirende des Originals Spieler wie Zuhörer zu ſehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für beſonders ſchön und zart und ſie allein für hinreichend, Paganini eine erſte Stelle unter den neueren italieniſchen Componiſten zu ſichern. Floreſtan nennt ihn hier einen italieniſchen Strom, der ſich auf deutſchen Boden mündet.

Nr. 3 ſcheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer ſie indeß überwunden, hat vieles Andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nr. 4 ſchwebte mir der Todtenmarſch aus der heroiſchen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht ſelbſt finden. — Der ganze Satz iſt voll Romantik. —

In Nr. 5 ließ ich geſliſſentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studirende Höhen und Tiefen ſich ſelbſt ſuche. Die Auffaſſungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren ſehr geeignet ſcheinen. —

Ob die 6te von Einem, der die Violincapricen geſpielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Clavierſtück ohne Fehl vorgetragen, erſcheint ſie reizend in ihrem Harmonieſtrom. Noch erwähne ich, daß die überſchlagende linke Hand (bis auf den 24ſten Tact) immer nur eine, die höchſte nach oben zugekehrte Note zu greifen hat. Die Accorde klingen am vollſten, wenn der überſchlagende Finger der linken Hand ſcharf mit dem fünften der rechten zuſammentrifft. Das folgende Allegro war ſchwierig zu harmoniſiren. Den harten und etwas platten Rückgang nach E dur (S. 20 zu 21) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umcomponiren müſſen. —

Die Etuden ſind durchweg von höchſter Schwierigkeit und jede von eigener. Die ſie zum erſtenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, ſie erſt zu überleſen, da ſelbſt blitzes-ſchnellſte Augen und Finger, beim Verſuch eines Prima-viſta-ſpiels, der Stimme zu folgen kaum im Stande ſein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die dieſe Sätze meiſterlich zu bewältigen vermöchten, ſich in das Große belaufen werde, ſo enthalten ſie doch in der That zu viel Genialiſches, als daß ihrer von denen, die ſie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunſt gedacht werden ſollte.

Die Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet.

Vielen Lernenden würden die Flügel ſinken, wenn ſie die Maſſen von Etudencompoſitionen aufgeſchichtet ſähen. Die folgende Tabelle ſoll ihnen das Auffinden des Aehnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exercicen von Bach[1] zurückgehen und zu deren ſorgfältigſtem Studium rathen, ſo haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unſeres Inſtrumentes an Mitteln, wie durch die ſchönere Ausbildung des Toncharakters an Effecten gewonnen haben, ſo kannte er das Clavier in ſeinem ganzen Reichthum. Und wie er Alles gleich gigantiſch anlegte, ſo componirte er nicht etwa 24 Etuden für die bekannten Tonarten, ſondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wie viel Clementi[2] und Cramer[3] aus ihm ſchöpften, wird Niemand in Abrede ſtellen. Von da bis Moſcheles[4] trat eine Pauſe ein. Vielleicht daß es der Einfluß Beethoven's war, der, allem Mechaniſchen feind, mehr zum rein-poetiſchen Schaffen aufforderte. In Moſcheles und noch in höherem Grad in Chopin[5] waltet daher neben dem techniſchen Intereſſe auch das phantaſtiſche. Hinter dieſen Fünf, die am größten hervorragen, ſtehen am originellſten L. Berger[6] und C. Weyſe[7]. Ries[8] und Hummel[9] haben ihren eigentlichen Styl klarer in freien Compoſitionen niedergelegt, als gerade in Etuden. Als ſolid und tüchtig müſſen Grund[10] und Keßler[11] genannt werden, auch A. Schmitt[12], deſſen einfache Klarheit jungen Herzen wohlthun muß. Kalkbrenner[13], Czerny[14]

---

1) Exercices. Oeuv. 1. 6 Livraisons. Sodann Exercices. Oeuv. 2.
2) Gradus ad Parnassum ou l'art de jouer le Pianoforte démontré par des Exercices dans le style sévère et dans le style élégant. 3 Volumes.
3) Etudes ou 42 exercices doigtés dans les différents Tons. 2 Livraisons.
4) Studien f. d. Pfte. zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierſpieler. W. 70. 2 Hefte.
5) 12 grandes Etudes. Oe. 12. 2 Livraisons.
6) 12 Etudes Oe. 12.
7) 8 Etudes. Oe. 51.
8) 6 Exercices. Oe. 31.
9) Etudes. Oe. 125.
10) 12 grandes Etudes. Oe. 21.
11) Etudes. 4 Livraisons. Oe. 20.
12) Etudes. Oe. 16. 2 Parties. Derſelbe Componiſt hat noch eine Menge Hefte herausgegeben, die wir nicht einzeln aufzählen.
13) 24 Etudes. Oe. 20. 2 Livraisons.
14) Eine zahlloſe Menge ſehr nützlicher Unterrichtsſtücke.

und Herz[1] lieferten keine Rieſenwerke, aber Schätzenswerthes wegen ihrer Inſtrumentkenntniß. Potter[2] und Hiller[3] dürfen ihres romantiſchen Geiſtes wegen nicht übergangen werden, auch die zarte Szymanowska[4] nicht und der freundliche C. Mayer[5]. Bertini[6] täuſcht, aber anmuthig. Wer Schwierigſtes will, findet es in den Paganini-Etuden[7] des Unterzeichneten. —

Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockeres Fortbewegen der Finger, zarter Anſchlag). Rechte Hand. Clementi Nr. 52. — Cramer 12, 23, 27*[8], 36*. — Moſcheles 1. — Chopin 4*, 5* (ſpielt nur auf Obertaſten), 8*. — Grund 1. — Keßler 1, ähnlich Bertini 1. — Szymanowska 1. — Potter 3, 16. — Hiller 2*, 22*. — C. Mayer 6. — Kalkbrenner 4. — Paganini-Etuden II. 5.

Insbeſondere: Uebungen für den 4ten und 5ten Finger. Clementi 19, 22, 47. — Cramer 3, 28. — L. Berger 7*. — Potter 15*. — Bertini 12.

Linke Hand. Clementi 87. — Cramer 9. — Chopin 12*. — Berger 6*. — Keßler 16, 4, 6. — Hiller 18. — A. Schmitt 6, Heft II. 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Allemande, V. Préambule. — Clementi 2, 7, 16, 28, 36. — Ries 3. — Hummel 1. — Keßler 9, 14. — Szymanowska 4, 8 (beſonders nützlich). — Potter 5, 20. — Hiller 17*. — Kalkbrenner 1. — Herz 13. — Bertini 3. — Schmitt Heft II. 1.

Schnelligkeit und Kraft (ſchwerer Anſchlag im raſchen Zeitmaaße, mehr melodiſcher Vortrag der einzelnen Noten u. ſ. w.).

Rechte Hand. Clementi 48. — Cramer 1. — Bertini 21.

Linke Hand. Cramer 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Courante, II. Allemande, III. Gigue, V. Courante. — Clementi 44. — Cramer 38. — Moſcheles 14. — Hummel 12. — Keßler 10. — Hiller 13. — Paganini-Etuden Heft I. 1.

---

[1] Exercices et Préludes, Oe. 21.
[2] Etudes. Oe. 19.
[3] 24 Etudes. Oe. 15.
[4] 12 Etudes. 2 Livraisons.
[5] 6 Etudes. Oe. 31.
[6] Etudes caracteristiques. Oe. 66.
[7] Etudes und 6 Etudes de Concert d'apres des Caprices de Paganini.
[8] Die mit einem * bezeichneten Nummern haben überdem einen poetiſchen Charakter.

Anmerkung. In verſchiedenen ſchwierigen Gegenbewegungen, wie im ganzen Charakter, ſind ſich folgende ſehr ähnlich: Clementi 72. — Cramer 4*. — Moſcheles 17. — Ries 1. — Grund 6. — Paganini-Etuden Heft II. 6.

Gebundenes Spiel (ein- und mehrſtimmig). Vergleiche auch Liegenbleiben einzelner Finger[1]. Bach Heft II. Courante, III. Phantaſie*. — Clementi 29, 33 Canon (Meiſterſtück), 52, 71, 79, 86, 100 (letztere vier ſind ſich ſehr ähnlich). — Cramer 30. — Moſcheles 9*, 20. — Berger 10. — Szymanowſka 7. — Hiller 9. Die beiden letzten namentlich für die linke Hand. — A. Schmitt Heft II. 22.

Staccato (vergleiche auch ſchnelles Hintereinanderanſchlagen derſelben Finger, und Octavengänge). Hiller 1, 15.

Legato in der einen und Staccato in der andern Hand. Cramer 31*. — Keßler 18, 22. — Hiller 4.

Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich (vergleiche auch die nächſte Rubrik). Clementi 91. — Cramer 5, 41. — Moſcheles 5*. — Potter 2*. — Hiller 3*. Die letzten drei ſehen ſich ganz gleich. — Chopin 3*, 6*. — Berger 4*, 11*. — Weyſe 6*. — Hummel 11. — Hiller 5*, 10, 16. — Szymanowſka 4. — C. Mayer 3, 5. — A. Schmitt 2. — Bertini 6, 9. — Paganini-Etuden II. 2.

Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anſchlagen (vergleiche auch Triller mit Nebennoten). Clementi 1, 3, 27, 35, 86, 99. — Cramer 20, 25*. — Weyſe 2*. — Potter 11*. — Hiller 21. — Kalkbrenner 13. — Schmitt Heft II. 8.

Stilles Ablöſen der Finger auf derſelben Taſte. Clementi 46, 96*. — Hummel 24* (beſonders ſchön). — Hiller 19.

Vollgriffigkeit, ſchneller Accordenwechſel. Moſcheles 2*. — Chopin 11*. — Ries 2. — Grund 8. — Keßler 3, 15. — Szymanowſka 5. — Potter 22. — Hiller 1, 11*. — A. Schmitt 11. — Kalkbrenner 14. — Paganini-Etuden II. 4, 6.

Spannungen. Rechte Hand. Clementi 30*, 36. — Cramer 21. — Chopin 1*. — Berger 1*. — Weyſe 7. — Hiller 20. — Bertini 11. — Schmitt Heft II. 6.

---

[1] Hieher ſind auch die verſchiedenen Fugen in Bach, Clementi u. A. zu rechnen.

Linke Hand. Clementi 81. — Chopin 9*. — Keßler 20. — Hiller 7. — Bertini 19. — Schmitt II. 7.

In beiden Händen. Cramer 40. — Moſcheles 11. — Chopin 11*. — Hummel 5, 17. — Potter 17 (der vorigen ſehr ähnlich), 14. — Szymanowska 5. — Hiller 6, 23. — Kalkbrenner 8.

Sprünge (vergleiche auch die nächſte Rubrik). Clementi 76. — Moſcheles 16 (beſonderer Art). — Weyſe 7. — Hummel 5. — Grund 10*, ihr ähnlich Ries 4. — Keßler 3, 12, 19. — Szymanowska 3, 9. — Potter 6, 23 (beſonderer Art), 24. — Hiller 8.

Ineinandergreifen der Finger und Ueberſchlagen der Hände. Bach Heft I. Gigue*, V. Menuett*. — Clementi 53. — Cramer 33, 34, 37. — Ries 2. — Weyſe 5. — Hummel 21. — Keßler 5, 7, 13. — Potter 9. — Hiller 16*, 22. — Kalkbrenner 9, 22. — Herz 7, 19. — Bertini 10. — Paganini-Etuden II. 6.

Schnelles Anſchlagen derſelben Finger (vergleiche auch **Staccato** und **Octavengänge**). Clementi 1, 27, 55. — Moſcheles 8*. — Weyſe 1*. — Potter 12*. — Keßler 2, 15*. — C. Mayer 2. Werk 40, 2*. — Hiller 5*. — Kalkbrenner 14. — Bertini 7, 18, 24, 25. — A. Schmitt II. 25.

Octavengänge. Clementi 65, 21. — Hummel 8. — Grund 2 (ihr im Rhythmus ſehr ähnlich: Hummel 18). — Keßler 8. — Szymanowska 12. — Potter 18. — Hiller 1, 5, 24. — Bertini 4.

Wechſel der Finger und Hände auf derſelben Taſte. Clementi 30, 34. — Moſcheles 19, 22. — Chopin 7* (doppelgriffig). — Berger 5*. — Hummel 20. — Grund 5. — C. Mayer Werk 40, 1. — Keßler 2. — Herz 2. — Bertini 20. — Paganini-Etuden I. 5.

Vorſchläge. Clementi 77, 97. — Hummel 2*.

Doppelſchläge. Clementi 11, 37. — Keßler 24. — Kalkbrenner 10. — Szymanowska 11. — Potter 4.

Pralltriller. Bach Heft I. Prelude. — Clementi 66. — Hummel 13. — Grund 5. — Szymanowska 2. — Hiller 9.

Kurzer Triller mit Nachſchlag. Moſcheles 7*, 10*. — Potter 8. — Hiller 35*. — Paganini-Etuden II. 3.

Langer Triller. Rechte Hand. Clementi 50. — Keßler 22. — Schmitt Heft II. 3. — Linke Hand. Berger 3*. — Potter 9. — Bertini 13.

Triller mit Begleitung anderer Stimmen in einer Hand zugleich. Clementi 25. — Cramer 11. — Potter 13. — Kalkbrenner 14, 23. — A. Schmitt II. 10.

Terzentriller. Kettentriller. Clementi 68, 88.

Doppelterzen und Sexten. Clementi 88. — Cramer 19, 35. — Moſcheles 13*. — Hummel 3. — Keßler 23 (der vorigen ſehr ähnlich). — Grund 12. — Potter 10. — Kalkbrenner 20 und 21. — Bertini 4. — Paganini-Etuden I. — A. Schmitt Heft II. 11.

Drei- und vierſtimmige Uebungen in einer Hand. Clementi 28. — Potter 15*. — Hiller 19.

Chromatiſche Tonleiter mit begleitenden Tönen. Moſcheles 3. — Chopin 2.

Schwierige Accentuation, Tacteintheilung und Rhythmus. Bach Heft VI. Gigue. — Clementi 83, 94, 95 (Quintolen-Uebung. S. auch Hiller 23*). — Moſcheles 8*, 18*. — Chopin 10*. — Ries 5. — Hiller 2, 10, 16. — Kalkbrenner 17.

Anmerkung. Aehnliche Figuren und Rhythmen ſind durchgeführt A) Hummel 10. — Grund 4. — Potter 7. — Bertini 14. — B) Hummel 19. — Weyſe 7. — Potter 24. — C) Cramer 37. — Grund 11. — Keßler 11. — D) Weyſe 1*. — Hiller 14. — Kalkbrenner 5.

Adagio mit Verzierungen. Moſcheles 4*. — Hummel 16, 22. — Grund 9. — C. Mayer 4.

Uebungen für die linke Hand allein. Berger 9. — Ein beſonderes Heft Etuden von Greulich (Werk 19, bei Peters).

Variationen für Pianoforte.

Erſter Gang.

J. Rochlitz, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. W. 7. — J. Deppe, Variat. über ein Thema v. Roſſini. — C. Krebs, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Auber. W. 41. — Leopoldine Blahetka, Variat. über ein Thema v. Haydn. W. 28. — H. Herz, große Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 82. — Chr. Rummel, Phantaſie und Variat. über ein Thema v. Donizetti. W. 80. — St. Heller, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Herold. W. 6. — J. N. Dreling, brillante Variat. über ein Thema v. Auber (zu 4 Händen). W. 34.

Der die erſten Variationen erſonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Symphonieen kann man nicht täglich ſchreiben und hören, und ſo gerieth denn die Phantaſie auf ſo anmuthige Spiele, aus denen der Beethoven'ſche Genius ſogar idealiſche Kunſtgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt ſich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Capriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß iſt in keinem Genre unſrer Kunſt mehr Stümperhaftes zu Tag gefördert worden — und wird es auch noch. Von der Armſeligkeit, wie ſie hier aus dem Grunde blüht, von dieſer Gemeinheit, die ſich gar nicht mehr ſchämt, hat man kaum einen Begriff. Sonſt gab's doch wenigſtens gute langweilige deutſche Thema's, jetzt muß man aber die abgedroſchenſten italieniſchen in fünf bis ſechs wäſſerigen Zerſetzungen nach einander hinterſchlucken. Und die Beſten ſind noch die, die's dabei bewenden laſſen. Kommen ſie nun aber erſt aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie ſie heißen! Zehn Variationen, doppelte Repriſen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im $^3/_8$tel Tact — hu! Kein Wort ſollte man verlieren und Ritz Ratz in den Ofen! Solcher mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere ſelige Zeitungen, unſern Leſern vorzuſtellen, halten wir ſie und uns für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes ſoll indeß manchmal erwähnt werden; im Durchſchnitt wird aber, bis auf dieſen erſten Gang, in ſpäteren nur der beſſeren Erſcheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn Rochlitz gewiß nicht und ſähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein ſichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Weſen, das gern etwas in die

Höhe möchte, heraus, ſo wären ſie kaum einer Aufmunterung werth. Mich ſchlagen ſolche Compoſitionen förmlich nieder. Der junge Muſiker will einmal drucken laſſen; man räth's ihm ab; es hilft nichts. Sagt man ihm, er ſolle erſt auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch ſtudiren, ſo hat man einen Todfeind mehr. Sie ſind oft ſelbſt überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch ſoll's gedruckt werden. Sieht man Talent, ſo läßt ſich nützen. Fehlen aber ſogar die erſten Schulkenntniſſe, ſo kann man nicht anders als ſtill ſein und ſie ihrem Schickſal überlaſſen.

Was Hrn. Deppe anlangt, ſo iſt auch er auf dem beſten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige beſſere Regung, kein Funken Geiſt; leere Czerny'ſche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt ſich etwas. Eine gewiſſe Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigſten Sphäre, hält allein ab, das Heft nicht ganz und gar zu verwerfen.

Beſonderer Art ſind die Veränderungen des Hrn. C. Krebs. Auf den erſten Anblick für's Auge nehmen ſie ſich recht gut aus. Im Grunde iſt's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahleriſch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, ſo aus puren hohlen Phraſen iſt es zuſammengeſetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, ſogar Spohr, — ſo ohne allen Grund brillant, ohne allen Grund gerade ſo und nicht anders. Herz und Lafont haben daſſelbe Thema componirt. Da lerne er franzöſiſche Manieren, coquettes Weſen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig iſt es, dies alles ſagen zu müſſen, da man gar nicht leugnen kann, daß ſie von einem talentvollen, ſatz- und fingerfixen Componiſten gemacht ſind, der noch dazu das Inſtrument ſehr gut kennt.

Auch an den Variationen des Fräulein Blahetka wollen wir ſo raſch wie möglich vorbei. Sie iſt eine treffliche Clavierſpielerin und reizend. Zu einem St. Simon für weibliche Compoſition kann ſie mich nicht machen.

Aber was iſt mit unſerm vortrefflichen Henri Herz vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf ſenkte, als ob er gar nicht mehr ſo unſchuldig und liebenswürdig hüpfen und ſpringen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als

Variationiſt erreicht ihn ſo leicht Niemand, und er ſich ſelbſt nicht einmal wieder. Tauſend und aber tauſend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt und von ſchönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe ſie küſſen, wollte er. „Die Jahre vergehn.“ Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man ſich manche Modegenies, über deren ſchädlichen hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im Klaren war, ſpäter, wenn ſie ſelbſt hinter ſich zurückbleiben und nun eine Lücke entſteht, die Talentſchwächere nur ſchlecht zu füllen verſuchen, ſehr oft zurückwünſcht. So fingen die Kritiker erſt Roſſini recht herauszuſtreichen an, als Bellini aufſtand; ſo wird man dieſen erheben, da Caraffa und die Andern ihn nicht zu erſetzen vermögen. So mit Auber, Herold, Halevy. — Zu den Variationen! Sie ſind von Herz, ſtehen aber, wie geſagt, gegen die älteren friſchen und erfindungsreichen bei Weitem ab. Das Thema iſt aus den Puritanern, der erſte Theil voll Geſang auf Tonica und Dominante baſirt, der zweite Theil aber ſo ſteril, daß freilich nichts Paradieſiſches daraus zu ſchaffen. Daß er S. 13 Syſt. 4 T. 5 und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nöthig. Herz'iſch bleiben ſie jedenfalls und müſſen gefallen.

Als einen dieſem Pariſer verwandten Geiſt gibt ſich unverhohlen auch Hr. Rummel. Was ihm an franzöſiſcher Fineſſe abgeht, erſetzt er aber durch eine ihm natürliche deutſche Gutmüthig- und Gemüthlichkeit, weshalb er mir immer wohlgefallen. Die Einleitung zu ſeinen neuſten Variationen, den Satz des Themas von Donizetti (das ſich in Franzilla Pixis zum großen Liebesſang geſtaltete) muß man ſehr loben. Die Variationen (die zweite ausgenommen) und das Finale ſind gewöhnlichſt.

In denen von Stephen Heller kann man Anzeichen eines gebornen Muſikers gewahren. Das Thema iſt das bekannte Lied des Zampa (nebenbei geſagt, zehnmal weniger forcirt und mehr originell als das Meyerbeer'ſche: l'or n'est qu'une chimère) und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht iſt. Thema. Steht im Original Tact 7 die kleine None? Das ſchwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen ſehen ſich zu ähnlich und fließen zu leiſe nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr toben und wüſten. Das Thema, ſein Gegenſtand dünkt uns einer größern charakteriſtiſchen Behandlung werth, was ſich der talentvolle Componiſt zu einer ſpätern Aufgabe mache.

Die vierhändigen Variationen von Hrn. Droling ſind auf ein ſehr pikantes, allerliebſtes Thema aus dem Maskenball ebenſo allerliebſt gebaut, dazu federleicht, völlig anſpruchslos, ſehr zu empfehlen, weil ſie eben nichts anderes ſein und ſcheinen wollen. Bleibe der Componiſt in dieſem ihm angewieſenen Kreiſe und erhalte er ſich dieſe muſikaliſche kindliche Friſche, die man an den früheren kleinen Werken von Czerny ſo ſehr lieben mußte.

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied. — Em. Prudent, große Variat. über ein Thema v. Meyerbeer. W. 2. — C. Haslinger, Einleitung, Variat. und Rondo mit Begleitung des Orcheſters. W. 1. — J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 16. — H. Elkamp, Phantaſie und Variat. W. 15. — F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Strauß. W. 23. — H. W. Stolpe, Einleitung, Variat. und Finale über ein ruſſiſches Thema (zu 4 Händen). W. 37. — L. Farrenc, Variat. über ein ruſſiſches Thema. W. 17. — Sig. Thalberg, Variat. über zwei ruſſiſche Themas. W. 17.

Das Wort „Gang" iſt nicht ohne Feinſinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmauſetafeln, Gallerieen, ſondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik ſtellt ſich gleichſam der Productivität entgegen: Thörichten, Eingebildeten ſchlägt ſie die Waffe aus der Hand; Willige ſchont, bildet ſie; Muthigen tritt ſie rüſtig freundlich gegenüber; vor Starken ſenkt ſie die Degenſpitze, ſalutirt ſie. Zu den Willigen gehört der oben zuerſt aufgeführte Componiſt. Schon an der Wahl des Themas erkennt man ſeinen Mann. Je mehr Erinnerungen ſich an dieſes knüpfen, je beziehungsvoller, tiefſinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine proſaiſche Mantellied kann aber ſchwerlich zu Außerordentlichem begeiſtern, und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden ſollen, das ſeinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß ſetzen könnte). Daran denken freilich die Wenigſten; die Meiſten ziehen die bequeme, im Grund ſinnloſe Art, ſogenannte brillante mit ſoliden Variationen abwechſeln zu laſſen, vor: So vermiſſe ich auch in den Veränderungen des Hrn. Endter irgend Beziehung, Bedeutung, Idee. Gleich die Einleitung. Wie fällt da alles auseinander! Eine Weile lang Viertel, dann 32ſtel, dann Triolen, dann Achtel, dann wieder Triolen! Und dennoch wird das B dur nicht einmal harmoniſch gut eingeleitet. Man weiß nicht, wozu das alles, wo es hinaus ſoll. Das Thema, wie geſagt, weder poetiſch noch ſonſt etwas, taugt aber auch formell nichts. Der erſte Theil hat nur vier Tacte, die ſich wiederholen; der zweite aber ſechs krumme Tacte; noch dazu ſchließen beide Theile einerlei. Auf ſo dürrem Boden läßt ſich ſchlecht ackern. Einige Variationen haben mir dennoch, eines Anſtrichs von Solidität halber, wohlgefallen, ſo die erſte, zweite und vierte. Die Polonaiſenartige ſteht etwas geſchmacklos mitten drin und müßte in zweiten Auflagen durchaus heraus. Mit der Gelinek'ſchen Art zu variiren aber, d. i. eine der Hände zum Thema in Tonleitern auf- und abfahren zu laſſen, verſchone man uns gänzlich; ſolches darf man heut zu Tage nicht mehr drucken laſſen. Im Einzelnen wollten wir dem Componiſten noch Bogen voll bemerken. Nehme er dies Wenige im aufmunternden Sinn: vor Allem aber zerſtückle er ſich nicht in ſo kleiner Arbeit und in einem Genre, worin ihn Tauſende überholen.

Hrn. Emil Prudent halte ich für einen jungen Franzoſen, der ſich Meyerbeer zum Götzen auserleſen. Große Erfindungen ſind ſeine Variationen gewiß nicht: doch verrathen ſie einen geſchickten Spieler (man verſpreche die Worte nicht), der Alltägliches recht einnehmend auszudrücken verſteht. Auch hier würde ein glückliches Thema glücklichere Gedanken geweckt haben; der fatale Stimmengang in der Melodie und im Baß (T. 3 des Themas) mußte ſomit leider in allen Variationen wiederkehren. Das Fleckchen Fuge im letzten Satz iſt luſtig genug.

Die Variationen des Hrn. Haslinger haben den Haupttitel »Voyage sur le Rhin«, ſo daß ich ſchon auf eine ganze Bilderkarte mit den Ueberſchriften »Mayence, Cologne« u. ſ. w. aufſah. Nichts von dem, wenn man auch vielleicht in die Einleitung die Abfahrt, in die einzelnen Variationen die verſchiedenen Stationen legen könnte. Viel poetiſcher ſchwebt nur im Allgemeinen über dem ganzen Heft ein munterer Rheinweincharakter, und die grünen Gläſer klingen und ſchwarze Kellnerinaugen ſehen von Weitem. Eine Muſik, die froh iſt und macht, auf der man fortſchaukelt, ohne viel zu fragen warum oder wohin. Der Titel ſcheint alſo durchaus nicht überflüſſig. Im Einzelnen ſteht mir allerdings Vieles nicht an, gewiſſe Czerny'ſche Läufer, Bellini'ſche ſchwächliche Ausweichungen; aber der Grundton bleibt friſch und rein; die Variationen bilden ein Ganzes, erreichen das, was ſie wollen. Und das iſt eben Talent. Gleich die Einleitung hat Leben und führt ein; die Spannung geſchieht faſt unmerklich. Das Thema, ein brillanter E dur-Marſch von Stöber, wird vom ganzen Orcheſter fortiſſimo geſpielt, eine neue, ſchickliche Art. Nur drei leicht-wechſelnde ſchillernde Variationen folgen. Alles wohlberechnet. Statt eines langweiligen falſch-ſentimentalen Adagio iſt eine ziemlich durchaus intereſſante Cadenz von zwei Seiten eingeſchaltet, in der ein kurzer, dem Componiſten angehöriger Gedanke aus der Einleitung (S. 4 T. 4) weiter, aber noch immer etwas undeutlich ausgeführt wird; erſt im Rondo hellt er ſich zum klaren Geſang auf und bekömmt da ſogar etwas Phantaſtiſches. Der Schluß iſt kurz und feurig.

In ein ziemlich gleiches Fach ſind die Variationen von **Benedict** zu ſtellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, faſt bewußtlos kömmt, bei dieſem durch Verſtand und Kunſt getrieben iſt. Aber fang' er's noch ſo ſcharfſinnig an, er wird ſich dennoch weder beim Publicum, noch beim Künſtler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieſes leidige Schwanken, dieſes „Allen gefallen wollen" kann nie zu etwas Rechtem führen. Indeſſen würde nur ein Unbilliger die vielen ſchönen Seiten dieſer Variationen verkennen wollen. Die dritte iſt geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geſchmack, mit Esprit gemacht. Dann ſchließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach ſo vielem Guten beleidigt das doppelt und nun ſoll Jemand nach Luſt loben, wie man es ſeiner Fähigkeiten und Kenntniſſe halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen ſchmachtenden Vorhalt, einen Es dur-Läufer über die Claviatur weg in Staunen gerieth, ſind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zuſammenhang, poetiſche Ganzheit, alles in friſcher Phantaſie gebadet. Das Andere flackert einen Augenblick auf und vergeht. Hr. Benedict weiß das längſt. Thäte er auch darnach!

Jetzt zu einem komiſch-originellen Stück von Hrn. **Heinrich Elkamp**, einer Variationsphantaſie ohne Thema. Schlüſſel ohne Bart, Räthſel ohne Auflöſung, Paganini ohne Violine, ein Stück für ſich, — eine Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel aufſtellen kann, — beinahe nur Betrachtungen über die H moll- und D dur-Tonleiter. Manchmal ſcheint zwar das irrſinnige Glöckchenronde von Paganini, manchmal der Hexentanz aus Fauſt von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorſchein; die kleinen Flämmchen verlöſchen vollends, ſtockfinſter iſt es ringsum. Ermeſſe hiernach Jeder, ob die Variationen nicht romantiſch und intereſſant ſeien, und ziehe ſich ſein Theil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenſtücke, die man als Kind auf den Theatern mit ſo freudigen Schauern ſieht, an jene Scenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche ſeines Rittermannes kommen möchte und ſchon durch's Schlüſſelloch alle romantiſche Herrlichkeiten genießend von unſichtbaren Händen greulich zerbläut, auf die grüne Wieſe zurückgeſchickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß ſeines edlen Herrn. Wer dunkel componirt, wird auch dunkle Recenſionen verſtehen . . .

Und wenn nun der Vorhang über den romantiſchen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergeſichter überall vorguckten und man ſo ſicher und feſt dazwiſchen ſaß, ſo war's nur wenig von dem Wohlbehagen verſchieden, das nach den obigen Variationen die des F. X. Chwatal in mir erweckten, ſo fröhlich, rührig und guter Dinge ſpielen ſie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmthuend, eher etwas bäueriſch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Verfaſſer nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben und vom guten Fremden läßt ſich immer für's Eigene nützen.

Beinahe daſſelbe möchte man Hrn. Stolpe zurufen, wenn er überhaupt brilliren und ſich einen europäiſchen Ruf machen wollte. Lieber wirkt er im kleinen häuslichen Cirkel, und thut es da vollſtändig. Seine Variationen gehören der ältern Zeit an, müſſen aber in jeder als anſpruchslos, gemüthlich, dabei bildend für Anfänger geſchätzt werden. Lehrern, die ſich fleißige Schüler erhalten wollen, ſind ſie ſehr zu empfehlen. Gleich vornherein klang mir das Thema wie ein alter Bekannter, bis ich es als daſſelbe ruſſiſche erkannte, das Ries im Rondo ſeines jugendlichen Es dur-Concerts benutzte.

Legte mir ein junger Componiſt Variationen wie die von L. Farrenc vor, ſo würde ich ihn ſehr darum loben, der günſtigen Anlagen, der ſchönen Ausbildung halber, wovon ſie überall Zeugniß geben, Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfaſſers, der Verfaſſerin nämlich, die die Gemahlin des bekannten Muſikhändlers in Paris, und bin verſtimmt, daß ſie ſchwerlich etwas von dieſen aufmunternden Zeilen erfährt. Kleine, ſaubere, ſcharfe Studien ſind es, vielleicht noch unter den Augen des Lehrers vollführt, aber ſo ſicher im Umriß, ſo verſtändig in der Ausführung, ſo fertig mit einem Worte, daß man ſie lieb gewinnen muß, um ſo mehr, als über ſie ein ganz leiſer romantiſcher Duft fortſchwebt. Themas, die Nachahmungen zulaſſen, eignen ſich bekanntlich am beſten zum Variiren und ſo benutzt denn dies die Componiſtin zu allerhand netten canoniſchen Spielen. Sogar eine Fuge gelingt ihr bis auf die, d. h. mit Umkehrungen, Engführungen, Vergrößerungen — und dies Alles leicht und geſangreich. Nur den Schluß hätt' ich in ebenſo ſtiller Weiſe gewünſcht, als ich vermuthet, daß es nach dem Vorhergehenden kommen würde.

Und da wir einmal im Lobesſtrome ſtehen, ſo ſei noch der ſehr hübſchen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichſten gelungenſten Compoſition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei ſchöne ruſſiſche Themas nahm er ſich: das erſte ſteht in den vor Kurzem in dieſen Blättern abgedruckten „Bildern aus Moskau" — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere iſt das neue Volkslied, vom Oberſt Alexis von Lwoff componirt und im ganzen ruſſiſchen Reich ſtatt des God save the king eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Geſang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, iſt nicht neu, doch ſelten gebraucht und gewiß lobenswerth, zumal wenn ſie in irgend einer Beziehung zu einander ſtehen wie hier, — wenn letzteres auch weniger im äſthetiſchen Sinn, als ihres gleichen nationalen Urſprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erſte Thema mit Vorliebe behandelte, ſcheint mir natürlich: überhaupt ſchrieb er aber mit Liebe, in guter Stunde, und ſo entſtand eine phantaſie- und wirkungsvollſte Einleitung, hinter der das Lied des Kindes reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Ebenſo zart und bedeutſam ſchmiegen ſich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im muſikaliſchen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung gelungen nennen kann. Den Contraſt zu dieſem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im ſpätern Laufe das erſte Thema eingewirkt wird. Der Schluß iſt von der kurzen Art, daß das Publicum erſt einige Secunden lauſchen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein ſtürmiſches Halloh ausbrechen muß. — äußerſt dankbar, brillant, ja vornehm. Als ſtrenger Kritiker wünſcht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus, die Modulation auf S. 8 T. 2, wo man ſtatt nach A- nach Fis moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D dur und H moll nach G moll etwas gezwungen ſcheint; ſodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Tact auf S. 17, wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im Uebrigen wünſchen wir dem großen Virtuoſen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieſer Bahn, auf der er, bedachtſam und reinſte Ziele im Auge, immer fortſchreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. W. 16. — J. Nowakowsky, brillante Variat. über ein Originalthema. W. 12. — Fr. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. W. 131. — C. Schunke, große Bravourvariat. über ein Thema von Halevy. W. 32. — Th. Döhler, Phantaſie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. W. 17. — Carl Mayer, neue Variat. über ein Thema von Auber. W. 31. — Derſelbe, große brillante Variat. über ein ruſſiſches Thema. W. 32. — Ludwig Schunke, Concertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. W. 14. — Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus Ludovic von Herold und Halevy. W. 12.

Die beſte Recenſion über die meiſten obiger Variationen las der Leſer ſo eben im Motto.[1] Sie gehören ſämmtlich dem Salon oder dem Concertſaal an und halten ſich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetiſchen Sphäre weit entfernt. Denn auch in dieſem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauſpieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publicum jubelnd empfangen wurde, kann er ſeinen hohen Geiſt in keiner Lage verleugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt ſich, noch ſo ſpröde, ſeiner Meiſterhand. Im Uebrigen verſteht ſich, daß die Variationen, zu ſeinen Originalwerken genommen, in keinen Anſchlag gebracht werden können.

---

[1] Schwarze Röcke, ſeidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manſchetten,
Sanfte Reden, Embraſſiren —
Ach wenn ſie nur Herzen hätten!
H. Heine.

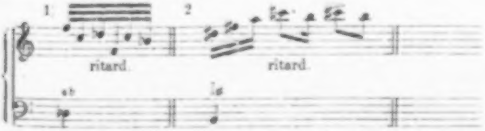
Was die Concertvariationen vom ſeligen Ludwig Schunke anlangt, ſo muß man ſie den glänzendſten Clavierſtücken der neuſten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufſehen erregt haben würde. Der ſeltene, ſinnende Virtuos am Clavier ſieht überall durch. Inſtrumentneues, Schwerübendes, Scharfcombinirtes findet man auf jeder Seite. An Idee ſtehen ſie freilich gegen ſeine andern Arbeiten zurück und er kannte meine Anſicht gar wohl, nach der es mir immer unpaſſend geſchienen, ſo herzinnige Themas, als den Fr. Schubert'ſchen Sehnſuchtswalzer, zu ſo Heldenſtücken zu verarbeiten. Jedenfalls überragen ſie im muſikaliſchen Satz die meiſten der neueren Bravourſachen. Vor Allem geiſtreich muß das Finale, eine Polonaiſe im patenteſten Styl, ausgezeichnet werden, und ſpielt Jemand die dritte Variation wie er, ſo wird man ihn gewiß einen Meiſter im Treffen nennen.

Mehr geſchmackvoll, aber wenig geiſt- und erfindungsreich, haben die großen Variationen von Carl Mayer ganz gleiche Beſtimmung, Zuſchnitt, Charakter als die vorigen. Das Thema iſt daſſelbe ruſſiſche Volkslied, das Thalberg in ſeinem Werk 17 variirt hat, und ſo glänzend bordirt, daß es ſich ſchon vor der Kaiſerin, der es gewidmet iſt, hören laſſen kann. Manches ſticht mir zu ſüßlich gegen das markvolle Thema ab, wie es mich auch wundert, daß Mayer, der ſonſt ſo vorſichtig im Maaßhalten iſt, ſich überhaupt nicht kürzer gefaßt hat. Dies bezieht ſich namentlich auf die 5te ziemlich vier Seiten lange Andante-Variation. Das Glück eines Concertſtückes hängt an halben Minuten; eine zu viel und irgend Jemand fängt zu huſten an und weg iſt der Enthuſiasmus. Zu wenig geht eher. Wenn vielleicht Pedanten die im reinen Des dur geſetzte Einleitung aufſtechen ſollten, da doch das Ganze in F dur ſpielt und ſchließt, ſo beweiſt eben das Stück, daß man ſchon in verſchiedenen Tonarten ein Stück anfangen und endigen und dennoch ſehr ſchön componiren könne. Eine Ausnahme ſoll es allerdings bleiben, aber nur kein Verbot. — Auf gefährliche Neuerungen, große Schwierigkeiten ſtößt man übrigens durchaus nicht im Heft: es ſchmiegt und ſchmeichelt ſich Alles an die Finger an. Urſprünglich ſind die Variationen mit Orcheſterbegleitung gedacht; doch fehlen die geſtochenen Stimmen, was wegen des letzten Satzes, der durch die Inſtrumentation viel gewinnen wird, zu bedauern iſt. — Die Variationen über ein bekanntes Thema der Auber'ſchen Braut ſtellen ſich von ſelbſt weit unter die vorigen. Es läßt ſich nichts darüber ſagen, als daß ſie ſich durch ein lebhaftes Colorit vor vielen Salonvariationen Anderer hervorheben.

Vielleicht erinnert ſich der Leſer einer ſcharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Clavierconcert von Hrn. Döhler. Variationen ſieht man ſchon mit milderen Augen an. Hr. Rellſtab bedient ſich bei ſolchen Concertſtücken meiſthin der ſchlauen Wendung „Mozart und Beethoven haben zwar beſſere Werke geſchrieben, indeſſen" — indeſſen ſind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti und man weiß Alles im Voraus. Sobald nur der Componiſt und das Publicum ſolche Dinge für das erklären, was ſie ſind, ſo läßt man es paſſiren. Sobald es ſich aber etwa breit machen will, ſo ſoll ſich dem kanonenſchwer entgegengeſtellt werden. Nichtsnützig iſt es nun gar, wenn ſelbſt muſikaliſche Zeitungen über ſolche, wie ſie ſie nennen, „freundliche" Talente, als Kalkbrenner, Bertini ꝛc., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt ſich ſchon ſehen; da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis auf's kleinſte „und" kennen wir ſie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er ſich größten Beifall erſpielen will; er ſcheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches Neue und ſtets Gutklingendes, notirt alles ſehr fleißig, hat rhythmiſchen Sinn, ſchreibt im Verhältniß zur claviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies iſt alles ſchätzenswerth. „Beethoven und Mozart haben zwar" — Vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Soloſtelle der linken Hand auf S. 2, mit dem darauf folgenden wirklich prächtig rauſchenden Fortiſſimo und der echt-claviergemäßen Begleitung. Sehr effectvoll iſt ebenſo die dritte Variation und lobenswerth wegen der ſtrengen Durchführung der Melodie, welche Andere, hätte ſie ſich nicht ſchnell gefügt, vielleicht hätten fallen laſſen. Aber mit zwei Verzierungen möchten uns die Componiſten nicht mehr wüthend machen: ſie ſtehen unten in der Anmerkung[1] und ſind nach und nach ſo zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindſchaft Allen, die ſie noch einmal drucken laſſen. Wünſcht man von uns andere Zierrathen an Cadenzſtellen, ſo ſtehen wir mit Tauſenden bereit.

Die Bravourvariationen von Carl Schunke ſind den Eleven des Pariſer Conſervatoirs gewidmet, ein Umſtand, der vorweg für ſie einnimmt, da man ſich auf etwas Techniſch- wie Aeſthetiſch-Bildendes vorbereitet. Was den erſten Punkt betrifft, ſo ſind ſie unleugbar ſehr ſorgſam, gewiſſenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Declamation u. ſ. w. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer geſetzt. Was aber im Uebrigen, ſo blühen ſie vom neuſten geſchmackloſen Geſchmack ſo hohl pathetiſch, ſo gemeinfrivol über, daß man ſie kaum zweimal hintereinander ſich denken mag. Der gut-pädagogiſchen Eigenſchaften halber muß man das mit wahrer Betrübniß geſtehen, um ſo mehr, da der Componiſt gegen ſein bisheriges Streben, das nur auf leichteſte Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein beſſeres Schickſal gönnte. Spiele und ſtudire ſie alſo, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, ſeinen Fingern Bewegung und intereſſantere Uebung geben will. Die Virtuoſen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berückſichtigung der Mechanik des Inſtruments ſchriebe, und ſpielen uns ſeine Compoſitionen dennoch; ſo wollen wir auch dankbar ſein, und manchmal der Virtuoſen inſtrumentgemäßere Paſſagen, wenn auch ohne Beethoven'ſchen Geiſtesbeiſatz, zur beſſern Beherrſchung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité, das in neueren Compoſitionen ſo oft zu finden iſt. Abgeſehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, ſo ſcheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden ſollen, ſolche Erleichterungen unnöthigen Platz wegzunehmen, — des andern Umſtandes

---



noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben ſie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, ſondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Alſo wozu das? Verändert aber der Componiſt in der Art, wie z. B. Hr. Schunke S. 19, wo, ſtatt daß urſprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, ſie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, ſo iſt mir das eine unbegreifliche Herabſetzung ſeiner eignen Ideen. Genug — und führe ſich Jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Beſprechung wohl keinen Anſpruch haben. Sie ſind leicht, anſprechend u. ſ. w., im Grunde recht arm.

Ebenſo ſchnell können wir über die Hrn. Nowakowski und Osborne weggehen. Der eine iſt ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Compoſitionstalent. Beide kennen ihr Inſtrument. Das Thema des Polen muß man hübſch finden, das von Osborne gewählte aus Anna Bolena ſehr lahm. Hr. Nowakowski kann es zu etwas bringen, wenn er mehr ſtudirt, als Hr. Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt ſind ſehr ſchwer, einmal, ſich einen Ruhm zu gründen, ſodann ihn ſich zu erhalten. Geprieſen ſeien aber die Meiſter — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in ſeiner Weiſe!

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erſter Zug.

G. Schnabel, Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient. Phantaſie über Motive aus Opern von Bellini. W. 14. — Amadeus Mereaux, große Phantaſie über ein Thema von Halevy. W. 42. — J. A. Ladurner, Phantaſie, Fuge und Sonate über ein Thema von Händel. — Sigismund Thalberg, Phantaſie über ein Thema aus den Hugenotten. W. 20.

Die ſecondaire Art der Compoſition, über Thema's Dritter zu phantaſiren, nimmt auf eine traurige Weiſe überhand und ſteckt ſich, wie bekannt, unter den ſchönen Namen, mit deſſen Bedeutung ſie ſo wenig gemein hat. Namentlich verſenkte ſich Hr. Schnabel in ein ganzes Meer von Phantaſieloſigkeit und hat es mit ſeinem Potpourri durchaus bei uns verſcherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der dieſe Erinnerungen dedicirt ſind, wie einen Pizarro wollte ich den Componiſten mit meinem Piſtolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutſchen, — Geſchmackloſigkeit, Unordnung, ſeine Theorieen, ſogar Faulheit, nie aber ſolch' gefliſſentliches Nachäffen der feuchten italieniſchen Sentimentalität, wie es ſich hier zeigt. Schon zu viel der Worte! —

Zwiſchen die Parteien Herz und Chopin in Paris hat ſich die einer romantiſirenden Salonmuſik eingeſchlichen, in der ſich auch Hr. Amadeus Mereaux, und mit Glück ergeht. Sie trägt ihren Paß zu deutlich an der Stirn, als daß man über ſie im Unklaren ſein könne: er heißt: „von Allem etwas wo möglich". Indeß iſt Hr. Mereaux nicht ohne eigenes Talent und würde ſich unter einer ſchärferen Scheere zu etwas bilden haben können. In ſeiner „großen" Phantaſie findet man zwar nicht mehr als eine Einleitung, die nicht viel taugt, dann aber ordentliche ſehr brillante Variationen über einen Marſch aus der Jüdin, der, auch in der Tonart, etwas an den Alexandermarſch erinnert. Hier und da verſucht er ſich auch gelehrter, nie aber länger, um nicht noch dem Gähnen des Zuhörers zuvorzukommen. Die erſte Variation klingt ſehr gut. Im erſten Theil der dritten iſt gegen allen Rhythmus ein Tact zu viel.

Beſäße Hr. Ladurner nur ein Viertel von der Tournüre des Vorigen und er würde ſo raſch in's Publicum gelangen, als er ſeines Fleißes halber nur verdienen mag. Bei vielen Vorzügen, die dieſe Phantaſie vor vielen andern auszeichnen, ermangelt ſie aber auch jeder und aller Grazie, entbehrt ſie durchaus der feineren Bildung, die man ſelbſt bei rohen Talenten ſtellenweiſe antrifft. Gegen frühere Zeiten genommen, hat unſre Muſik ſo ſehr an Biegſamkeit des Organs, an Gewandtheit im Ausdruck, an Vielartigkeit der Nüancirung gewonnen, daß man eine ſo harte Originalität in ihrer Schwerfälligkeit gar nicht mehr gewohnt iſt. Daß man über ein Thema von Händel nicht ſo leichthin faſeln dürfe, als über eines von Bellini, verſteht ſich. Unſer Componiſt kennt auch die Höhe ſeines Vorwurfes, behandelt ihn ſorgſam, würdig, mit aller Liebe, deren eine ſchroffere Natur nur fähig iſt. Hierin liegt ſo viel Lob für ihn, daß ihn der oben ausgeſprochene Tadel nirgends abhalten möge, im gleichen Sinn, aber mit gewählteren Mitteln, fortzuarbeiten. Sehe ich recht, ſo iſt der Verfaſſer in Kenntniß des Vorhandenen nicht viel über Beethoven und vielleicht noch gar nicht bis zu ihm gedrungen. Findet er in ſich ſelbſt einen Lohn für ſeine Arbeit, ſo wünſchen wir ihm Glück dazu; von der Mitwelt erwarte er aber ſo wenig einen, als für ein lateiniſches Gedicht. Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart ſteht, wird ſich meiſtens über die Wirkung ſeiner Leiſtung, oft auch über dieſe ſelbſt, in Irrthum befinden. Stände Hr. Ladurner aber oben, wie würde er über die vielen jungen lachenden Geſichter erſchrecken, die auf nichts mehr als auf Zöpfe erpicht ſind, als z. B. auf das unaufhörliche Hinüberſchlagen der rechten Hand über die linke, eine lange Melodie im Baß vorzutragen (vgl. die ſogenannte Todtenpolonaiſe, das Trio), auf die altmodiſchen Harpeggio's in den tiefſten Baßregionen, auf die Doppelſchläge und Mehres. Wo man ihm aber nichts anhaben kann, und wo er ſo kräftig Händel'ſch arbeitet, daß ſich das junge Volk reſpectvoll zurückziehen wird, iſt in der Fuge, wenn ich auch für meinen Theil zu ihrer Länge mehr Aufbau und Steigerung wünſchte. Leid thut es mir, daß dem Componiſten die Tenormelodie auf S. 3 (da, wo ſich das Thema zum erſtenmal zeigt) ſpäterhin gänzlich entfallen iſt; ſie hätte namentlich in der Sonate, die aber nur aus einem Satz beſteht, als ein zweites Thema gut eingeſchaltet werden und dem Ganzen ein blühenderes Colorit geben können. Mit Antheil ſehen wir immerhin den weiteren Leiſtungen des Componiſten entgegen.

„Glücklich aber ſind die zu preiſen, die ihre Geburt ſogleich über die untern Stufen der Menſchheit hinaus hebt; die durch jene Verhältniſſe, in welchen ſich manche gute Menſchen die ganze Zeit ihres Lebens abängſtigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäſte zu verweilen brauchen." Alſo Goethe, und nie fiel mir dieſe Stelle aus Wilhelm Meiſter lebhafter ein, als jetzt beim Uebergang vom vorigen Componiſten zum zuletztgenannten. Wie iſt *der* Herr ſeiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der ſich weltmänniſch; noch mehr, wie ſchließt, verſchlingt und löſt er ſo leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Abſicht ausſieht. Weder überſpannend noch abmattend zieht er die Zuhörerſchaft, wohin er nur will; er hat den leiſeſten Pulsſchlag des Publicums belauſcht, wie ſelten Einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz der allgemeine Enthuſiasmus über *Thalberg's* Hugenottenphantaſie in Paris und anderwärts iſt ganz in der Ordnung. Die günſtige Form, deren er ſich in ähnlichen ſeiner neueren Compoſitionen bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Thema's, dann dieſe ſelbſt mit einer Veränderung, in der ſich ſchon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Thema's, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde ſchwer ſein, Einem, der ſich nicht mit eignem Aug' und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Inſtrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Ueberkleidung der Melodie durch neu gefundene Accompagnements, von den ſeltenen Pedaleffecten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Maſſen, ſo daß man oft verſchiedene Stimmen zu hören glaubt u. ſ. w. So bilden ſich unſere bedeutendſten jungen Claviercomponiſten, jeder gleichſam ſeine beſondere Inſtrumentation; für die freilich, die im Clavier nichts ſehen als eine Maſchine, eine Spieluhr von auf- und niederrollenden kleinen Tönen, ſind dieſe Sachen nicht. Die andern aber werden ſich an der Vielſeitigkeit des Inſtruments erfreuen, das im einzelnen Klang ſo dürftig, in der Combination ſich ſo ungeahnt reich zu zeigen vermag.

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, Erinnerung an Sabine Heinefetter. W. 79. — Joh. Ruckgaber, Erinnerung an Bellini. W. 33. — Ernſt Köhler, Erinnerung an Bellini. W. 54. — H. Herz, dramatiſche Phantaſie über den berühmten proteſtantiſchen Choral aus den Hugenotten. W. 89. — C. G. Kulenkamp, die Jagd, ein humoriſtiſches Tongemälde zu 4 Händen. W. 49.

Eine ſehr kurze Recenſion machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin den letzten Buchſtaben wegſtrich. Es bleibt dahin geſtellt, ob das I. das Floreſtan auf die Rummel'ſche Erinnerung geſchrieben, nicht noch eine kürzere ſei, wenn es anders nicht die Zahl, ſondern einen lateiniſchen Buchſtaben bedeutet. Jedenfalls iſt die Compoſition ein paſſables Gelegenheitsſtück mit den bekannten Reimen „Herz — Schmerz", eine Apotheoſe, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entſtanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, ſo müßte man die Erinnerung den beſſern Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. Ruckgaber's Souvenir. Viele

z. B. wir und ich) denken ſelten an Bellini und dann iſt ſo ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Original-Verleger litte ich aber ſo ein Honigausſaugen aus Bellini's Opern durchaus nicht: wahrhaftig, das Beſte wird herausgezogen.

Sonderbar iſt es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. Köhler, ſämmtlich aus Esdur gehen und ein Beitrag ſind zur Charakteriſtik der Tonleiter; ebenſo ſonderbar, daß ſie alle einerlei, nämlich höchſt glänzend anfangen und nur die Ruckgaber'ſche in leiſe *pp* verhaucht, während die andern ordentlich wie die Sinfonia eroica ſchließen. Hrn. Köhler's Phantaſie zeichnet ſich aber überdies durch eine organiſchere Form vor den andern rühmlichſt aus und verräth überall ſolide Studien und Gedanken. Von einem Orcheſter, was dazu gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe geſpielt, was auch dazu gehört, wird ſie überall applaudirt werden. Wie geſagt, es iſt zu wünſchen, daß erſte deutſche Componiſten ſich auf dieſe Weiſe an und in italieniſchen Componiſten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit ſeligem Auge dem Allegri'ſchen Miſerere zuhörend, mag kaum mit mehr Spannung gelauſcht haben, als unſer verehrter Herz der erſten Aufführung der Hugenotten. Ihr Schelme, mochte er bei ſich denken, man müßte kein Muſiker ſein, um nicht trotz aller Eigenthumsrechte Anderer ſich das Beſte und Beklatſchteſte einzuzeichnen hinter die Ohren, — und noch ſpät Mitternacht ſetzte er ſich hin und brütete und ſchrieb. Der Titel iſt übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vortheilhafte Täuſchung: anſtatt einer dramatiſchen Phantaſie über »le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Huguenots« erhält man, außer dieſem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Scene mit Chor, echt Meyerbeeriſch, nämlich unecht, eine Arie mit wirklich ſchönen Stellen, eine Bohemienne, über die ſich nichts ſagen läßt, und ein ſehr hübſches Air de Ballet. Wir ſelbſt ſind noch nicht ſo tief in die Hugenotten gedrungen, um mit Sicherheit ſagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indeſſen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geſchick, oft Geiſt aneinander gefädelt iſt, kann man verſichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübſchen Käſtchen □ über einzelnen Noten? vielleicht einen leiſen Druck, ein graziöſes Aufheben der Hände? Im Stuttgarter Univerſallexicon fehlt das Käſtchen gewiß. Wir machen darauf aufmerkſam.

Ueber die vierhändige „Jagd" des Hrn. **Kulenkamp** kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer ſehr ſaubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu ſehen und zu leſen iſt. Da findet man z. B. „11. Ein Haſe ſpringt auf; Fehlſchüſſe. 12. Spöttiſche Bemerkungen. 13. Fade Entſchuldigungen" u. ſ. w. Der Componiſt fürchtet ſelbſt in einem an die Redaction gerichteten Schreiben, „daß ſolche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber ſolche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darſtellung halber nicht übergehen hätte dürfen" u. ſ. w. Im erſten Punkt hat er ganz, im zweiten nur halb Recht. Zwiſchen wirklicher Gemeinheit und Shakſpeare'ſcher iſt noch ein Unterſchied. Was ſoll ich es verſchweigen, die Jagd hat mich total verſtimmt. Wenn ein Componiſt Jahre lang mühſam arbeitet, vierzig Stücke ſchreibt mit lobenswerthem Eifer und endlich auf ein Thema fällt, das ſchon gar keine poetiſche Regung aufkommen laſſen kann, und wenn er es noch dazu ſo trocken und witzlos wie möglich behandelt, ſo kann das einen theilnehmenden Beſchauer nur traurig machen. Das iſt kein Ton aus freier Bruſt: ſo klingt kein Jagdhorn; kurz die Muſik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnſt, ſo will ich dir ſagen, wie du componirſt", meinte Floreſtan bei einer frühern Compoſition von Hrn. Kulenkamp. Floreſtan hat Recht, und Rellſtab auch, wenn er ſinnbildlich genug einmal ausrief: „einen Haſen können ſie todtſchießen, unſere Componiſten, — aber einen Löwen erwürgen, nicht".

Dritter Zug.

J. **Roſenhain**, Erinnerung. Romanze. — C. **Czerny**, Erinnerung a. m. erſte Reiſe (in Sachſen). Brillante Phantaſie. W. 413. — H. **Bertini**, Erinnerungen (Impressions de Voyage). W. 104. — H. **Bertini**, Caprice über eine Romanze von Griſar. W. 108. — H. **Bertini**, Sarah. Caprice über eine Romanze von Griſar. W. 110. — H. **Bertini**, 2 Notturnos. W. 102. — **Adolph Le Carpentier**, Caprice über eine Romanze von Griſar. W. 16. — C. G. **Kulenkamp**, 3 Notturnos. W. 42. — **Delphine Hill Handley**, Caprice. — A. J. **Becker**, 9 lyriſche Stücke. W. 2, erſte Sammlung.

Die „Erinnerungen" bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiscenzen nicht zu gedenken. Große Monumente ſind mir darunter noch nicht vorgekommen: indeſſen iſt das Thema muſikaliſch, und die Muſik an ſich ja eine Erinnerung an das Schönſte, was auf der Erde gelebt und geſtorben.

Die Romanze von Roſenhain erhebt ſich nicht über eine leichte lyriſche Paſſivität. Man kann ſie ſich denken. Schüchtern, wie eine erſte Liebe, wird es ihr ſelbſt recht ſein, wenn man weiter nicht viel über ſie ſpricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Concerte ꝛc., die uns Hr. Roſenhain noch ſchuldig iſt? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte ſchon „einen Löwen erwürgen“.

Man erzählt ſich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umſtrahlt, noch in letzter Meſſe an ſeine Verleger geſchrieben, „daß ſie ſich freuen möchten, denn jetzt wolle er erſt recht an's Componiren gehen“. Und in der That fängt er jetzt wiederum mit einer Rüſtigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüſtlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu ſehr en gros (oft haben 10 bis 12 ſtarke Hefte nur eine Opusnummer) und er ſtünde ſchon jetzt als der Erſte da, den drei Nullen ſchmücken, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein an 200 Opern ſchrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: ſo berühren ſich große Geiſter und Extreme. Heute entdecken wir ſogar ein neues Talent an ihm, das charakteriſtiſch-pittoreske, das jetzt ſo allgemein geſucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reiſebeſchreibung erhält man. Der Poſtillon bläſt: der Componiſt guckt ſchon zum Wagenfenſter heraus: „wär' es möglich“, ruft er aus in einem Recitativ, „du reiſeſt wirklich“ — und das ſchöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Componiſten Alles begegnet ſein mag, wer weiß es? Zum erſtenmal treffen wir ſogar in einer Czerny'ſchen Compoſition auf dunklere Partieen, die wir nicht zu deuten verſtehen. Im Uebrigen iſt jedes Werk mehr werth, als die Kritik darüber; darum ſtudire man nur. Und wenn Floreſtan neben mir auf- und abtobt und ſagt: „wär' er Czerny, nie edirte er ein Werk, das ſo vortheilhaft abſtäche gegen frühere“, — ſo verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, myſteriöſer ſind die Reiſeerinnerungen des Hrn. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerkſam macht, die ſich auch in dieſem Werke über einander aufthürmen. Mehr einer Luſtfahrt vergleich' ich die Reiſe und nur der

Schluß könnte etwas an den empfindſamen Yorik'ſchen erinnern. Donizetti iſt Profeſſor des Contrapunkts, Bertini kann es noch zu einem der Aeſthetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löſet die Kraft die Anmuth ab, den Verſtand die Phantaſie, wie durchdringen ſich hier Kunſt und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturno's, die etwas Schwärmeriſches, Wollüſtig-Leidendes auszuſprechen ſcheinen. Ebenſo ſind die beiden Capricen wahre Wunderwerke des menſchlichen Geiſtes, wie wir deren ſo viele aufzuweiſen haben, z. B. auch in der folgenden Caprice von Le Carpentier. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß ſie ohne Umſchweife dem Schlechteſten beigezählt werden, was die franzöſiſche Literatur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vortheil mit mehr Auswahl überſiedeln ſollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Phyſiognomieen nehmen jetzt einen intereſſanteren, deutſchen Schnitt an. Zuerſt über die Notturno's von Hrn. Kulenkamp. Laßt uns gleich eines tactweiſe durchgehen. Nr. II. E dur. Es beginnt im rechten Charakter. Tact 1—8. Gut. Tact 9—16. Noch beſſer, wenn ich auch freiere Declamation wünſchte. Cis moll war berührt: er geht alſo nach H. — D dur tritt ſchon beängſtigend auf: der Componiſt fühlt ſelbſt das Unpaſſende dieſer Tonart im E-Grundton und leitet nach Fis moll (T. 25). Ein böſer Geiſt führt ihn nach A dur; die Perioden verlieren ſchon die Deutlichkeit; er wird immer ängſtlicher und rettet ſich nach G dur; auch das genügt ihm nicht. Es dur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach A dur und von da war freilich nicht ſchwer in's gewünſchte E dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Octaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von T. 9—15 S. 11 ein Tact? Warum nach dem Accorde E + gis + h + d den C dur-Accord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz ſolcher Mängel die Notturno's von einer edleren Geſinnung zeugen, als hunderte der andern Tageserſcheinungen, wird Jeder finden. Fragt man aber, wem durch ſie genützt iſt, dem Publicum, der Kunſt, dem Componiſten ſelbſt, ſo würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Componiſten kennen, fällt ſein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfniſſe, wo es mehr als je der ſtrengſten Erwägung ſeiner Kräfte bedarf, um nicht auf unglückliche Wege zu kommen. So ſchwankt auch er denn zwiſchen Alt und Neu, verſucht es hier und da, möchte gerne genügen, iſt ſchon ganz nahe und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies Alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzuſprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und ſchreibe er noch mehr Notturno's, ja hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, ſo iſt's immer mehr, als etwa nach einem erſten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulaſſen.

Den Kindern aber wird's im Traum beſcheert. Die Caprice von Delphine Hill Handley, Manchen vielleicht unter dem Namen Schauroth bekannter und lieber, gehört mit allen ihren kleinen Schwächen zu den liebenswürdigen. Die Mängel ſind ſolche der Ungeübtheit, nicht des Ungeſchicks; der eigentliche muſikaliſche Nerv fühlt ſich überall an. Diesmal iſt es noch eine ſehr zarte leidenſchaftliche Röthe, die dies Miniaturbild intereſſant macht.

Nicht minder intereſſant ſind die lyriſchen Stücke von Hrn. J. A. Becher.[1] Der Titel paßt jedoch nicht zu allen. Von einigen vermuthe ich, daß ſie componirte Texte, für das Clavier allein eingerichtet. Wäre das, ſo verdiente es einen Tadel, da mir ein ſolches Verfahren wie ein Vergehen an ſeinem eignen Kinde ſcheint. Wär' es aber nicht, ſo bleiben Nummern wie 2, 4, 7 durchaus unverſtändlich. Für Originalclavierſtücke halte ich nur die Nummern 3, 5, 6, bei den übrigen ſchwanke ich. In allen herrſcht ein leidender Ausdruck, ein Ringen wie nach etwas Unerreichbarem, eine Sehnſucht nach Ruhe und Frieden; oft mühſam und kalt ausgeſprochen, oft leicht und rührend. Muſikaliſch genommen, ſieht man überall Streben nach Bedeutung und Eigenthümlichkeit, ſeltne Harmonieen, ſonderbare Melodieen, ſcharfeckige Formen. Ruhig abgeſchloſſen finde ich keines. Einzelne Tacte mißfallen mir ſogar gänzlich, ebenſo die Folge, in der die Stücke ſtehen; dies hätte viel natürlicher und angenehmer geſchehen können. Wolle der Componiſt ſeinen künftigen Geſtalten noch etwas von der Anmuth verleihen, die uns aus den Werken ſeines Vorbildes, dem die lyriſchen Stücke zugeeignet ſind, ſo verführeriſch entgegenweht. An innerem Adel fehlt es ihm keinesweges.

---

[1] Später eines traurigen Todes geſtorben (1848).

Rondo's für Pianoforte.

A. F. Heckel, Vergißmeinnicht, Rondo für das Pianoforte. W. 11. — A. F. Mebs, Rondo in B. W. 3. — C. Erfurt, 3 leichte Rondo's nach Motiven von Auber. W. 30. — C. Erfurt, Abſchied von Magdeburg, Rondo für Pianoforte. W. 32. — Louiſe Farrenc, Rondo in D. 8 Gr. — A. Gutmann, leichtes und brillantes Rondo. — J. Glanz, charakteriſtiſches Rondo. W. 2. — Adele Bratchi, großes Rondo. W. 2. — R. von Hertzberg, brillantes Rondo. W. 11. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. W. 19. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von Coppola. W. 20. — J. F. Dobrzynski, Rondo à la Polacca mit Begleitung des Orcheſters. W. 6. — E. Köhler, elegantes Rondo mit Einleitung. W. 47. — O. Gerke, Einleitung und brillantes Rondo mit Begleitung des großen Orcheſters. W. 26. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. W. 45. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. W. 46. — C. Schunke, Rondo espagnol. W. 47. — C. Czerny, großes Rondo. W. 405. — F. Ries, Einleitung und Rondo à la Zingaresca. W. 181. — Stephen Heller, Rondo Scherzo. W. 8. — Fr. Chopin, Rondeau à la Mazur. W. 5. — J. Moscheles, Rondo über eine ſchottiſche Melodie. — J. Moscheles, brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Deſſauer. W. 94.

„Vergiß mein nicht!
Du Jüngling, den ich meine,
Zu welchem dieſes Lied hier ſpricht,
Um deſſen Glücke ich zu Gott oft betend weine,
Vergiß mein nicht!“

Ihr irret, Componiſtenjünglinge, wenn ihr meint, ich hab' euch ſo eben angeſungen. Der Vers iſt nur der Anfang des Gedichtes, das man auf dem Titelblatt des erſten der obigen Rondo's vollſtändig leſen kann, und ſcheint der Componiſt ſomit auf eine neue Gattung (etwa „Rondo mit Worten“) zu denken, wozu ihm und uns nur Glück zu wünſchen. Man irrt aber wiederum, wenn man in der Muſik ähnliche Sentimentalität zu finden hofft; im Gegentheil fährt dieſe ſo dick und rothbäckig wie möglich hinterdrein. Einem ordentlichen Recenſenten wird es nicht ſchwer fallen, ſeine Gelehrſamkeit an dem armen Kind zu zeigen und ſeine Uebermacht; beſcheidnere vergleichen ſich lieber gleich Menſchen wie Lawrence Sterne, der eben im Begriff eine Fliege todtzumachen, ſie zum Fenſter hinausließ mit dem Bemerken, daß die Welt für ſie beide ja groß genug. Entlaſſen wir mithin auch das 2te Rondo, auch das 3te, das 4te, und das 5te. Bei Nr. 3 und 5 könnten Manche, namentlich Lehrer einwenden, daß ſie ja offenbar für Kinderhände gedacht wären, und daß Combinirteres und Tieferes da am unrechten Ort ꝛc. Ich aber ſage: ſeid nur immer hübſch geiſtreich; das talentvolle Kind will das, und ſpürt, wo es fehlt, ebenſo gut wie wir älteren; mit ſo durchweg matten Producten wird nichts gefördert. Daher gefällt mir das Rondo von Gutmann, das „für Kinder, die noch nicht eine Octave ſpannen können", geſchrieben iſt; in ihm iſt mehr Melodie und Leben.

Die drei folgenden Rondo's wären ebenfalls am beſten ungedruckt geblieben. Das von Adele Bratchi gibt ſich zwar Mühe, etwas mehr zu ſein als gewöhnliche Rondomuſik, und verräth in ſeinen Reminiscenzen (ſo in der Einleitung an die Preghiera von Roſſini, im erſten Thema an Field, im zweiten an Weber's Aufforderung zum Tanz) Vertrautheit mit vieler Muſik, wird aber in der Länge immer klarer und langweiliger, des kindiſchen Satzes der Harmonie nicht zu erwähnen. Völlig bedeutungslos ſind die Stücke von F. Glanz und R. von Hertzberg; zwar hat das letztere keine ſo ſchreienden Quinten und Octaven wie das erſtere, zeugt aber überall von noch ganz unſicherer Hand und von einem noch wenig gebildeten Ohr, dort im Bau des Ganzen, hier in der Harmonie; übrigens iſt es ſchwer und will ſtudirt ſein. Hr. Th. Döhler gibt mit ſeinen zwei leidlich hübſchen Rondo's abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm eines Czerny des Zweiten zu thun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erſt, wenn man die Döhler'ſche Zuthat dagegen hält. Es iſt merkwürdig und traurig, wie ein ſo bedeutender Clavierſpieler ſo wenig als Componiſt zu leiſten vermag. Wahrhaftig, junge Künſtler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baroneſſen, die Compoſitionen dedicirt haben wollen; wer ein Künſtler werden will, muß den Cavalier laſſen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski iſt von geſchickten Fingern componirt, correct geſchrieben, national gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältniſſen. Eine eigentliche Idee ſucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umſonſt; Originelles hat ſie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Aeußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts ausſetzen. Ueberall vermißt man auch in ihm, wie in allen vorigen Rondo's, eigentliche

Muſik, ſchönen Geſang, feinere Bildung. Ueber ſein Talent hinaus kann freilich Niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln ſollte wenigſtens Jeder. Ich weiß nicht, wem mit ſolchen Compoſitionen gedient iſt; für Dilettanten zu trocken, für Virtuoſen zu wenig glänzend, für Muſiker zu unintereſſant, bieten ſie Allen etwas, befriedigen ſie Keinen vollſtändig.

Das brillante Rondo des Hrn. O. Gerke hat den Haupttitel »Souvenir de Weimar« und erinnert an Hummel's Weiſe, dem es auch zugeeignet iſt. In der Mitte benutzt Hr. Gerke ein ruſſiſches Lied, das, wenn ich nicht ſehr irre, auch von Hummel ſchon in ein größeres Rondo eingeflochten iſt. Daß er es einigemal förmlich und in derſelben Tonart variirt, gibt dem Rondo einen neuen Anſtrich und muß mit dem Orcheſter zuſammen von Wirkung ſein. Bis auf die Einleitung, mit der mir doch zu wenig geſagt ſcheint, iſt die Arbeit von Werth. In der Cantilene hat ſich der Componiſt vielleicht vor einigen ſchwächlichen Vorhalten, überhaupt vor einem gewiſſen weitſchweifigen Sentimentaliſiren zu hüten; in der freien unbelauſchten Phantaſie mag man ſich in ſolcher Weiſe ergehen, — der Oeffentlichkeit gebe man aber nur Schönſtes und dies ſo kurz und energiſch wie möglich ausgedrückt.

Die zwei Rondo's von Hrn. von Winkhler ſehen ſich wie Geſchwiſter ähnlich, d. i. erheben ſich nirgends über die bürgerlichſte Proſa und wollen es auch nicht. Auffallende Fehler ſind in ihnen ſo wenig zu finden, als Schönheiten; ſo wäre denn dieſem in einer mittleren Sphäre ſich gefallenden harmloſen Componiſten nur noch mehr Sichtung deſſen, was er für den Druck beſtimmt, anzurathen.

Hr. Czerny nimmt mit ſeinem Allegro agitato einen romantiſchen Anlauf. Nur Wenige würden auf ihn als Componiſt dieſes Stückes rathen, in einen ſo grauen Incognitorock hat er ſich eingeknöpft. Dringt auch manchmal der Alte plötzlich und mächtig durch, ſo kann Einem doch die Veränderung, die in ſeinem Weſen vorgegangen zu ſein ſcheint, kaum entgehen. Wie das enden wird, wer weiß es? Daß das Rondo hübſch und angenehm klingt, verſteht ſich.

Ebenſo ſchwer wäre das folgende Rondo als eine Compoſition von Ries zu erkennen, eine ſo gewöhnliche allgemeine Phyſiognomie hat ſie. Rechnet man dem Alter den Nachlaß an Phantaſie als natürlich an, ſo doch nicht den an Ernſt und Fleiß als etwas Rühmliches.

Künſtleriſche Zwecke können es wenigſtens nicht ſein, die einen anerkannten Meiſter zur Veröffentlichung ſo gar unbedeutender Sachen bewegen.

Im Rondo von Stephen Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiſte kommenden Compoſition einer echten Künſtlernatur, über deren Eigenthümlichkeit beim Erſcheinen größerer Werke die Zeitſchrift ausführlicher ſprechen wird. Das Rondo, ſo klein es iſt, ſprudelt recht eigentlich von Geiſt und Witz über. Zart, naiv, klug, eigenſinnig, immer liebenswürdig, ſcherzt es wie ein Kind herum, ſetzt ſich uns auf den Schoß, bringt die wunderlichſten Einfälle vor, ſpringt wieder fort, — kurz man muß es lieb haben. Der Leſer ſoll alſo bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondeau von Chopin iſt vielleicht ſchon im achtzehnten Jahre geſchrieben, aber erſt vor Kurzem erſchienen. Die große Jugend des Componiſten ließe ſich höchſtens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er ſich nicht ſo ſchnell herauszufinden weiß, errathen (ſo am Schluß der S. 6), im Uebrigen iſt das Rondo durch und durch Chopin'ſch, mithin ſchön, ſchwärmeriſch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am Beſten mit dieſem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondo's von Moſcheles ſind für mittlere Spieler geſchrieben. Wer ein Meiſter einmal, faſſe an was er will: es hat Alles ein Anſehn. Die Rondo's haben keinen höhern Werth als etwa Kreidezeichnungen, wie ſie ein Maler mehr zur Beluſtigung auf Tiſch und Wand hinwirft; verleugnen aber kann ſich die Meiſterſchaft nirgends. In dieſer Art erfreue ſich Jedermann der kleinen Bilder.

1837.

W. Sterndale Bennett. — Muſeum der Davidsbündler I — V. — Bericht an Jeanquirit über den kunſthiſtoriſchen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (der alte Hauptmann). — Symphonieen für Orcheſter. — Muſikfeſt in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Geſang. — Für Pianoforte. — Kammermuſik. — Compoſitionsſchau (Concerte, Etuden, Rondo's, Variationen, Phantaſieen und andere kurze Stücke für das Pianoforte). — Aeltere Claviermuſik. — Sonaten für das Pianoforte. — Fragmente aus Leipzig I — VI.

Wm. Sterndale Bennett.

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leſer zum Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch ſein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunſch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität ſelbſt vorſtelle. Es iſt dies keine Beethoven'ſche, die jahrelangen Kampf nach ſich zöge, kein Berlioz, der Aufſtand predigt mit Heldenſtimme und Schrecken und Vernichtung um ſich verbreitet, vielmehr ein ſtiller, ſchöner Geiſt, der, wie es auch unter ihm tobe, einſam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erſcheinungen nachſpürt und der Natur ihre Geheimniſſe ablauſcht. Sein Name iſt der oben angegebene, ſein Vaterland das Shakſpeare's, wie auch ſein Vorname der dieſes Dichters. In der That, wär' es denn ein Wunder, wären ſich Dicht- und Tonkunſt ſo fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakſpeare und Byron gab, nicht auch einen Muſiker hervorbringen könnte! Und wenn ſchon durch den Namen Field, dann durch Onslow, Potter, Biſhop u. A. ein altes Vorurtheil wankend gemacht wird, um wie viel noch durch dieſen Einzigen, an deſſen Wiege ſchon eine gütige Vorſehung gewacht.

Haben nämlich große Väter ſelten Kinder erzeugt, die wieder groß in derſelben Wiſſenſchaft, derſelben Kunſt, ſo ſind doch die glücklich zu preiſen, die ſchon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewieſen ſind, glücklich alſo Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter ſchlichte Muſiker waren. Mit der Milch ſchon ſogen ſie Muſik ein, lernten im Kindestraume; beim erſten erwachenden Bewußtſein fühlten ſie ſich Glieder der großen Familie der Künſtler, in die Andere ſich oft erſt mit Opfern einkaufen müſſen. Glücklich alſo auch unſer Künſtler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn ſie ſein Vater, der Organiſt in Sheffield in der Grafſchaft Yorkſhire, ſpielte, und erſtaunt und ſelig gelauſcht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt als ſein deutſcher Name, ſoll keine andere Nation ſo vertraut ſein, als die engliſche. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, ſingt ihn mit Begeiſterung bei den Gaſtmahlen; ja Lipinski erzählte, er habe einen Poſtillon Händel'ſche Arien blaſen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte ſich unter dieſer günſtigen Umgebung ſo naturgemäß und rein entfalten müſſen. Was eine ſorgfältige Erziehung in der königl. Akademie in London, Lehrer wie Ciprian Potter und Dr. Crotch, unausgeſetzte eigene Studien noch dazugethan haben mögen, weiß ich nicht, und nur ſo viel, daß dem Schulgeſpinnſt eine ſo herrliche Pſyche entflogen iſt, daß man ihrem Flug, wie ſie ſich jetzt im Aether badet, jetzt von den Blumen nimmt und gibt, mit ſehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem ſo geflügelten Geiſte die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, ſo mochte er ſich wohl oft nach dem Lande ſehnen, wo die Erſten in der Muſik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und ſo lebt er denn ſeit Kurzem in unſrer nächſten Nähe, der Liebling des Londoner Publicums, ja der muſikaliſche Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter ſeiner Compoſitionen ſagen, ſo wäre es wohl das, daß Jedem im Augenblick die ſprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelsſohn auffallen wird. Dieſelbe Formenſchönheit, poetiſche Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derſelbe beſeligende Eindruck nach Außen, und dennoch zu unterſcheiden. Dieſes ſie unterſcheidende Kennzeichen läßt ſich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Compoſition. Das Spiel des Engländers iſt nämlich vielleicht um ſo viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelsſohn's energiſcher (mehr Ausführung im Großen). Jener ſchattirt noch im Leiſeſten ſo fein, wie dieſer in den herrlichſten Kraftſtellen erſt noch recht von neuer Kraft überſtrömt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Geſtalt bewältigt, ſo quellen dort wie aus einem Raphael'ſchen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Aehnliches gilt auch von ihren Compoſitionen. Wenn uns Mendelsſohn in phantaſtiſchen Umriſſen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, ſo ließ ſich Bennett lieber durch die Figuren der „luſtigen Weiber von Windſor" zur Muſik anregen[1]; wenn jener in einer ſeiner Ouverturen eine große tiefſchlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, ſo weilt der Andere am leisathmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das Letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichſten Bilder von Bennett, die eben nebſt zwei andern ſeiner Werke auch in Deutſchland erſchienen ſind; ſie haben die Ueberſchriften: the Lake, the Millstream und the Fountain, und ſind, was Colorit, Naturwahrheit, dichteriſche Auffaſſung betrifft, wahre Claude Lorrains an Muſik, lebende, tönende Landſchaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberiſcher Wirkung.

Noch Manches möcht' ich mittheilen, — wie dies nur kleine Gedichte ſeien zu Bennett's größern Werken, wie z. B. ſechs Symphonieen, drei Clavierconcerten, Orcheſterouverturen zu Pariſina, zu den Najaden ꝛc. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozart'ſchen Opern auf dem Clavier ſpielt, als ſähe man ſie leibhaftig vor ſich, — doch kann ich ihn ſelbſt gar nicht mehr abhalten, der mir ſchon ſeit lange über die Schultern ſieht und ſchon zum zweitenmale fragt: Then, what do you write? — Beſter, ſchreibe ich nur noch, wüßteſt Du's!

Euſebius.

---

[1] Er ſchrieb eine Ouverture zu dieſem Stück von Shakſpeare.

Muſeum.

Unter dieſer Aufſchrift erhielten wir vor Kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerſchaft mit der Anfrage: ob ſie nicht eine Sammlung von Abgüſſen intereſſanterer Köpfe in der Zeitſchrift aufſtellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da ſie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen En-gros-Recenſionen Manches überſehen würde: daß ſie übrigens damit etwas Ariſtokratiſches nicht im Sinne habe, ſolle die Redaction nur glauben ꝛc. Das Letzte bei Seite gelaſſen, antworteten wir: die Bündlerſchaft ſollte nur.

Die Redaction.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henſelt.

Werk 1.

Mit einiger Freundſchaft mehr betrachte ich Dich oft, mein Floreſtan, daß Du mit gutem Griff aus der Schaar der Jüngeren die Beſten herausfühlteſt und ſie zuerſt in die Welt, d. i. in die Zeitſchrift einführteſt als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren ſie gerade von den verſchiedenſten Völkerſchaften, ſo Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzoſe, Bennett ein Engländer, Anderer, Geringerer nicht zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutſcher kommen! Und er iſt gekommen, ein Prachtmenſch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henſelt, und ich ſtimme der Davidsbündlerin Sara bei, daß ſie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Beſten der jungen Künſtlerſchaft anreiht. Du weißt, Floreſtan, viel haben wir am Clavier zuſammenſtudirt, geſchwelgt in Fingerübungen und Beethoven, beſten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, iſt mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen, als in Henſelt's Compoſitionen. Dieſer Wohllaut iſt aber nur der Wiederhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die ſich ſo offen und wahr ausſpricht, wie man es in dieſem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge

Künſtler mit meinem gemein; ſie kennen aber ihr Inſtrument nicht ſo genau, wiſſen ihre Gedanken nicht ſo reizend herauszuſtellen. Ich ſpreche hier nicht von den Variationen, in die man ſich höchſtens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was ſie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menſchen läßt ſich, auch wenn ſie noch erſt wenig geſagt, ihr Beſtes noch nicht gezeigt haben, gleich vorn herein auf ein ſchönes Herz, einen harmoniſch gebildeten Geiſt ſchließen. Und dann hörte ich erſt vor Kurzem von Clara Wieck, wie von einem Freunde des Componiſten eine Menge kleiner Tonſtücke, daß Einem vor Luſt die Thränen in die Augen treten konnten, ſo unmittelbar griffen ſie an das Herz. — Kann ich nun über ſolchen Tugenden eines Künſtlergeiſtes auch nicht die tiefere Eigenthümlichkeit Anderer, wie den hochleidenſchaftlichen Chopin vergeſſen, über Walter Scott nicht Lord Byron, ſo bleiben ſie doch der Nachahmung, der innigſten Anerkennung in einer Zeit werth, wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wüſtet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Ausſichten, die dieſer Künſtler erſchließt; die ſchöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge ſich ſeiner Bedeutung erfreuen, und fortfahren, mit ſeiner Kunſt Freude und Glück unter den Menſchen zu verbreiten.

Noch Eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henſelt nicht eine dem Prinzen Louis von Preußen verwandte Erſcheinung wäre. Allerdings, aber ſie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Muſik einen romantiſchen und claſſiſchen Charakter an, ſo war Prinz Louis der Romantiker der claſſiſchen Periode, während Henſelt der Claſſiker einer romantiſchen Zeit iſt; und inſofern berühren ſie ſich.

Euſebius.

2.

Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephen Heller.

Werk 7.

Damit aber mein Euſebius nicht etwa überſchäume, wie ein hochgeſchwungener Pokal, ſtell' ich ihm einen ebenſo jungen deutſchen Künſtler gegenüber, Stephen Heller, der die Vorzüge ſeines Lieblings zwar nicht in ſo hohem Grade theilt, außerdem aber Vielſeitigkeit der Erfindung, Phantaſie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren ſchon ſchrieb uns ein Unbekannter, er hätte geleſen, die Davidsbündlerſchaft wolle ſich auch elender Manuſcripte annehmen. „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter — „dieſen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgend ein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik ſolcher Manuſcripte auf junge Talente aufmerkſam gemacht, nach Verdienſt, in ſeiner Härte beſtärkt oder günſtiger geſtimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler., ſehen Sie Einen von den Vielen, die ihre Compoſitionen (soi-disant Werke) veröffentlicht wiſſen wollen, aber zugleich Einen von den Wenigen, die es nicht wünſchen, um ſich — gedruckt oder geſtochen zu ſehen, ſondern deshalb, um ſich beurtheilt zu hören, um Tadel, lehrreichen, oder Ermunterndes zu vernehmen" ꝛc. — Der ganze Brief verrieth einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Beſcheidenheit. Endlich kamen die Manuſcripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender Stelle entſinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher und ſeltenen — Hörer legitimire! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert geſehen, oft geſehen und zwar in Wien, und die beſte italieniſche Operngeſellſchaft dort und welche Zuſammenſtellung, — die Quartetten von Mozart und Beethoven von Schuppanzig ꝛc. ſpielen, und Beethoven's Symphonieen vom Wiener Orcheſter aufführen gehört. Im Ernſte, verehrteſte Bündlerſchaft, bin ich kein ſeltener, beglückter Seher, kein vom Schickſal begünſtigter Hörer?" Beſte Freunde, — ſagte ich meinen —, nach ſolchen Briefſtellen iſt nichts zu thun, als auf die Compoſition zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, deſſen Namen ein ſo fatales Widerſpiel ſeines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker" vom Herzen überdrüſſig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgeſprochen habe; und doch — wollte ich unſern jungen Seher kurz tituliren, ſo hieß' ich ihn einen und welchen! Von jenem vagen, nihiliſtiſchen Unweſen aber, wohinter Manche die Romantik ſuchen, ebenſo wie von jenem groben hinkleckſenden Materialismus, worin ſich die franzöſiſchen Neuromantiker gefallen, weiß unſer Componiſt, dem Himmel ſei Dank, nichts; im Gegentheil empfindet er meiſt natürlich, drückt er ſich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund ſtehen beim Erfaſſen ſeiner Compoſitionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenröthlich, das Einen die übrigens feſten Geſtalten in einem fremdartigen Schein ſehen läßt; man kann ſo etwas niemals durch Worte ſcharf bezeichnen, durch ein Bild ſchon eher, und ſo möchte ich jenen geiſtigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenſchauer an gewiſſen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im Uebrigen hat er gar nichts Uebermenſchliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und ſorgſam aus; ſeine Formen ſind neu, phantaſtiſch und frei; er hat keine Angſt um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da iſt. Jenen harmoniſchen Wohllaut, der in der That bei Henſelt ſo wohlthut, beſitzt er nicht in dem Maaße; dagegen hat er mehr Geiſt, verſteht er Contraſte zu einer Einheit zu verſchmelzen. Im Einzelnen ſtört mich Manches; er erſtickt aber den Tadel durch eine geiſtreiche Wendung im Augenblick. Dies und Aehnliches zeichnet dieſen meinen Liebling aus. Ueberſehe ich auch die Dedication nicht! Das Zuſammentreffen iſt ſonderbar; du erinnerſt dich, Euſebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den „Flegeljahren“ zugeeignet; die Dedication der Impromptus nennt auch eine Jean Paul'ſche Himmelsgeſtalt, Liane v. Froulay, — wie wir denn überhaupt Manches gemein haben, welches Geſtändniß Niemand falſch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromptus. Wahrhaftig, dieſes Talent hat eine Zukunft vor ſich. — Floreſtan.

3.

Soiréen für das Pianoforte von Clara Wieck.

Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf ſoll unſer Muſeum ſchmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten Künſtlerin das Leben gab, beſſer begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen verſenkte mit einigem Antheil. Sind ſie doch einer ſo ausländiſchen Phantaſie entſprungen, als daß hier die bloße Uebung ausreichte, dieſe ſeltſam verſchlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüthe, als daß man, wo das Bildliche, Geſtaltenähnliche in ihren Compoſitionen mehr in den Hintergrund tritt, das träumeriſche, in ſich vertiefte Weſen auf einmal zu faſſen vermöchte. Deshalb werden ſie auch die Meiſten ebenſo raſch wieder weglegen, als ſie ſie in die Hand genommen; ja es iſt zu glauben, daß ordentliche Preisakademieen den Soiréen unter hundert eingeſandten andern nicht etwa den erſten Preis zuerkennen, ſondern eben den letzten, ſo wenig ſchwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urtheil der Akademiſten mehr als je geſpannt; denn eines Theils verrathen die Soiréen doch gewiß jedem ein ſo zartes überwallendes Leben, das vom leiſeſten Hauch bewegt zu werden ſcheint, und doch auch wieder einen Reichthum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer ſpinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künſtlern, an Männern gewohnt iſt. Ueber das Erſtere, die Jugend der Componiſtin, ſind wir einig. Das Andere aber zu würdigen, muß man freilich wiſſen, wie ſie, als Virtuoſin ſchon, auf dem Höhenſcheitel der Zeit ſteht, von wo aus ihr Nichts verborgen geblieben. Wo Sebaſtian Bach noch ſo tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöſchen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit ſeiner Titanenfauſt, was die jüngſte Zeit, *die Höhe und Tiefe vermitteln möchte*, vor ſich gebracht hat, von all' dieſem weiß die Künſtlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an ſich auf eine Weiſe geſteigert, daß Einem wohl bange werden könnte, wo dies Alles hinaus ſoll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber; Vorhang ſteht bei ſolchem Talente hinter Vorhang und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermuthet. Aber daß man einer ſolchen wunderſamen Erſcheinung nicht gleichgültig zuſehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geiſtigen Entwickelung nachfolge, wäre von Allen zu erwarten, die in unſerer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loſes Durcheinander des Zufalls, ſondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geiſter von Sonſt und Jetzt erkennen.

Was erhält man alſo in dieſen Soiréen? Was ſprechen ſie aus, wen gehen ſie an, und ſind ſie ein Reſultat, der Arbeit eines Meiſters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Muſik, und wie dieſe die Schwärmerei der Poeſie hinter ſich läßt, und wie man glücklich im

Schmerz ſein könne und traurig im Glück, — und ſie gehören denen, die auch ohne Clavier ſelig ſein können in Muſik, denen das ſehnſüchtige innere Singen das Herz ſprengen möchte, allen, die in die geheimnißvolle Ordensſprache einer ſeltenen Künſtlergattung ſchon eingeweiht ſind. Endlich ſind ſie ein Reſultat? Wie die Knospen ſind ſie's, ehe ſie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung feſſelnd und bedeutend, wie Alles, was eine Zukunft in ſich birgt. — Freilich, dies nun Alles von ihr ſelbſt zu hören! Weiß man doch ſelbſt nicht, wie Einem da oft geſchieht! Kann man ſich da oft kaum denken, wie ſo etwas mit Zeichen dargeſtellt, aufgeſchrieben werden könne! Iſt dies doch wieder eine ihr angehörige erſtaunliche Kunſt, über die ſich ganze Bücher hören ließen! Ich ſage „hören“ und bin weiſe geworden. Unſern Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigenthümlichkeit des Vortrags dieſer Virtuoſin für die Zeitſchrift zu ſchreiben; er verſprach es und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „es wäre wünſchenswerth, einmal etwas Begründetes über die Virtuoſität dieſer Künſtlerin zu erfahren“ ꝛc. Wir wiſſen, woran er geſcheitert iſt, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt ſich eben nicht Jedes in Buchſtaben bringen.

Am 12. September 1837.

Floreſtan und Euſebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelsſohn Bartholdy.

Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er iſt jetzt in Paris) definirte den Begriff „Fuge“ meiſthin ſo: „ſie iſt ein Tonſtück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen“, weshalb er auch, wenn dergleichen in Concerten vorkamen, laut zu ſprechen und noch öfter zu ſchimpfen anfing. Im Grunde verſtand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte ſelbſt keine machen, ſo ſehr er's ſich auch heimlich wünſchte. Wie anders definiren freilich die, die's können, Cantoren, abſolvirte Muſikſtudenten u. dgl. Nach dieſen hat „Beethoven nie eine Fuge geſchrieben, noch ſchreiben können, ſelbſt Bach ſich Freiheiten genommen, über die man nur die Achſeln zucken könnte, die beſte Anleitung gäbe allein Marpurg" u. ſ. w. Endlich wie anders denken Andere, ich z. B., der ich ſtundenlang ſchwelgen kann in Beethoven'ſchen, in Bach'ſchen und Händel'ſchen, und deshalb immer behauptet, man könne, wäſſerige, laue, elende und zuſammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heut zu Tage, bis mich endlich dieſe Mendelsſohn'ſchen wieder in etwas beſchwichtigt. Ordentliche Fugenmuſterreiter täuſchen ſich indeß, wenn ſie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künſten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc., oder cancricantes motu contrario etc., — ebenſo aber auch die romantiſchen Ueberflieger, wenn ſie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die ſich hier losgerungen aus der Aſche einer alten Form. Haben ſie aber ſonſt Sinn für geſunde natürliche Muſik, ſo bekommen ſie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber ſtände er jetzt aus dem Grabe auf, ſo würde er — erſtens vielleicht etwas um ſich wettern rechts und links über den Muſikzuſtand im Allgemeinen; dann aber ſich gewiß auch freuen, daß Einzelne wenigſtens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er ſo rieſenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebaſtian'ſches und könnten den ſcharfſichtigſten Redacteur irre machen, wär' es nicht der Geſang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkännte, und hier und da jene kleinen, Mendelsſohn eigenthümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Componiſten verrathen. Mögen Redacteure das nun finden oder nicht, ſo bleibt doch gewiß, daß ſie der Componiſt nicht zum Zeitvertreib geſchrieben, ſondern deshalb, um die Clavierſpieler auf jene alte Meiſterform wieder aufmerkſam zu machen, ſie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünſteleien und imitationes mied und mehr das Melodiſche der Cantilene vorherrſchen ließ bei allem Feſthalten an der Bach'ſchen Form, ſieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugeſtalten, ohne daß dadurch der

Charakter der Fuge aufgelöſt würde, iſt eine Frage, an deren Antwort ſich noch Mancher verſuchen wird. Beethoven rüttelte ſchon daran, war aber anderweitig genug beſchäftigt und ſchon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln ſo vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundſteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha verſuchte ſich, deſſen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Abſicht zurückblieb; doch ſind ſeine oft curioſen Ideen nicht ganz zu überſehen. Jedenfalls bleibt immer die die beſte Fuge, die das Publicum — etwa für einen Strauß'ſchen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künſtliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt iſt, daß wir nur die Blume ſehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Muſikkenner eine Bach'ſche Fuge für eine Etude von Chopin — zur Ehre beider; ſo könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelsſohn'ſchen Fuge (an der erſten würden ſie die Stimmeneintritte ſtutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmuth und Weichheit der Geſtalten den ceremoniellen Ort und den verabſcheuten Namen vergeſſen, wo und unter dem ſie ihm vorgeſtellt werden. Kurz, es ſind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Recept gearbeitet, ſondern Muſikſtücke, dem Geiſte entſprungen und nach Dichterweiſe ausgeführt. Wie die Fuge aber ein ebenſo glückliches Organ für das Würdige wie für das Muntere und Luſtige abgibt, ſo enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raſchen Art, deren Bach ſo viele hingeworfen mit Meiſterhand. Jeder wird ſie herausfinden; dieſe namentlich verrathen den fertigen geiſtreichen Künſtler, der mit den Feſſeln wie mit Blumengewinden ſpielt. Von den Präludien noch zu ſprechen, ſo ſtehen vielleicht die meiſten, wie wohl auch viele Bach'ſche, in keinem urſprünglichen Zuſammenhange mit den Fugen und ſcheinen dieſen erſt ſpäter vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird ſie den Fugen vorziehen, wie ſie denn, auch einzeln geſpielt, eine vollſtändige Wirkung hinterlaſſen; namentlich packt das erſte gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit ſich fort. Die andern ſehe man ſelbſt nach. Das Werk ſpricht für ſich ſelbſt, auch ohne den Namen des Componiſten.

Jeanquirit.

5.

12 Etuden für Pianoforte von Friedrich Chopin.

Werk 25. Zwei Hefte.

Wie dürfte denn dieſer in unſerm Muſeum fehlen, auf den wir ſo oft ſchon gedeutet wie auf einen ſeltenen Stern in ſpäter Nachtſtunde! Wohin ſeine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er ſich aber zeigte, war's daſſelbe tiefdunkle Glühen, derſelbe Kern des Lichts, dieſelbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müſſen. Bei dieſen Etuden kömmt mir noch zu Statten, daß ich ſie meiſt von Chopin ſelbſt gehört, und „ſehr à la Chopin ſpielt er ſelbige", flüſterte mir Floreſtan dabei in's Ohr. Denke man ſich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe dieſe die Hand eines Künſtlers in allerhand phantaſtiſchen Verzierungen durcheinander, doch ſo, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortſingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild ſeines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebſten geworden, die wir von ihm gehört, und ſo ſei denn vor Allem die erſte in As dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etude. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören laſſen; es war mehr ein Wogen des As dur-Accordes, vom Pedal hier und da von Neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wunderſame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgeſang auch eine Tenorſtimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etude wird's Einem, wie nach einem ſel'gen Bild, im Traum geſehen, das man, ſchon halbwach, noch einmal erhaſchen möchte; reden ließ ſich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der ſich Einem ſeine Eigenthümlichkeit unvergeßlich einprägt, ſo reizend, träumeriſch und leiſe, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum ſchön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigſte, und wir mußten den Meiſter ſehr darum rühmen... Doch wozu der beſchreibenden Worte! Sind ſie doch ſämmtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im Einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im Ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigſte Meinung indeß nicht zu verſchweigen, ſo ſcheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopin's Kunſtnatur oder auf ein Rückwärtsgekommenſein abgeben, da dieſe jetzt erſchienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entſtanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meiſterſchaft anſieht, wie die erſte in As und die letzte prachtvolle in Cmoll, erſt vor Kurzem. Daß unſer Freund überhaupt aber jetzt wenig ſchafft und Werke größeren Umfangs gar nicht, iſt leider auch wahr, und daran mag wohl das zerſtreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indeß lieber an, daß es nach ſo vielen Stürmen in einer Künſtlerbruſt allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu geſtärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt.

Euſebius.

Bericht an Jeanquirit in Augsburg
über
den letzten kunſthiſtoriſchen Ball beim Redacteur **.

Lies und ſtaune, Geliebter! Der Redacteur der „neu'ſten muſ. Zeitſchrift" pflegt nämlich alljährlich wenigſtens einmal eine Art kunſthiſtoriſchen Balles zu geben: die Geladenen denken ihretwegen; der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er ſich dadurch nur des verdrüßlichen Durchgehens der Tanzliteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Muſik auf das Publicum um ſo ſicherer ſein will, — mit einem Worte, da er mit dem Feſte Kritik, ja die lebendigſte bezweckt. Du ſollſt den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die ſonderbare wenig tanzliche Muſik, die wir als ſeine Maſchinen daſelbſt abſchleifen müſſen an den Füßen, zugekommen; indeß, wie dürfte ein junger Künſtler ſolche Einladung ausſchlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegentheil geſchmückten Opferthieren gleich und ſchaarenweiſe in den Feſtſaal? Hat der Redacteur etwa keine Töchter, bei denen ſich mit Vortheil zu inſinuiren, — eine ungemein lang, die viel recenſiren ſoll in der „Neuſten“, und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unſchuld ſelbſt, — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloſes Unheil über mich gebracht! Ueberhaupt aber wünſchte ich dich an jenem Abend mehr als je her. Auf- und abwandelnde Componiſten, zuſehende ſchöne Mütter von Dilettantinnen, der **ſche Geſandte mit Schweſter, Muſikverleger in Röcken, ein Paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler, — kurz nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredactrice (Ambroſia heißt die Rieſin), ſie zur erſten Polonaiſe aufzuziehen. (Unten kannſt du das Tanzprogramm leſen[1].) Viel ſprachen wir zuſammen, z. B. ich über das eigentliche Weſen der Polonaiſe, und wie wir uns auch darin als Deutſche zeigten, daß wir ſelbſt im Tanz den verſchiedenartigſten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieſer Hinſicht (und vielleicht nur in dieſer, ſchaltete Ambroſia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Tact der Polonaiſe mit ſeinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. Seit der Eroberung von Warſchau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich dieſen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Koſak eintreten mit einem Verdict — die armen Polen! ſeufzte ſie, — meine Beda ſpielt Chopin nie ohne Thränen.. (Ich) Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös iſt auch die Polonaiſe dieſes neuen polniſchen Componiſten, die wir ſo eben tanzen. (Sie) In der That, das Trio ſpricht mich ſehr an, aber wie ſehr à la Chopin! — So hatte ſie denn die romantiſche Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über ſolche zu erforſchen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vortheilhafteſten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Geſpräche zu ziehen; immer läſtiger wurde mir's aber, je mehr ſie mich mit ihren liebeſüchtigen Augen beſchoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten rief ſie mich zurück und flüſterte: „die letzte Polonaiſe von Chopin an ſo künſtleriſcher Hand zu feiern, würde mich“ — mich glücklich machen, ſchloß ich mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erſt. Mein Nächſtes war, Beda, die jüngere Schweſter, zum Chopin'ſchen Walzer aufzuſuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erſtenmal ſah, zuſagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Euſebius einen Augenblick zuvor verſtimmt genug geſagt, ſie hätte ihm ihn hocherröthend verweigert. Kurz, mit mir tanzte ſie. Schwebte und jubelte ich aber je, in dieſen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja“ aus ihr hervorlocken, aber dieſe ſprach ſie ſo ſeelenvoll, ſo fein nüancirt in ihren verſchiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortſchmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, ſchwiege eher, als daß ſie ein widerſprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um ſo unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euſeb. Als uns nun Chopin's Körper- und Geiſterhebender Walzer immer tiefer einhüllte in ſeine dunkeln Fluthen, und Beda immer ſchwermüthiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Geſpräch leiſe auf Chopin ſelbſt. Kaum, daß ſie den Namen gehört, als ſie mich zum erſtenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?“ Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?“ Ihre Geſtalt ward immer hehrer. „Und haben ihn ſprechen gehört?“ Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es ſchon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Clavier ſitzen zu ſehen, und wie man ſich bei ſeinem Spiele wie der von ihm erſchaffene Traum verkäme, und wie er die heilloſe Gewohnheit habe, nach dem Schluſſe jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Claviatur hinzufahren, ſich gleichſam mit Gewalt von ſeinem Traum loszumachen, und wie er ſein zartes Leben ſchonen müſſe, — ſchmiegte ſie ſich immer ängſtlich freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wiſſen. Chopin, ſchöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieſer Minute wahrhaftig ſtark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm, und nichts als der Pinſel, der ihr das Bild ihres Heiligen erſt recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindiſch", ſagte ſie am Schlußſtrette, „wenn ich Ihnen geſtehe, daß ich mir, ohne ihn je geſehen zu haben, ſein Bild gemalt, — und holen will ich's Ihnen, und ſagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja Niemandem etwas davon!" Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abſchied bat ich ſie noch um einen Tanz: „ſie hätte keinen mehr als die letzte Chopin'ſche Polonaiſe, und mit Freuden tanze ſie mit mir". Erlaß mir, Beſter, dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen ſoll an dem doppelzüngigen Redacteur und Ballgeber dieſes Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf- und abging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erſtaunen las ich darauf u. A.: „Mazurken von Brzowsky, — komiſches, unklares, oft plattes Zeug, mehr Naſen- als Bruſttöne, nicht ganz unintereſſant. — Walzer von Zöllner, — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmuſik; ſcheinen von einem Organiſten für Collegenhochzeiten geſchrieben" u. ſ. w. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und ſah bald durch eine Vorhangſpalte, wie der Redacteur zurückkam, ſich niederſetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig ſchrieb. War ein Tanztheil vorbei, huſch öffnete er die Ballſaalthüre, wahrſcheinlich die vox populi zu prüfen, ſchrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er recenſirte. Im beſten Lauſchen hielt mir auf einmal Jemand rücklings die Augen zu. Beinah' grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändiſchen Fagottvirtuoſen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte, — ein Geſicht, das wie das offene Feldgeſchrei des Scandals ausſieht, ſeiner Glatze, ſeines moralwidrigen Naſenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerirer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüſſel von Weitem hören laſſen, „ein Fagottkünſtler, der nicht nebenbei Violine ſpiele wie Paganini, brauche ſich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten"; kurz, einen ganzen Shakſpeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz", entſchuldigte er ſich (er iſt beiläufig Hausfreund im Redactionspallaſt und Ambroſia's Shawlträger), „aber Frl. Beda fängt ſo eben den Bolero an." Grundes genug, ihm den

---

[1] **Tanzordnung.**

Erſte Abtheilung.

Große pathetiſche Polonaiſe von J. Nowakowski. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 12.
Vier Mazurken von J. Brzowsky. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von C. H. Zöllner.
Große Polonaiſe von F. Ries. Werk 174.

*

In der Pauſe: Bolero von Chopin. Werk 19.

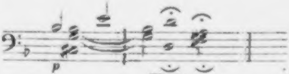
*

Zweite Abtheilung.

Drei vierhändige Polonaiſen von C. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liſzt. Werk 6.
Vier Mazurken von C. Wolff. Werk 5.
Zwei Polonaiſen von Chopin. Werk 22.

Rücken zu kehren. Du kennſt dieſe zarte liebetrunkene Compoſition, dies Bild von ſüdlicher Gluth und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung, — und nun Beda mit ſchwärmeriſcher Lieblichkeit am Clavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu zeigen.. Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonaiſe. Die Begebenheiten drängen ſich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein Paar Polonaiſen hinweggehen (der Componiſt war ſelbſt zugegen, ein etwas ſachter, aber angenehmer Mann wie ſeine Polonaiſen). Den Bravourwalzer von Liszt droſch Ambroſia mehr, als ſie ihn verſtand, und ſchwitzte ſichtlich. „Nur mit Wuth könne man ſo ein Ungeheuer bezwingen“, ſagte ich ihr in's Ohr, „und ſie thäte ganz gut, daß ſie nicht ſchonte“. Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schickſal des Abends entſcheiden ſollte. Die ſchönen Melodieen dieſer Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Verhang befand, wohinter der Redacteur kreiſte. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, Jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, ſagte ich ihm: „einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals“. Und da de Knapp nicht viel deutſch verſteht, überſetzte ich es ihm flämiſch noch einmal mit den Augen. „Entſchuldigen Sie, mon cher“, ſtotterte er, „aber Frl. Ambroſia warten zur Polonäſe“. Jetzt aber gewahrte ich erſt meine ſchlimme Lage. War es denn nicht derſelbe Tanz, den ich Beda verſprochen? Andrerſeits wie würde mir Ambroſia je verzeihen? Wird ſie nicht die Liebespfeile, mit denen ſie mich jetzt beſtürmt, ſpäterhin in kritiſche Aqua Toffana eintunken, mich heruntermachen nach Noten? Ein Blick auf Beda und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber ſich in ſolcher Muſik an ſolcher Seite zu ergeben, auf Strahlenfittigen mit ſolchem Mädchen durch's Blau zu ſchweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch, an Chopin zu erinnern, damit ſie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einſamen ſeligen Höhe herabſtürze. Als ſie mich aber fragte, ob ſie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechaniſch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopin's Mund beinahe ähnlich, die Geſtalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er ſich das rechte Auge mit der Hand, das andere ſtarrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde ſpielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut", ſagte ich, vielleicht etwas ſcharf, denn ſie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein", antwortete ich, „eher an die Zukunft". Hart und ſtumm ſchritt ich fort. Ambroſia, die ohne Tänzer neben de Knapp ſitzend mit zuckenden Lippen zugeſehen, entfernte ſich eilig. Kurz darauf flüſterte de Knapp Beda'n etwas in's Ohr; ſie ward bleich und entſchuldigte ſich, daß ſie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannſt du ermeſſen! Der Anblick de Knapp's gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja, als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen Dritten etwas von „unanſtändigem Benehmen gegen die Töchter des Hauſes" fallen ließ, forderte ich ihn ohne Weiteres, natürlich auf Schuß. Denke dir aber, was ich von Euſeb höre, der mich mit geheimnißvollem Weſen in eine Niſche zieht und erzählt: „an ſeinem Korb wäre ich Schuld; der Vater Redacteur hätte Beda'n ausdrücklich verboten, mit mir (Floreſtan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein drei Viertel Fauſt ſei, vor dem ſich zu hüten wie vor einer Liſzt'ſchen Compoſition, — Beda uns aber wahrſcheinlich unſrer großen Aehnlichkeit wegen verwechſelt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir beſtimmt, — daher das plötzliche Abtreten Beda's, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Beſtand der Sache unterrichtet worden" ꝛc. Und dieſer Redacteur, dieſer phantaſieloſe Zopf, deſſen kritiſches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für ſeine „Neuſte" über die eben gehörten Tanzmuſiken liefern möchte, verſichert mir, daß er mich an ſein Haus (an Ambroſia, der ein Mann fehlt, natürlich, da ſie ſchon einer iſt) zu ketten wünſche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten geweſen; daß ich aber Beda's wegen wie ein Lamm vor ihm ſtand und nichts ſagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an Allem nur Chopin die Schuld.

Fl.



Nachſchrift. Wie ich's vorausgeſehen! — Nr. 37 der „Neuſten“ enthält eine Recenſion unſers Carnavals: „das wären einmal wieder Zwiebelmonſtra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne: — Componiſten ſollten ihre Werke doch erſt die Linie paſſiren laſſen, ehe ſie entſtöpſelten, — ſollten nicht denken, daß, wenn ſie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden“ ꝛc. —

NB. De Knapp hat ſich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als geſtern der Sturm ſo wüthend an meine Fenſter ſchlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen ſchien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetiſcher Hauptmann, vor die Seele und ließ mich Alles draußen deinethalben vergeſſen.

Schon im Jahre 183* hatte ſich, kaum wußten wir wie, in unſerm Kreiſe auch eine ſchmächtige würdige Figur eingefunden. Niemand wußte ſeinen Namen, Niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann“ hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Muſik gab, ſetzte ſich dann ſtill, als würde er nicht geſehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben geſpielt war, die treffendſten tiefſinnigſten Gedanken vor. „Euſeb“, ſagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus W. Meiſter in unſerm wildverſchlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Capitain dafür und ließen ihm ſein Incognito.“

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, ſo wenig er über ſich ſprach, ja wie er auch jedem Geſpräche über ſeine Verhältniſſe ſorgfältig auswich, ſo ſtellte ſich nach allen Nachrichten ſo viel feſt, daß er ein Hr. v. Breitenbach, ein aus *ſchen Dienſten verabſchiedeter Militair mit ſo viel Vermögen, als er gerade brauche, und ſo viel Liebe zu den Künſtlern, daß er für ſie auch Alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er theils in Rom und London, theils auch in Paris und Petersburg geweſen, meiſtentheils zu Fuß, wo er die berühmteſten Muſiker ſich angeſehen und gehört, daß er ſelbſt Beethoven'ſche Concerte zum Entzücken ſpiele, auch Spohr'ſche für die Violine, die er auf ſeinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei ſich hatte. Ueberdies male er alle ſeine Freunde in ein Album, leſe Thucydides, treibe Mathematik, ſchreibe wundervolle Briefe ꝛc.

An Allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Muſik betrifft, ſo konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Floreſtan einmal zufällig belauſcht hatte und, nach Hauſe gekommen, uns im Vertrauen ſagte: „greulich ſpiel' er und habe ihn (Fl.) ſehr um Verzeihung zu bitten für ſein Lauſchen. Es ſei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamiſſo durch die Straßen Berlins ſpazierend in einem Hauſe Clavier ſpielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamiſſo beim Arm genommen und geſagt: »Komm, der macht ſich ſeine Muſik ſelbſt«.“ Und natürlich genug, daß ihm alle ſichere Technik fehlte. Denn wie ſein tiefpoetiſches Auge alle Gründe und Höhen der Beethoven'ſchen Muſik zu erreichen vermochte, ſo hatte er ſeine muſikaliſchen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, ſondern gleich mit dem Spohr'ſchen Concert, die Geſangsſcene geheißen, und der letzten großen B dur-Sonate von Beethoven. Man verſicherte, daß er an dieſen beiden Stücken ſchon gegen zehn Jahre lang ſtudirt. Oft kam er auch freudig und meldete, „wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte und wie wir ſie bald zu hören bekommen ſollten“. — manchmal aber auch niedergeſchlagen, „daß er, oft ſchon auf dem Gipfel, wieder herunterſtürze, und daß er doch nicht ablaſſen könne, von Neuem zu verſuchen“.

Sein praktiſches Können mochte alſo mit einem Worte nicht hoch anzuſchlagen ſein, deſto höher war es der Genuß, ihn Muſik hören zu ſehen. Keinem Menſchen ſpielte ich lieber und ſchöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrſchte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erſt Alles von ihm. Wenn er dann mit einer leiſen klaren Stimme zu ſprechen anfing und über die hohe Würde der Kunſt, ſo geſchah es wie aus höherer Eingebung, ſo unperſönlich, dichteriſch und wahr. Das Wort „Tadel“ kannte er gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, ſo ſah man ihm an, daß es für ihn gar nicht exiſtire; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdiſches gutes Weſen aufgenommen worden, als er vor Kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermutheten ihn auf einer größern Fußreiſe, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen leſend ſeine Todesanzeige fanden. Euſebius machte hierauf folgende Grabſchrift:

Unter dieſen Blumen träum' ich, ein ſtilles Saitenſpiel; ſelbſt nicht ſpielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verſtehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehſt, verſuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmſt, je ſchönere Klänge ich dir zurückgeben will.

Symphonieen.

C. G. Müller, 3te Symphonie (in E moll). W. 12. — A. Heſſe, 3te Symphonie (in H moll), zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet. W. 55. — F. Lachner, 3te Symphonie (in D moll), zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet von V. Lachner. W. 41.

Ueber die Symphonie von C. G. Müller enthält die Zeitſchrift bereits einen ausführlichen Aufſatz, den wir, da wir ihn auch jetzt als richtig befinden, nachzuſchlagen bitten[1]; ſie iſt uns immer als ſein freiſtes und eigenthümlichſtes Werk erſchienen, dem wir glückliche Nachfolger verſprachen, bis jetzt umſonſt, da der tüchtige Mann ſeitdem nichts wieder im Symphonieenfach geſchrieben. Mit großem Unrecht; denn dies gerade ſcheint uns ſein Terrain, aus dem er ſich nicht verdrängen laſſen ſollte. Alles will Zeit — hier zumal, wo die häufige Namensverwechſelung der Verbreitung des Werkes allerdings Eintrag thut. Alſo mit friſcher Kraft wieder an eine neue Symphonie! —

---

[1] Siehe Bd. I S. 65 ff.

Die dritte Symphonie von Heſſe gleicht ſeinen andern Compoſitionen auf's Haar; man kann kaum faßlicher und logiſcher denken, als er. Eines löſt ruhig und in bekannter Weiſe das Andere ab bis zur Hauptcadenz in der Mitte, wo es wieder vom Anfang mit der gewöhnlichen Modulationänderung angeht. An ein Vergleichen, etwa mit den Beethoven'ſchen Symphonieen, iſt hier nicht einmal zu denken; der Componiſt lebt ſo in und von Spohr, daß man, was man ſonſt bei allen neuen Symphonieen, kaum einen Anklang an Beethoven nachweiſen kann. Im Beſitz ſo vieler äußeren Kunſtmittel, an der kräftigen Orgel aufgewachſen und Meiſter darauf, — mit einem Worte, er muß ſich mit aller Gewalt von der einſeitigen Verehrung dieſes Meiſters losmachen, dem ſelbſt gewiß die Selbſtſtändigkeit ſeines Schülers als Componiſt über deſſen Anhänglichkeit an eine Manier geht, aus der für die Symphonie kaum etwas zu gewinnen iſt. Was hilft freilich alles äußerliche Anregen, wo ein ſtarkes Selbſtaufraffen, ein energiſches Anpacken der Kunſt einmal von einer andern Seite gefordert wird! Der Künſtler iſt uns aber in ſeiner deutſchen gründlichen Natur zu werth, als daß wir ihn nicht darauf aufmerkſam machen ſollten. Er iſt noch jung und gebe lieber eine Heſſe'ſche Ouverture, als drei Spohr-Heſſe'ſche Symphonieen; er muß aus dieſem Gefühlseinerlei heraus, will er ſich Paltz in der Welt machen. —

Das Urtheil unſerer Zeitſchrift über Lachner's Preisſymphonie hat dem ſonſt wohlwollenden „Wiener Muſikaliſchen Anzeiger", der gerade den Schreiber jenes Artikels immer mit einer Auszeichnung behandelte, die er kaum verdiente, zu einem ordentlichen Ausfall auf unſer Blatt Anlaß gegeben. Wäre er nicht anonym geſchehen, ſo ſollte darauf geantwortet werden; ſo aber, unſerm Grundſatz gemäß, nicht. Nur dagegen verwahren wir uns in Kürze, als wären in jenem Bericht über die Aufführung in Leipzig die Wiener Kunſtrichter geringſchätzig angeſprochen worden. Man ſchlage nur nach, ob er eine Sylbe mehr enthält, als was die Unparteilichkeit ſagen kann, wo etwas, das es nicht verdient, ungebührlich erhoben wird. Was hilft da alles Berufen auf die Aufnahme in Wien, die übrigens nach andern Berichten nichts weniger als glänzend geweſen ſein ſoll, was auf die in München, wo der Componiſt lebt und ſelbſt dirigirt, alles Aufſteifen auf das Urtheil des Hrn. G. W. Fink, der immer vermittelt, — die

Symphonie bleibt dieſelbe, wie ſie Tauſende und wie wir ſie gefunden, und die Zukunft ſoll's zeigen. Dagegen loben wir uns dieſe dritte Symphonie, die, wie nach Jean Paul die Welt, zwar nicht die beſte, aber doch eine ſehr gute iſt. Lachner's eigenthümliche Miſchung zeigt ſich zwar auch in ihr mit all' ihren Schwächen und Vorzügen, was die ſichere Anlage, große Breite, die Ausführung in deutſcher, Cantilene in italieniſcher Weiſe, die glänzende Inſtrumentation, die gewöhnlichen Rhythmen, den correcten Styl, die vielen Quintenzirkelgänge ꝛc. anlangt, — indeß iſt Alles in eine glückliche Uebereinſtimmung gebracht, daß man immer in ruhiger Spannung gehalten wird, und das Ganze in einer höhern potenzirten Stimmung niedergeſchrieben, ſo daß ſie uns, was Schwung und Leben betrifft, das Beſte däucht, was wir von Lachner kennen. Nur der letzte Satz ermattet an ſich wie Andere, trotz aller äußerlichen Anſtrengung. Daher kam es wohl auch, daß der Symphonie bei einer frühern Aufführung in Leipzig der Beifall ausblieb, den ſie der erſten Sätze halber im meiſten Bezug verdient. Denn das Adagio und namentlich die erſte Partie des Scherzo kommen an Friſche dem erſten Satz nicht allein gleich, ſondern überbieten ihn ſelbſt in vielen meiſterhaften Zügen. Möge ihm Alles ſo gelingen und er immer das ausſcheiden, von dem er ſich als Künſtler ſelbſt geſtehen muß, daß es ſeiner nicht würdig iſt. Wir ſind weit entfernt, ſein Talent herabzuſetzen, und wiſſen, wo wir Echtes ſehen, kaum Worte, ihm Anerkennung zu verſchaffen. Alles Andere aber kümmert uns nicht; wir meinen es aufrichtig mit der Kunſt und haben es ſtets mit den Beſten gehalten.

Muſikfeſt in Zwickau.

Am 12ten Juli 1837.

„Beſter Capell- und andrer Meiſter", ſagte ich auf der Hinfahrt zum Feſt, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieſes kleine Zwickau trotz ſeiner alphabetiſchen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich zu ſein, beim Himmel vielleicht die ſechſte in der Welt iſt, die den **Paulus** aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, ſondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich". Und wie denn die ganze Gegend heiter und geſprächig ſtimmt, ſo vollends Einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngſter Bewohner war, d. h. der in ſelbiger Feſtſtadt zu ſeiner Zeit geboren; daher man in dieſen Zeilen vergebens auf ſcharfe Kritik paſſen mag, ſondern auf die lindeſte, hingebendſte, die je ein Muſikfeſt veranlaßt, was viel ſagen will.

Die Aufführung geſchah alſo zum Beſten der Sanct Marienkirche, in der ſie auch Statt fand. Eines der merkwürdigſten Gebäude in Sachſen, dunkel und etwas phantaſtiſch von Ausſehen, iſt es wenn auch nicht im reinſten Styl gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meiſter, theilweiſe von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen ſich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orcheſter aufgerichtet war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten, — Alles weniger überladen als vielleicht vernachläſſigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, ſo daß eine Ausputzung und Verſchönerung der Kirche an der rechten Zeit ſcheint. Wie aber der Ort, wo wir Muſik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit iſt, ſo durfte ich das nicht unerwähnt laſſen.

Viele Jahre liegen dazwiſchen von heute bis dahin, wo der Berichterſtatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des „Weltgerichts" ſtehend accompagnirte am Clavier und er mitten im Getümmel der Inſtrumente keine Zeit hatte zu unterſuchen, wie ſich die Muſik in dieſen Hallen ausnähme; heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die ruhige wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz beſonders auf, und ich wüßte in Sachſen keine für Muſik günſtiger gebaute.

Der Hauptſchmuck des Feſtes war Mad. Bünau, unter dem Namen Grabau wohl Allen bekannt. Vielleicht daß hauptſächlich ihre Gegenwart Mitwirkenden wie Zuhörern eine Theilnahme einflößte, ohne welche das Ganze weniger glücklich von Statten gegangen wäre. Ihr zur Seite war ihr Bruder, Hr. Grabau, Organiſt aus Förthen ohnweit Bremen, ein ſehr gewandter Muſiker, der die Tenorpartieen übernommen hatte, und Dlle. Pilſing, die letzten Winter zweite Concertſängerin in Leipzig. Den Paulus gab ein Dilettant, in die andern Partieen hatten ſich ebenfalls angeſehene Dilettanten und Dilettantinnen getheilt. Dirigent war Hr. Cantor H. B. Schulze, der gute und ſichere Tempo's angab und für die Mühe langen Einſtudirens durch Aufmerkſamkeit des gegen 200 ſtarken Perſonals ſich belohnt fühlen wird.

Was Mad. Bünau ſang, war natürlich alles trefflich, namentlich die Arie „Jeruſalem“, die vom Componiſten für ſie wie beſonders geſchrieben ſcheint. Eine Stelle, die freilich auch mittelmäßig ausgeführt ihre Wirkung niemals verfehlen kann, die Muſik nämlich bei den Worten: „Siehe, ich ſehe den Himmel offen“, kam ſo gut heraus wie irgend bei der Aufführung in Leipzig; ebenſo der Chor: „Siehe, wir preiſen ſelig die, die erduldet“. Worin aber die Zwickauer der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht ſie übertraf, das war im Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ mit ſeinen höchſt feierlichen Zwiſchenſpielen der Trompeten und Poſaunen, wie denn der dortige Stadtmuſikus ſeit Jahrzehnden im Rufe ſteht, die beſten Meſſingbläſer der Gegend gebildet zu haben. Dagegen hatte der Chor der Frauenſtimmen, da wo die Stimme vom Himmel den Saul anredet, nicht die Wirkung, die von dieſer eigenthümlich-ſchaurigen Muſik zu erwarten war. Im Uebrigen waren die Chöre, ſieht man von ſtrengſter Präciſion und namentlich von Deutlichkeit der Ausſprache ab, wohl eingeübt und immer auf dem Platze.

Vom Eindruck auf das Publicum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meiſtens Fremden, beſtand, ſo ſchienen beſonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im Uebrigen kann man ſich denken, daß viel von „Gelehrtheit der Muſik, ſtrengem Generalbaß“ und endlich von der „großen Länge“ die Rede war, in welchem letztern Punkt ihnen auch nicht gerade zu widerſprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, Abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelsſohn's Bild aus ſeiner nahen Wohnung, das ſchnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meiſters mit den höchſten Lobſprüchen.

Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 26ſten Juli 1837.

Das Concert, das Hr. MD. Pohlenz vergangenen Sonntag zu einem milden Zweck in der Thomaskirche veranſtaltet hatte, war durch Wahl, Beſetzung und Ausführung der Compoſitionen eines der vorzüglichſten. Die Ouverture zur Tauris'ſchen Iphigenie fing an und mag ſich in der Kirche wohl prächtiger als irgendwo ausnehmen; ſie iſt urkräftig und wirkt ewig gleich. Eine Arie aus der Schöpfung folgte, die bekannte des Engel Gabriel „Auf ſtarkem Fittig", ſo vollkommen ſchön geſungen, daß ſich weiter gar nichts darüber ſagen läßt. Hr. Concertmeiſter David ſpielte hierauf einen erſten Satz eines neuen Concerts in Hmoll auch daß ſich darüber nichts ſagen läßt, bis auf einige neckiſche Figuren der Flöten, die mehr in den Concertſaal gehören. Hätte es mit dem Concert keine Eile gehabt, ſo hätten wir vielleicht ein Bach'ſches Violinconcert zu hören bekommen. Bittgeſang, Terzett und Schlußchor aus den „Jahreszeiten" von Haydn ſchloſſen den erſten Theil; eine Fülle von Muſik. — Mit ganz beſonderem Dank gegen den Dirigenten müſſen wir aber die Aufführung der neueſten Meſſe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchſtabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wunderſam, ſo ſind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber beſonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es Einen ſchaurig überläuft; ja was ſelbſt weltlich, curios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholiſchen Ceremoniell und wirkt auf die Phantaſie, daß man den ganzen Pomp eines ſolchen Gottesdienſtes vor ſich zu haben glaubt. An harmoniſcher Kunſt übertrifft die Meſſe ſogar ſein Requiem in Cmoll, obgleich dies in anderer Beziehung ohne Gleichen in der Welt daſteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber, wie geſagt, auch die Meſſe ſo viel, daß man ſich alles Einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künſtler ſeine „ſchönen Tage" hat, wo ihm nichts mißlingt, ſo auch die Maſſe; und wie an demſelben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen ſtörte, war auch der Vortrag der Meſſe klar und ſchön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteſte Dank für den milden und künſtleriſchen Zweck, den ſie diesmal in ſeltener Vereinigung erreicht haben. —

Lied und Geſang.

Eſther, ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen von L. Gieſebrecht, für eine Singſtimme mit Pianoforte componirt von C. Löwe.

Werk 52.

König Caſimir von Polen verlangt die ſchöne Jüdin Eſther zur Buhlin. Sie ergibt ſich ihm unter der Bedingung, daß ihrem aus Ungarn vertriebenen Volke Schutz in ſeinem Lande zugeſichert werde, dagegen ſie ihren Erſtgebornen chriſtlich taufen laſſen muß. Später ſterben der König und das Kind. Die Mutter wird aus dem königlichen Schloß gewieſen. Ihr Kind liegt auf dem Chriſten-Kirchhof.

Dies der Inhalt des Gedichts, das man neu und natürlich erfunden nennen muß, wenn es ſich auch erſt nach öfterem Leſen in ſeinen einzelnen Theilen vor uns entfaltet. Namentlich ſchwankt man bei den erſten Verſen, wem ſie in den Mund zu legen, — ob dem Königsſohne, der noch nicht zum Thron gelangt iſt, oder irgend wem. Wie viel muſikaliſche Elemente die Handlung übrigens in ſich begreift, ſieht Jeder; ein übermüthiger Herrſcher und ein gedrücktes Volk, ein großer König und eine ſchöne Jüdin, der Schmerz der Mutter und die Aufopferung für ihr Volk: Gegenſätze, wie ſie die Muſik wiederzugeben und wie ſie, ihrem Charakter nach, Niemand beſſer als gerade Löwe zu einem Gemälde zu vereinen vermag.

Jedes der Lieder hat ſeinen beſondern Ton. Im erſten heimliches Sehen, feurige Liebeserklärung, Abwehren der Jüdin: „Chriſt, deine Liebesworte brennen mir in die Seele heiß und ſcharf; Von Iſrael ſollt' ich mich trennen, das Gott erwählt, das Gott verwarf?" Faſt Alles A moll, wenig C dur.

Im zweiten Abſchnitt Verlangen des Königs nach Eſther, drohender Ton, da ſie jenen ausſchlägt, drohendere Wiederholung. F dur geht nach Moll. Endlich entſchließt ſie ſich: „doch, König, nur um hohes Pfand, um der Hebräer Heil und Leben und um dein halbes Polenland". Die Muſik iſt leidenſchaftlich, faſt theatraliſch.

Im dritten Liede erſt Ergebung Eſthers und Troſt im Heil, das ſie über ihr Volk gebracht; dann Schmerz über ihren Erſtgebornen: „Wohin, wohin? die Prieſter kommen, die Taufe hat ſein Haupt genetzt". Das folgende Motiv erinnert an eines aus dem zweiten Abſchnitt.

Im vierten Liede Freude Eſthers an ihren Zwillingstöchtern, die man ihr gelaſſen, mit eigenthümlicher Begleitung. Meldung vom Tode ihres Sohnes: „Gott Abrahams, du haſt gegeben, was du genommen haſt, iſt dein". Prächtige Accorde, die ſich in ein Glockengeläute verlieren. Der Marſchall ſagt den Tod des Königs an. Sie wird fortgewieſen: „Kommt, Kinder, kommt zu unſerm Volke, die Judengaſſe nimmt uns auf". Der Rückblick auf den Anfang des Ganzen hebt ſich in der Muſik zart hervor.

Im letzten Liede reiches A dur. Israel iſt wohlhabend worden: „Auch meine Zwillingstöchter ſtehen wie Lilien Gottes aufgeblüht: doch muß ich ſtill im Leide gehen", ſpricht Eſther. Die Muſik kehrt in das urſprüngliche A moll zurück: „das weiße Kreuz das iſt das Zeichen, da find' ich meines Sohnes Grab. Hier iſt es ſtill, hier möcht' ich weinen" ꝛc. Und der Vorhang rollt leiſe über die einſame Scene.

Der Gott und die Bajadere, von Goethe. — Ritter Toggenburg, von Schiller. — Die Braut von Korinth, von Goethe. — Sieben Gedichte aus den Bildern des Orients und der Frithiofsſage. — Hymne, von Rellſtab. — Drei Geſänge, von Goethe. Sämmtlich comp. für eine Singſt. mit Pſte. von Bernhard Klein.

Heft 1—6 der nachgelaſſenen Balladen und Geſänge.

Wenn Löwe faſt jedes Wort des Gedichtes charakteriſtiſch ausmalt in der Muſik, ſo zeichnet B. Klein ſeinen Gegenſtand, gleichviel welcher es ſei, nur in den nöthigſten Umriſſen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunſtwerk noch nicht und kann unter Umſtänden ebenſo tadelnswerth ſein, als das Entgegengeſetzte, Ueberladung; der geſunde Meiſter aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieſes ſchön-menſchlichſte aller Gedichte, was deſſen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen iſt. Wo die Dichtung aber ſinnlicher, maleriſcher, indiſcher wird, bleibt die Muſik meiſtens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleiſchigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Löwe und viele der Neueren oft zu materiell auftragen, thut es Klein zu wenig, und, wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Luſt. Denke man ſich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg und man findet oft faſt nichts als allgemeine Harmonieen, gewöhnliche Rhythmen und Melodieen. Dieſe Hartnäckigkeit, mit der wir in Klein's Compoſitionen alle materiellen Mittel vernachläſſigt ſehen, bei Seite gelaſſen, empfängt man, wie wir verſichern können, in den beiden Goethe'ſchen Balladen zwei höchſt edle ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen ſich der Componiſt ſichtlich ſelbſt gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Theil an der letztern hat, ſo erhebt er ſich namentlich am Schluß von Mahadöh, gleich wie der Gott mit der Bajadere ſelbſt, daß man der ſeligen Erſcheinung, die ſich mit dem Aether vereint, noch lange und tiefergriffen nachſchaut.

Ebenſo ſchmucklos und ruhig wird uns die Geſchichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen ſtehen ſogar ſtill. Um zu wirken, bedarf die Muſik der Belebung durch zarteſte Declamation, wie ſie dem Vortrage B. Klein's ſo eigen geweſen ſein ſoll. Die Muſik an ſich bietet nichts Beſonderes.

Unter den ſieben Geſängen zeichnet ſich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausſpricht. Von den orientaliſchen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die ſtarren Tegner'ſchen Sagen um ſo eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellſtab beginnt der Componiſt in G moll und ſchließt in As dur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im Uebrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufaſſen.

In den letztangeführten Goethe'ſchen Liedern ſcheinen mir das zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignon's Lied „Kennſt du das Land", wenn nicht die ſchmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermiſſe, die uns aus den Worten wie aus einem himmliſchen Geſichte entgegenſtrömt.

Bilder des Orients von H. Stieglitz, für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Heinrich Marſchner.

Werk 90.

Bilder ſind es, die du hier empfängſt, lieber Leſer, — Bilder in ſilbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeſchichte zwiſchen Roſe und Nachtigall ſehen kannſt, oder Hafis ſeligſchauende Geſtalt, oder ziehende Carawanen, oder ſchnaubende Maurenroſſe. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländiſchen Quell über Ananasfrüchte hinfließend, und der Sänger fing die Fluth in köſtlichen Schalen auf! Erlabe ſich Jeder an ſolcher Muſik, an ſolchem Doppelleben in Sprache und Muſik; hier lebt und flüſtert Alles, fühlt ſich jede Sylbe, jeder Ton; zwei Meiſter begegneten und verſtanden ſich. Im erſten Liede ſtehſt du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten looſen die Huſſeiniten, „wer Turans Mörder ſich dürfte rühmen"; im dritten wird Juſſuff Turan rächen. Dann will Fitne den erſchlagenen Geliebten mit ihren Küſſen erwecken, — ein Geſang ſo ſchmerzlich, ſo wahr; die Töne ſind wie fallende Thränen. Im fünften aber ſteht Maiſuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie ſie ſeines Beſitzes gewiß iſt, ſo gibt es auch die Muſik feſt, mild, dabei immer orientaliſch wieder. So ſcheint ſich, wo man nur aufſchlägt, Reiz, Friſche, Eigenthümlichkeit und Schönheit dieſer Lieder nach allen Seiten hin zu ſteigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre alſo dem Meiſter!

Sechs Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte: Worte von G. Keil. Muſik von Ferdinand Stegmayer.

Werk 13.

Das ausländiſche Geſinge aus dem Feld zu ſchlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Muſik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunſtgemäß ausſpricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor Allem der Pflege und Schützung unſers guten deutſchen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß Jeder; man könnte ganz Deutſchland alljährlich damit überbauen. In dieſer Unzahl aber nichts zu überſehen, wer vermöchte das und wie Vieles des Beſcheidenen mag hier verborgen geblieben ſein! Sei hiermit alſo der Lieder von Stegmayer gedacht, die, wie ſie aus einem innigen Herzen kommen, dieſen Urſprung nirgends in ihrer Wirkung verfehlen können. Eben nur ein Deutſcher kann ſolche heimliche trauliche Lieder machen. Dazu ſingen ſie ſich, ſo zu ſagen, von ſelbſt; nichts was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erſtaunen ſetzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kuſſes, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliciöſes Ständchen, Alles in hübſchen Worten, von der Muſik belebt und verſchönt. Ebenſo hält ſich die Begleitung wie vom alten Triolenſchlendrian, ſo von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliciös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutſamer in Des dur geſchloſſen. Unwillkührlich ſchlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

Sechs Gedichte aus Wilhelm Meiſter von Goethe, für eine Singſt. mit Begl. des Pfte. comp. von Joſeph Klein.

Das Schloß am Meere und der Wirthin Töchterlein, zwei Balladen von Uhland, für eine Singſt. mit Begl. des Pfte. comp. von Joſeph Klein.

Soll ich es gleich geſtehen, ſo ſcheint es mir, als ob ſich der Componiſt noch zu ſehr vor ſeinem Gedichte, als ob er ihm wehe zu thun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pauſen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht ſoll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmliſcher Ferne. Sind aber noch formelle Rückſichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, ſo kömmt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch ſein ſoll. Dieſes Eckige im Einzelnen, das dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Geſängen überall im Wege ſteht, wird noch durch den Uebelſtand vermehrt, daß der Componiſt in kleinen zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Tact wechſelt. Wozu ſolche Maßregeln? Folgt denn etwa in den Wilhelm Meiſter-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile und iſt's nicht vielmehr der regelmäßigſte Pulsſchlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im „Kennſt du das Land" das ausdrucksvolle „dahin" von den meiſten Componiſten ſo leicht, wie ein Sechszehntel genommen wird. Gewiß ſoll es nicht, wie z. B. in der Jeſſonda, gewiß aber inniger und bedeutender accentuirt werden, als man es in den meiſten der bekannten Compoſitionen findet. Was aber noch ſchlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethoven'ſche Compoſition ausgenommen, keine einzige dieſes Liedes, die nur im Mindeſten der Wirkung, die es ohne Muſik macht, gleich käme. Ob man es durchcomponiren müſſe oder nicht, iſt eins; laßt es euch von Beethoven ſagen, wo er ſeine Muſik her bekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meiſter ſcheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendſten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden ſinnverwandten Uhland'ſchen Balladen ſind wohl angelegt und enthalten einzelne ſchöne Stellen. In der zweiten wagt der Componiſt einen Kampf mit Löwe. Der Gedanke, das Lied mit dem Gaudeamus igitur anfangen zu laſſen, wäre zu loben, wenn es nicht der Declamation der Worte hier und da im Wege ſtünde. Die erſte Hälfte der Antwort der Wirthin gefällt mir durchaus, die zweite ſcheint mir unpaſſend. Wahrer Schmerz ſchreit nicht, ſelbſt bei niederen Menſchen nicht. Um wie viel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte wie die erſte, nur in Es moll, ſingen laſſen können. So iſt auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des erſten Burſchen viel tiefer in der Muſik, als der der Uebrigen. Löwe hat uns hier ein

Meiſterſtück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Compoſitionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

Vier Geſänge für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte von H. Trieſt.

Werk 1.

Sechs Geſänge mit Begleitung des Pianoforte von H. Trieſt.

Werk 2.

Und wie man einem jungen Componiſten über ſein Opus 1 nichts Erfreulicheres ſagen kann, als daß es von Talent zeuge, ſo ſoll Hr. Trieſt gleich vorn herein dies Schönſte erfahren. Vieles freilich fehlt, namentlich den Liedern unter Werk 2, zur Vollendung; einige ſcheinen mir auch, wenn nicht des Druckes nicht unwerth, doch im Verhältniß zu den Anſprüchen, die man der Kraft des Verfaſſers ſtellen kann, zu unbedeutend, als daß ich ſie veröffentlicht hätte. Zu den verfehlten rechne ich Nr. 4, „Auf der Reiſe", deren Muſik faſt durchaus gegen den Sinn der Worte anſtrebt, namentlich in der ſich viermal wiederholenden ſteigenden Sexte, — zu den mißlungenen das „Sehnen" von Heine, für deſſen tiefen wunden Schmerz die Muſik noch ganz andere Zeichen beſitzt, — zu den unbedeutenden endlich das „Thal" und „Engelstöne", in welchem letzteren ich auch die übel angebrachte Malerei des Nachtigallenſchlags wegwünſchte, oder, beſtünde der Componiſt durchaus auf Täuſchung, ſie wenigſtens in das begleitende Pianoforte gelegt hätte. Was außer dieſen Liedern übrig bleibt, verdient Lob; am bedeutendſten heben ſich der erſte und dritte Sang in Werk 1 hervor, was um ſo bemerkenswerther iſt, da ſie ſich gerade in einer Sphäre bewegen, in der Löwe ſo Einziges geſchaffen, — aber auch um ſo natürlicher, da ſich der Componiſt auf dem Titel einen Schüler von Löwe nennt. Auch das „Lied der Gefangenen" von Uhland gefällt mir bis auf eine kleine harmoniſche Steifheit am Schluß hin gar wohl; das Lied ſchließt im Geſange mit einer ſcharfen Diſſonanz. Möge ſie dem Verfaſſer in ſpätern Compoſitionen zur reinſten Blüthe aufgegangen ſein.

Vier Lieder von Lord Byron, mit deutſchem und engliſchem Text, in Muſik geſetzt mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Ries.

Werk 179.

Sechs böhmiſche Lieder von W. Hanka (mit deutſcher Ueberſetzung von Swoboda) für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte von W. J. Tomaſchek.

Werk 71.

Mit großer Theilnahme nahm ich die beiden Hefte zur Hand. Stimmt es doch zu allerhand freudigen und wehmüthigen Betrachtungen, zwei anerkannte Meiſter in ihren älteren Tagen noch einmal leichte Lieder ſingen zu hören: zu freudigen — denn wir wiſſen ſie noch am Leben und wirkend; zu wehmüthigen Bildern — denn jeder Abend „mit ſeinen langen Schatten, die nach Oſten zeigen“, weckt ja welche. Ob man nach dieſen ſpäten Nachkömmlingen auf das frühere Kunſtſchaffen dieſer Componiſten ſchließen dürfte? Im heutigen Fall beinahe. Die Lieder von Tomaſchek ſind heiter, lebensluſtig, beinahe verliebt; die Texte, die er ſich wählte, naive Liebeslieder, die von Nachtigallen, blauen Augen, Veilchen handeln; — die von Ries dagegen düſter, unzufrieden, Lord Byron'ſcher Weltanſicht, — beide Hefte durchaus einfach, aus dem Ganzen gearbeitet, meiſterlich, im Einzelnen ſchön.

Für Pianoforte.

Sechs Lieder ohne Worte von F. Mendelsſohn Bartholdy.

Drittes Heft. Werk 38.

Wir ſchicken dem Hefte getroſt eine Anzeige ohne Worte nach. Ueber einen Roſenbuſch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufſieht, kann Niemand in Zweifel ſein, daß es ſo iſt. Von den ältern Liedern unterſcheiden ſich dieſe jüngſten nur wenig und ſtehen, wie jene, zwiſchen Gemälde und Gedicht, daß ſich leicht Farben und Worte unterlegen laſſen, ſpräche die Muſik nicht hinlänglich für ſich. Wenn ſie nun ſämmtlich Kinder einer blühenden Phantaſie, ſo geſchieht es doch wohl der treuſten Mutter, daß ſie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt, und daß es Andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schluſſe ſeien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenſchaftlicher iſt, wenn man ſo von den ſelteneren Wallungen eines ſchönen Herzens ſagen kann. Am wenigſten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichſte, aber mehr proſaiſcher Natur, mehr wie auf weichen Kiſſen, als wie draußen unter Blüthen und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett" iſt es mir nicht recht, daß dieſe reiche deutſche Sprache kein Wort hat, um ſo etwas ungeziert auszudrücken; Liebende ſind es aber, die hier reden, leiſe, traulich und ſicher.

Kammermuſik.

Duo's.

Der gütige Leſer erhält mit dem Folgenden den Anfang einer Ueberſicht der neuerſchienenen Kammermuſik. Zu bedauern iſt freilich, daß Redactionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Capelle und nicht nöthig haben, die Stimmen im Kreiſe um ſich zu legen und das Beſte, Alles ſich herauszuſuchen. Wenn Schreiber dieſes alſo deshalb Manches im Detail überſehen hat, ſo ſpricht er bei denen, welchen es geſchehen, im Voraus um Nachſicht an, wie ſie auf ſeine rechnen können, ſollten ſie z. B. ein Beethoven'ſches B dur-Trio u. dgl. geſchrieben haben. Wir fangen mit den Duo's an.

Fr. Kücken, zwei Duo's in Sonatinenform für Pianoforte und concertirende Violine (oder Violoncelle oder Flöte). W. 13. — M. Hauptmann, drei Sonaten für Pianoforte und Violine. W. 23. — J. P. E. Hartmann, große concertirende Sonate für Pianoforte und Violine. W. 8. — Julius [illegible], große Sonate für Pianoforte und Violoncelle (oder Violine). W. 7.

Hr. Kücken iſt, ſeinen Duo's nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben kann, und ſchüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie ſtreifen die Sonaten an Reißiger's Compoſitionen in dieſer Art, der indeſſen bei Weitem beſſer erfindet und mehr auswählt. Die Form iſt eine alte gewöhnliche:

Cdur, Gdur, ein wenig Amoll, Cdur; die Melodie hält ſich zwiſchen deutſcher Proſa und Bellini'ſcher Weichlichkeit; namentlich klingen im erſten Satz in Nr. 2 die weltberühmten Triolen aus dem Montecchi-Finale doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er ſich im ſogenannten »à la Russe« mit Geſchick und Natürlichkeit auszudrücken verſteht. Die Octaven auf S. 11 Syſt. 4 ſind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zuſammengenommen: die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch ſchaden, jedenfalls ſie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Componiſt früher einige Sonaten für Clavier und Violine geſchrieben, mit denen ſich die neuern, meiner Meinung nach, nicht wohl meſſen können. Liebt Jemand Reinheit und Unverfälſchtheit der Gedanken, ſo glaube man es vom Referenten. Weiſt aber Jemand auch Alles zurück, was die Sache etwas intereſſanter machen könnte, ſo darf es ihn nicht wundern, wenn man ſich eben weniger dafür intereſſirt. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze ſie aber alle. Es iſt jene Simplicität ein trockener Seitenweg, zur urſprünglichen Claſſicität der Haydn-Mozart'ſchen Periode zurückzugelangen. An dem größern Reichthum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber ſicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meiſter entſtehen, wohl aber an deren falſcher Benutzung, und dann an hundert anderen Urſachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate, wie das Inſtrument, in älteſter Weiſe behandelt, und iſt die Compoſition freilich deshalb ſo leicht worden, daß ſie leidliche Spieler vom Blatt verſtehen. Wollte der Componiſt aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geiſter ſchreiben, ſo hätte er lieber Sonatinen geſchrieben, die weniger Raum eingenommen und daſſelbe genützt haben würden. Dies Alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Muſik enthalten. Es iſt etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es iſt der ruhige Fluß der Formen, bewegt er ſich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, ſangbare, natürliche Melodie, äußerſte Correctheit, die ſich nur einmal (Sonate 2, S. 11, vorletzter Tact) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die ſchwungvollſte unter den drei Nummern ſcheint mir die dritte, namentlich in der Mitte des letzten

Satzes; auch das Andante dieſer Nummer nimmt mehr für ſich ein. Wäre es, daß dieſe Zeilen den tüchtigen Künſtler aus einer zu ſtoiſchen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumſchwung riſſen und er ſich an ergiebigen Lebens- und Kunſtquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntniſſe, Bildung beſitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann iſt eine Arbeit, die Einem Freude bereitet; ſie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man ſich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Intereſſe wächſt von Satz zu Satz und auf den letzten Seiten geht es einmal recht muthig und ſicher in die Höhe. Der erſte Satz gefällt ſich in jener ſpielenden Art des Ernſtes, wie wir etwa an Hummel'ſchen Compoſitionen gewohnt ſind. In der Form merkt man die Abſicht nach alter Geſetzmäßigkeit, weshalb ſie auch correct und bündig worden. Frei gehen laſſen kann er ſich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geſchehen mit Natürlichkeit; vor Allem gelungen in Melodie und Stimmenführung iſt das Trio. Das Andante ſcheint mir zu ſeiner Länge nicht intereſſant genug, iſt aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert ſich dem Charakter der Onslow'ſchen; dem erſten Thema wünſchte ich mehr Eigenthümlichkeit und Grazie; deſto erfreulicher geht es im Mittelſatz mit ſeinen geſchickten Wendungen und Nachahmungen von Statten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie geſagt, für das Freiſte und Schwungvollſte in der Sonate.

Lange iſt mir aber keine Compoſition vorgekommen, von der ich beim erſten Blick in das Heft ſo wenig gehalten und die ich nach genauerer Prüfung ſo liebgewonnen hätte, als die Sonate von Geniſchta, ein ſo klares Gemüth und Talent ſpricht ſich darin aus, das von einem Unterſchied zwiſchen Gut und Schlecht kaum etwas zu wiſſen ſcheint und inſtinctmäßig immer das Erſtere trifft. Sie iſt durchaus lyriſch, empfindungsvoll, glücklich in ſich, daß man keine Wünſche weiter hat: ein muſikaliſches Stillleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Componiſt den höhern Aufflug fortgeſetzt, zu dem er ſich ſchon angeſchickt; es iſt auf der 19ten Seite. Seinem anſpruchloſen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von ſelbſt wieder auf die grüne, feſte Erde zurück und erfreut auch ſo. Nimmt man die Violine zur Begleitung, ſo würde man den ſchönen Tenorcharakter vermiſſen, wie er dem

Violoncell eigen; überhaupt ſcheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Eine nähere Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt ſo offen da, daß man über ſeine Gültigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trio's und Quartette.

Anton Halm, großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 57. — W. Taubert, 1ſtes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 32. — W. Taubert, 1ſtes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. W. 19.

Ein deutlicheres Beiſpiel des beſten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichſtem Feſtſitzen auf proſaiſchem Boden, wie es das erſte Trio oben zeigt, gibt es ſchwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, geſteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über Einen, der mit angeſchnallten Schlittſchuhen forthumpelt über miſerables Pflaſter, öfter aber eine Art Rührung über die ungleiche Vertheilung der Glücksgüter und wie ein ſo Fleißiger ſo gar Nichts erhalten aus der Hand der oberſten Göttin, — Einer, der es beſſer machen möchte als Beethoven, als Alle zuſammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein curioſeres Trio geben. Man findet hier Vieles, große Intentionen neben poſſirlichen Sprüngen, Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaiſen, Beethoven'ſche und Franz Schubert'ſche Einflüſſe neben Wiener Leckereien, nur aber Phantaſie nicht, nicht einmal das, was dieſe regelt, Geſchmack. Nun denke man ſich das äſthetiſche Malheur, das es ſetzt; ja es verfolgt den Componiſten ſo augenſcheinlich, daß er ſogar blind gegen das Gelungenere iſt, wie auf S. 44, die doch geſchmackvoll angeordnet iſt und die er nun gerade nicht wiederholt, während er ſonſt Alles in den Dominanten nachtransponirt. Und dennoch kann man dem Trio nicht böſe ſein. Es geſteht ſein Unvermögen zu gutmüthig, will nicht täuſchen, nicht ſchmeicheln, nur geduldet und in ſeinem guten Willen anerkannt werden; und dies geſchehe ihm auch. Die Natur müßte zerberſten, wollte ſie lauter Beethovens gebären. Das Beſte im Trio iſt übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man ſehe ſich das Curioſum ſelbſt an.

Ueber das Trio von Taubert kann man nach Luſt und Ueberzeugung reden, da ebenſo wie im vorigen die Clavierſtimme zugleich eine Partitur iſt; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Componiſten ſelbſt, aber ſchon vor geraumer Zeit vortragen hörte. Das Trio ſtell' ich denn bei Weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in Allem, ſo flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben ſcheint. Es iſt ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen innern Knoten zuſammengehalten, wie man es nur in den beſſeren Werken antrifft. Wenn man in frühern Compoſitionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor Allem die Mendelsſohn's, ſo ſteht das Trio mehr unter Beethoven'ſchem und Schubert'ſchem Einfluß; letzterem ſchreib' ich namentlich Vieles im erſten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubert'ſche Trio in Esdur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweiſen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethoven'ſches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der „Meeresſtille" ꝛc. von Mendelsſohn. Ganz eigenthümlich ſteht aber das Allegretto da, wie denn der Componiſt eine glückliche Anlage zum Schalkiſchen wie zum Derb-Humoriſtiſchen hat, wobei ihm noch ſeine gründlichen Kenntniſſe zu Statten kommen, daß es auch immer als muſikaliſche Arbeit intereſſirt. Es muß Einem durchaus behagen dieſes Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländiſche Färbung hat und mich an manches Lied in Moore's Irish Melodies, die gerade vor mir liegen, gemahnt. Das Adagio iſt von einem gewiſſen allgemeinen Charakter, wie man manche ſchöne Geſichter ſchon irgendwo geſehen zu haben glaubt. Der Hauptgeſang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn ſchön finden; von Wirkung ſind auch die träumeriſchen wie herabträufelnden Accorde an manchen Stellen der Clavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günſtig auffällt, ſind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; ſo im erſten Satz auf Seite 9, im zweiten überall, im dritten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entſchiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem ſo weit gediehenen Componiſten nicht zu bemerken. — Ueber das Quartett getraue ich mir, wie geſagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Componiſten Spiel war ein ſehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menſchen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, das ihm immer in neuer Weiſe gelingt. In den andern Sätzen, verzeih' er mir, ſcheinen mir die Hauptmelodieen zu Anfang des erſten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmuſik, und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden ſich eine Menge Glanzſtellen, kräftige und geſunde Gedanken, wie ſie nur eines trefflichen Künſtlers würdig ſein mögen.

Quartette.

Louis Schuberth, Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. W. 23. — C. G. Reißiger, 3tes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. W. 103.

Das Quartett des Hrn. Schuberth iſt die erſte umfangreiche Arbeit, die uns von dieſem oft als ausgezeichnetes Talent genannten Componiſten zu Geſicht gekommen. Zum Theil fand ich mich getäuſcht, zum Theil jenen Ruf gerechtfertigt. Denn Talent blickt überall durch, bei Weitem aber noch nicht die Durchgebildetheit des Geiſtes, der das Meiſterwerk erſt geräth. Die Arbeit iſt noch zu ungleich: gewöhnliche Sachen ſtehen zwiſchen beſſeren, phantaſtiſchere Momente weichen ſchnell blos mechaniſchen Ausfüllungen; kein Satz wirkt durchgreifend und am wenigſten das ganze Quartett, nach einander geſpielt. Was ich für das Beſte halte, das Scherzo, ſcheint mir, und nicht allein der fremden Tonart halber, einer andern vielleicht ſpätern Arbeit entnommen und eingeſchaltet. Irre ich mich, ſo bleibt es doch intereſſant und bringt Lebendiges zu Markte. In den andern Sätzen kommt es, wie geſagt, zu nichts Rechtem, Entſcheidendem; es entwickelt ſich kein höherer Zuſtand bei ſonſt oft guter Grundlage. So wäre mit dem Hauptrhythmus im erſten Satz, iſt er auch oft ſchon benutzt, noch Manches zu machen; aber es bleibt beim bloßen Nacheinandereinfallen der verſchiedenen Inſtrumente; eine Engführung, gar geiſtigere Concentrirung des Gedankens muß man überall vermiſſen. — Nach dem ſpannenden Anfang des Andante hätte man mehr Reſultate erwartet; es geht beinahe ſpurlos vorbei. Vom Scherzo ſprach ich ſchon; es iſt geiſtreich. Das Thema des letzten Satzes, wiewohl an Manches anklingend, muß man dennoch friſch und ergötzlich heißen; das zweite iſt eigenthümlicher, hätte aber vielfach beſſer benutzt werden können. Wir glauben, der

Componiſt geht etwas nachſichtig mit ſeinem Talente um. So vielen Gaben könnte ein ſchöner Erfolg nicht ausbleiben.

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir ſchon im Voraus ſo, wie ich es gefunden habe; ſehr unterhaltend, anmuthig, melodiſch, für Künſtler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Capellmeiſter und in immerwährender ſchöner Angſt ſein, beim Componiren von reizenden Gräſinnen überlaufen zu werden, um ſich die manchen leicht brillanten Partieen zu entſchuldigen, die Reißiger's Compoſitionen als Kunſtwerke nicht entſtellen, aber doch herabſetzen. Wir ſind überzeugt, Reißiger müſſe ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, ſchreiben können, wenn er ſeine Spieler für das Einſtudiren des Schwierigeren, Ernſteren nicht zu oft entſchädigen wollte durch gewöhnliche Paſſagen, die ihnen den Beifall des Publicums ſichern ſollen. Wer ließe ſich nicht gern applaudiren? Nur bleibe auch das Lob der ſtrengern, nur auf das Edelſte gerichteten Kritik in Ehren, und dieſes würde ſicherlich nicht fehlen ohne jenes ſichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in dieſem Quartette ſehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyriſchen Schwung, kurz Alles, was man an Reißiger's Compoſitionen bereits Vortheilhaftes kennt. Der erſte Satz iſt ſchon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünſchen übrig. Der beſondere Anfang des zweiten Theiles hätte etwas Schöneres, Poetiſcheres erwarten laſſen; die ſchnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der Jupiterſymphonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vortheilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet, und ſpringt deshalb eigenthümlicher heraus. Der Geſang im Trio iſt ſchön, wenn auch bekannt und Weber'iſch. Etwas zu gedehnt ſcheint mir das Andante ungeachtet ſeines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Componiſt habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es ſpielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Werth, ſchließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das D moll und noch ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erſcheint, war nicht zu vermuthen. Schwer iſt das Quartett in keiner Stimme ſehr. Das Clavier herrſcht vor; namentlich beklagte ſich mein Bratſchiſt, daß er faſt gar nichts zu thun habe. Der geehrte Componiſt wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten laſſen.

Compoſitionsſchau.

Concerte für das Pianoforte.

Camill Stamaty, Concert für das Pfte. mit Begl. des Orcheſters (Amoll). Werk 2.

Nur ein ſehr feſter, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abſtoßenden oder anziehenden Perſönlichkeit auf das Urtheil über deren Kunſtleiſtungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren ſcheinen, wenn wir ihre Schöpfer von Angeſicht zu Angeſicht ſehen, gewinnen andere eben durch Bekanntſein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern raſcher auf die Spur, lernt ſie mit den guten Eigenſchaften in eine Verbindung bringen und kann ſo eher helfen und rathen. Iſt dies Alles nun in einer Kunſt, wo, wie in der unſern, ſo viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft ſo fein zu verdecken weiß, damit das Koſtbare um ſo mehr glänze, ſo kann es nicht wundern, daß ich obiges Concert, nachdem ich es vom Componiſten exemplariſch gut gehört, mit viel mehr Intereſſe betrachtete, als es vielleicht ſonſt der Fall geweſen.

Der junge Künſtler, der heute zum erſtenmal in dieſe kritiſchen Hallen eingeführt wird, aus einer griechiſchen Familie ſtammend, aber zu Rom geboren, lebte ſeit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter ſtrebender Geiſt in einer Stadt, wo die politiſchen Häupter kaum raſcher wechſeln können, als die künſtleriſchen, noch etwas ſchwankt, unter welcher Fahne er ſeine Lorbeeren holen ſoll, ob unter der Auber's oder Berlioz's, Kalkbrenner's oder Chopin's, kann ihm Niemand zum großen Vorwurf machen. Indeß lernte unſerer bei Reicha ſeinen ordentlichen Generalbaß und Contrapunkt, und bei Kalkbrenner ein elegantes Clavierſpiel. Damit aber nicht zufrieden ſetzte er endlich im letzten Herbſte den langgefaßten Plan, deutſche Muſik auf deutſchem Boden zu hören, in's Werk und begann ſeine Studien unter meiſterlicher Leitung auf's Neue mit einem Fleiß, der den franzöſiſchen Muſikern ſonſt nicht eigen ſein ſoll, und ſo mit Vortheil, daß ſich ſpätere Compoſitionen leicht genug von ſeinen älteren unterſcheiden laſſen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Concert, über das wir heute Einiges mittheilen wollen, Stamaty's ſtärkſtes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie geſagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künſtler, noch nicht recht wiſſend, wem er angehört, oft poetiſch zart, oft auch wild wie ein Chineſe in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die ſich in ihm allerdings, und ſcheint es zum erſtenmal zu regen anfingen, Luft zu machen. Phantaſievoll, wie wir den Componiſten kennen, führt er uns ſo durch Täuſchung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer athemlos, das Nächſte überſpringend, oft ermüdend, oft wegen ſeiner Tollheit in Verwunderung ſetzend. Ich bin überzeugt, daß M — (der Name des unſterblichen Mannes iſt mir entfallen), der im Mozart'ſchen C-Quartett ſo viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unſerm Concert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten und Octaven ſind's, aber barbariſche Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im erſten Satz, wo der Componiſt ſich noch nicht ſo in's Feuer geſchrieben und geſpielt, wie im letzten, und wo er, wenn die Form ſich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz und lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm dieſe Compoſitionsmanier früherhin gefallen ſein mag, ſo ſchwer, hoffen wir, ſoll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuſchreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach ſchwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantaſie mit hinübernehmen, wie mir dies ſchon in ſpätern Compoſitionen von ſeiner Hand, die noch nicht gedruckt ſind, offenbar geworden.

Das Concert gäbe ſeiner ſchwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu ſtundenlangen Geſprächen. Genügen indeß dieſe Zeilen, unſern Freund der deutſchen Aufmerkſamkeit zu empfehlen!

H. Herz, drittes Concert für Pfte. mit Begl. des Orcheſters (D moll).
Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum ſo traurig" ſang ich immer beim Spielen; dreimal im erſten Satz allein kommen con dolore's vor, der espressivo's und smorzando's nicht zu gedenken. Ueberhaupt ſpannen aber die ganzen Präliminarien ſehr. D moll ſchon, die Don Juan-

Tonart, der ſeltenere Dreiviertelttact, ein leiſer Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti; — gewiß ſein tiefſinnigſtes Werk, dachte ich. Und ſo iſt es auch. Unſer geflügelter Liebling hat ſich in Eiſen und Panzer gehüllt und wenn er ſich Manches zur Rüſtung von Andern borgte, ſo leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur ſeine boshafteſten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtſchaft mit der zum Gmoll-Concert von Moſcheles, im erſten Thema eine mit dem Chopin's in Fmoll, S. 6 Syſt. 5 T. 3 einen Anklang an Kalkbrenner's Dmoll-Concert, S. 8 Syſt. 3 T. 3 einen an C. M. v. Weber'ſchen und S. 14 einen an Thalberg'ſchen Grundton finden. Aber das Andante müſſen auch ſeine Freunde als eine Apotheoſe der Romanze aus demſelben Concert von Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finale ein Beethoven'ſches Scherzo (aus der zweiten Symphonie) leicht angedeutet wird, in das das zweite Thema abermals mit einem Chopin'ſchen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marſch aus Jeſſonda folgt. Ja, dramatiſches Leben hineinzubringen, ſieht S. 31 oben ſogar eine Stelle aus der neunten Symphonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Concert ſchließt S. 43 Syſt. 4 T. 2 der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus deſſelben Moſcheles Gmoll-Concert. Alles Uebrige aber, geſtehe man es, der Schmuck, die chromatiſchen Perlen, die fliegenden Harpeggiobänder ꝛc. gehören ihm grundeigen. Man ſieht, von den Beſten will er lernen, und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er ſich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte ſeine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde ſein, trotz der allgemeinſten muſikaliſchen Zeitung, die ihn und Hünten ſchon längſt als Meiſter anerkannt hat und Händel'n auch, und ſtudire man ſich das Concert ordentlich ein. Wozu hat man ſeine Finger?

William Sterndale Bennett, drittes Concert.

Werk 9.

„Ein engliſcher Componiſt, kein Componiſt", ſagte Jemand vor dem Gewandhausconcerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm: „ein engliſcher Componiſt" — »und wahrhaftig ein engliſcher«, vollendete der Engländerfeind wortſpielend. Wenige Worte genügen für heute. Euſebius hat in der erſten Nummer dieſes Bandes mir ſo aus der Seele heraus geleſen und geſchrieben, daß ich jenem Umriß nur Weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Concert vor ſchon drei Jahren, alſo im 19ten Jahre des Componiſten geſchrieben iſt, ſo muß man erſtaunen über dieſe früh ausgebildete Künſtlerhand, über die ruhige Dispoſition, über den Zuſammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünſchte ich höchſtens vielleicht im erſten Satz einige kleine Breiten weg, ſo iſt das individuell. Im Ganzen trifft man nichts Unweſentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtſchaft zur Grundempfindung ſtünde, und ſelbſt da, wo neue Elemente hinzutreten, ſchimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie ſie nur eben eine Meiſterhand fortzuführen verſteht. Welche Wohlthat, im ewigen Wuſt von Schülerarbeiten einmal auf ein organiſches lebensvolles Ganze zu ſtoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publicum, ſo wenig es darauf vorbereitet war, raſch und freudig zu erkennen wußte. Das Urtheil des Publicums wird hier nämlich auf eine ganz andre Weiſe als bei andern Virtuoſen auf die Probe geſtellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterſcheiden, mit andern Virtuoſen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unſerm Künſtler vielmehr erſt der Beſcheidenheit, mit der er alles Auffallende von ſich wies, auf die Spur kommen, ob ſie auch auf einem ſchönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den ſeltneren innigen Künſtlernaturen vor ſich habe, die, wenn ſie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit ſich zu verkehren, in ſich zu leben ſcheinen. Nach dem erſten Satz, einem rein lyriſchen Stücke voll ſo ſchön menſchlichen Empfindens, wie man es nur in den beſten Muſterwerken trifft, war man in der Hauptſache, daß es ſich hier um eine vornehmere Art von Künſtler handle, natürlich im Klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuoſen herausfordern. Man verlangte mehr, man war ſichtlich geſpannt, man wollte den Engländer merken laſſen, daß er im Lande der Muſik wäre. Da begann jene Romanze in Gmoll, ſo einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der erſten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Componirens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeſchwebt hätte, ſo mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all' das Rührende, das eine ſolche Scene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da Niemand zu athmen, und wenn die Theilnahme an mancher Stelle ſogar gleichſam ängſtlich war, ſo wurde ſie durch die Schönheit der Erſcheinung zum reinen Kunſtgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Accord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert ſcheint und ruhige Mondesſtrahlen darüber fließen. Dieſer glückliche Zug entſchied über den Künſtler und man überließ ſich im letzten Satz ungeſtört der Freude, die wir vom Meiſter zu erhalten gewohnt ſind, mag er uns nun zu Kampf oder Friede führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu ſehr hinter das Urtheil des Publicums geflüchtet, oder wollte vollends Jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günſtiges herausgeleſen, ſo bin ich auch bereit, Alles, was ich über die Trefflichkeit des Concerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu ſehr Noth thut es, daß wahrhaft muſikaliſchen Künſtlern die Ehren geſichert werden, mit denen man Virtuoſen, die nichts als ihre Finger haben, oft ſo unbedacht überhäuft, und daß man beide von einander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künſtler, die in dem Sinne wie W. Bennett wirkten, — und Niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unſrer Kunſt bange ſein. —

Etuden für das Pianoforte.

Alexander Dreyſchock, acht Bravouretuden in Walzerform.

Werk 1.

Niemals iſt mir ſo leicht geworden, meinen Leſern von der Muſik, um die es ſich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit ſo viel Zuverſicht zurufen, daß ſie ſich ſämmtlich ihre Etuden ſelbſt ſchreiben können, wenn ſie nur ſonſt wollen. Vorausgeſetzt wird, daß Jeder den toniſchen Dreiklang (populärer ausgedrückt die Noten c e g) und den Dominantenaccord kennt; iſt er vollends bis zu einem Uebergang in die nahen Molltonarten gediehen, ſo kann er Unglaubliches zu Stande bringen. Hat er dieſe nun gehörig inne, ſo iſt das Manoeuvre: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichſte Accordenlage, ſpringe dann plötzlich im Walzertact mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, ſchreibe ſich Alles auf, hole ſich Geld vom Verleger, — und Compoſition wie Componiſt ſind fertig. Jedes neue Verdienſt muß anerkannt werden, und ſo ſpringe unſer, wir hoffen junger Componiſt nur luſtig weiter und gelegentlich auch einmal in das wohltemperirte Clavier von Bach, damit er mehr Accorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß ſich der Verf. auf dem Titel einen „Schüler von Tomaſchek" nennt, ein Beiſatz, den wir lieber wegwünſchten, da man ſonſt glauben müßte, dieſer Tonſetzer habe dem Stücke das Imprimatur ertheilt, was wir aber bei der Achtung, die wir dieſem gründlichen Tonſetzer ſchuldig ſind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etuden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeſchrieben werden ſollen.

Conrad Lüders, zwölf große Etuden.

Werk 26. 2 Hefte.

Der ſchätzbare Componiſt dieſer im Süden wenig gekannten Compoſitionen ſcheint ein Däne zu ſein. Der Lobſpruch, den wir ihnen zu machen haben, gilt indeß weniger dem Reſultat der Leiſtung, als dem Streben. Denn von allen zwölf Etuden ſind eigentlich nur höchſtens zwei gelungen, die in A moll und vielleicht die in As dur; in den andern müßte man Vieles anders ſtellen oder ganz wegräumen, um ſie als vollkommene Kunſtgebilde gelten laſſen zu können. Die Form iſt es nämlich, die dem Verfaſſer überall zu ſchaffen macht. Wie gut ſich auch die Mehrzahl der Etuden anſchickt, ſo dauert es nicht lange und es iſt, als weiche der Boden unter den Füßen, und der Componiſt kömmt nun auf die entlegenſten Dinge, in wild-fremde Tonarten, neue Rhythmen, und nur mit Mühe und ſichtlicher Angſt wieder in das erſte Gleis. Ich würde nicht geradezu verwerfen, daß der Mittelſatz eines Stücks in G moll ganz in Es moll ſpielt, wie in Nr. 1, oder der eines aus E moll in Es dur, wie in Nr. 3, oder der einer Etude aus Gis moll in D dur, wie in der 5ten; es kömmt eben ganz auf das Wie, auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Verknüpfung an, wie mir denn das Genie, wie

z. B. das Mozart'ſche, nie ſtärker einleuchtet, als wenn aus der wunderbaren Wirre der Harmonieen auf einmal plötzlich der erſte Gedanke in ſeiner urſprünglichen Reinheit wieder zum Vorſchein kömmt; von Beethoven ganz zu ſchweigen. Wie ſich aber ein Fehler immer leichter angewöhnen als ablegen läßt, ſo kann einem Componiſten, der noch keine bedeutende Gewalt in der Harmonie beſitzt, das Hinkommen in die fremde Tonart noch leidlich von Statten gehen, ſelten aber der Rücktritt. Dies als eine der hervorſtechendſten Schwächen an mehren der Etuden.

Um nun auch die Vorzüge dieſer Etuden zu nennen, ſo iſt es beſonders das Streben des Componiſten, poetiſche Gebilde verſchiedenen Charakters zu geben. Phantaſtiſch im höchſten Sinne ſind ſie ſicherlich nicht, aber meiſtens beredt, einige aufgeregt und drangvoll. Die 2te und 3te ſingen auch in einem breiteren edleren Ton, als man ſonſt gerade in Etuden antrifft, und ein graziöſerer Künſtler hätte bei gleicher Erfindungskraft dann noch Anmuthigeres hervorbringen können. Auch im kleinern ſcherzoartigen Genre gelingt dem Componiſten manches, ſo Nr. 8, wenn man die ſtarke Reminiscenz an das Glöckchenthema von Paganini abrechnet, Nr. 6 und 12, die aber nach und nach in der Ausführung an Intereſſe verlieren, vorzüglich aber die letzte, Nr. 12. — Wenn man ſich ſchließlich fragt, ob ſich die Etuden in Form und Geiſt denen eines gekannten Meiſters mit Vorliebe anſchließen, und man dies verneinen muß, ſo mag dies zugleich ein Beweis für einige Eigenthümlichkeit ſein, die Studium, Zeit und Verhältniſſe zu noch glücklicherer Entwickelung gebracht haben möchten.

S. Thalberg, zwölf Etuden.
Werk 26.

Viele unſerer jungen Phantaſieen- und Etudencomponiſten haben ſich in eine Satzform verliebt, die, früher ſchon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von Neuem im Clavier entdeckt, in verſchiedenen Arten wieder zum Vorſchein gekommen iſt. Man theilt nämlich irgend einer Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umſchreibt dieſe durch allerhand Harpeggien und künſtliche Figurationen der ihr angehörigen Accorde. Macht man dies einmal neu und intereſſant, ſo mag es gelten; dann aber ſollte man auch auf Anderes ſinnen. Ich wenigſtens kann ſolchen Stücken nicht mehr Werth beilegen, als dem gewöhnlichſten Liede, wie ſie zu Hunderten erſcheinen. Zu einem Kunſtwerk gehört aber mehr; und wer wiſſen will was und wie viel, ſchlage nur ſeine Etuden von Moſcheles ꝛc. nach, wo jede etwas Beſonderes bezweckt und durch verſchiedene Mittel wirkt. In jener Weiſe gefällt ſich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuoſen, der ſo außerordentliche Wirkung durch ſeine Behandlung des Inſtruments hervorbringen ſoll, muß es auffallen, daß man in ſechs ganzen Etuden eigentlich auf nichts Neues trifft. Die erſte der Etuden iſt eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beſchriebenen Gattung an, die dritte will in einer ſchweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt ſchnelles Anſchlagen der Accorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Harpeggienetuden, in der letzten endlich unterſtützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weiſe, wozu die linke die Bäſſe angibt. Wirken die Etuden alſo, vom Componiſten geſpielt, originell und überraſchend, ſo liegt es an ſeiner Vortragsweiſe, Bravour, an Raſchheit des Tempo's (das der Metronomangabe nach oft unausführbar ſcheint) u. dgl.; die Compoſition an ſich zeigt davon nichts. Was dagegen bei ſämmtlichen Etuden angenehm auffällt, iſt, daß ſie gar nicht ſo übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie Mancher an Sprüngen, Spannungen ꝛc. erwartet haben mag, ja daß die meiſten im Verhältniß zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müſſen. Denn dankbar, einſchmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend ſind ſie alle; Thalberg, der immer mehr das Publicum als den Künſtler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr ſchreiben. Daß mit ſolchem Ausſpruch nicht etwa behauptet wird, man ſolle für Künſtler unbequem und abſtoßend componiren, verſteht ſich; nur daß ſich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinausſehnt, meine ich. Die erſte Etude ausgenommen, die zu ſehr nach Schülerübung klingt, möchte ich ſie daher alle Salonetuden heißen, Wiener Etuden, Etuden für gräfliche Spielerinnen, über deren Augen man wohl einen falſchen Ton überhört; dagegen ſich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden. So ein Zweck ſchließt natürlich poetiſche Zuſtände, wie ſie uns der tiefſinnige Chopin enthüllt, ebenſo wie die tüchtige Solidität, die an Cramer's Etuden ſo ergötzt, von ſelbſt aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalberg's eifriges Studium der Compoſitionen des Erſteren ſchließen laſſen.

William Sterndale Bennett, ſechs Etuden in Capricenform.
Werk 11.

Der Leſer weiß längſt, und die Zeitſchrift leugnet es gar nicht, wie ſie ſich unter den jüngern Componiſten eine kleine Schaar von Lieblingen auserleſen, und wie obiger Engländer nicht der Geringſte in jener Zahl iſt, ja in gewiſſen Dingen ſie ſämmtlich hinter ſich läßt. Er hat mit einem Wort den geläutertſten Geſchmack, den lebendigſten Sinn für das Unverfälſchte, das Echte. Schon frühe hat ihn ſein angeborner Kunſtverſtand über das mancherlei dumme Zeug hinüber gehoben, auf das junge muthige Geiſter, die ſich bald hervorthun wollen, ſo häufig verfallen. Er leiſtet immer gerade was er kann, und da er eine ſchöne Natur iſt, leiſtet er es immer ſchön. Die Etuden ſind in keiner Art große Erfindungen. Aber wie er haushälteriſch zu Werke geht, wie er klein anfängt, nichts verſäumt, nirgends auch zu viel thut, immer die Kraft dahin zu bringen, von wo ſie am meiſten wirkt, davon können Alle lernen, das ſind die Meiſteranzeichen, die ſich ſpäter im ſchönſten Sinne erfüllt haben. Denn man muß wiſſen, daß die Etuden ſchon im achtzehnten Jahre von ihm componirt wurden, ſeit welcher Zeit ſich ſeine Wiſſenſchaft und Phantaſie um ein Großes bereichert haben. Immerhin ſtrömen aber auch ſchon hier die Gedanken ſo frei und ungehindert zum Ende, daß der Etudenzweck überall als der untergeordnete erſcheint, wie natürlich ein Künſtler, der wie er das Gegentheil alles mechaniſch Todten, durch Studium von Etuden etwas mehr erreicht wiſſen will, als nutzloſe Fertigkeit. Der Titel beſagt den Inhalt daher ganz deutlich; man erhält Capricen in ſtrengerer Form von jedesmal anderer Schwierigkeit; artige Genrebilder, durch deren Nachzeichnung die Hand Leichtigkeit und Grazie erlangt. Am meiſten möchte ich ſie den ältern Etuden von Berger vergleichen, wiewohl dieſe in noch reiferem Mannesalter geſchrieben ſind. Gewiſſe Wahrheiten ſcheinen Einem ſo klar wie die Sonne. — ſo traurige Beweiſe dagegen man im Einzelnen auch erhält; daß aber die Meiſten mit dem Sinne des Geſagten übereinſtimmen, bin ich diesmal beinahe überzeugt. Die ſchlagendſte der Etuden iſt ſchließlich die letzte in G moll. —

Ludwig Berger, funfzehn Etuden.
Werk 22.

Unter den älteren Künſtlern iſt es, außer Moſcheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufſchwunge der Claviermuſik nicht müßig zugeſehen hat. Ueberfallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, ſo rafft er ſich doch weit öfter in die Höhe und rührt ſich, da es noch Tag iſt. In der That, von einem ſchon bejahrten Künſtler, dem im Verhältniß zur kleinen Anzahl ſeiner Werke ein ſo großer Ruf zu Theil worden, wie nicht leicht irgend Jemandem, hätte man nach ſo langem Schweigen etwas Anderes erwartet, als ſolche Etuden, hätte man erwartet, daß er ſich ruhig ergehen würde im Strom der Harmonieen und ſich erfreuen am Andenken an ein langes ſegensreiches Wirken. Statt dem zeigt ſich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das ſich mit ganzer Anſtrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Aeußerungen, geheimnißvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zuſammennehmen der Kräfte, Gefühl des nahen Sieges, — Alles aber aus einer echt poetiſchen Bruſt kommend und von einem Künſtlerbewußtſein geleitet bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es ſich gleichſam ſelbſt betäuben möchte. Und gerade hier offenbart ſich der Dichter. Hier ſtehen dem Componiſten keine Formen und Verhältniſſe im Weg, kümmert ihn kein Unterſchied zwiſchen Alt und Neu; hier geht er ſeine Bahn[1]. Es iſt ſo die Sehnſucht nach Ruhe wie der Drang nach Thaten, was die meiſten der Etuden charakteriſirt; ein Zwieſpalt, der aber der Muſik keineswegs ungünſtig oder fremd iſt. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unſicheres erhalten, wie man es in

---

[1] Ich will dieſe Stellen genauer bezeichnen; ſie ſind in der 1ſten Etude nach dem Schluß hin, in der 6ten, die durchaus excentriſch, an mehren Stellen; in der 8ten auf der letzten Seite; in der 10ten auf der vierten Seite, in der 14ten zum Schluß, in der 15ten an mehren Orten

Berger's älteren ſchöngeformten Etuden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen; wenn Jemand die beiden Etudenwerke im umgekehrten Lebensalter entſtanden, d. h. die früheren bekannten für ſpäter geſchrieben, als die jetzt erſchienenen, glaubte. Wie dem ſei, beide fordern zur höchſten Theilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Geſtehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzuſtehen ſcheinen und etwas Veraltetes an ſich haben, ſo erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etuden zu betrachten ſind, ſondern in die erſte Claſſe der Kunſtwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich vor allen die in D moll für die linke Hand allein, die ein Meiſterſtück an Erfindung und Arbeit bei ſo geringen Mitteln; ihr zunächſt die 1ſte in C dur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche halb traurige in D dur, und die gar zarte und träumeriſche in As dur. Auch die 8te Etude laſſe ſich Niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes ſchmerzliches Dichterantlitz anſieht. Es gibt in Leipzig einen Muſiker, der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Geſicht darſtellt, daß man Alles ſelbſt nachmacht in ſeinem eigenen. Etwas Aehnliches kann man bei dieſer Etude empfinden. Auch die 2te und 14te Etude dürfen nicht überſehen werden, ihres beſondern Weſens halber; namentlich ſpinnt ſich die letztere immer tiefer und leiſer in ſich hinein, als ob ſie ſich gar nicht mehr ſehen laſſen wollte. Den Schluß der Etuden bildet endlich ein Seitenſtück zur letzten der ältern Etuden; gleich wie eine Ausforderung des Componiſten an ſich ſelbſt, ob der ältere Künſtler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachſen iſt. Muß man das erſte Original vorziehen, ſo hat doch auch der Pendant eine ſo ſchöne Excentrität, daß der Zwieſpalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß wie eine Beſiegelung des Ganzen am ſtärkſten hervortritt. Indeß möge ein freundlicher Geiſt dem Künſtler noch öfters die heiteren lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beſeelen.

Rondo's für Pianoforte.

Erſte Reihe.

Z. A. Zimmermann, Rondo. W. 5. — Valerie Momy, Rondo mit Einleitung in F. W. 4. — Cam. Grillparzer, Rondo in A. — J. Benedict, Rondo in As. W. 19. — H. Enckhauſen, Rondo in G. W. 38. — J. X. Chwatal, Rondo in A moll. W. 18. — C. Haslinger, Rondo in G. W. 8.

Ueber das erſte Rondo würde man ſich im Hausbackenthum der muſ. Kritik ſo ausdrücken: „das nicht leichte Rondo geht aus Asdur und iſt über ein Thema des vielbeliebten, vielſchreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (muthmaßlich noch jungen) Componiſten eine Kenntniß moderner, brillanter Paſſagen nicht abzuſprechen iſt, ſo u. ſ. f. — Das Werkchen wird ſich bei einer gewiſſen Claſſe von Pianoforteſpielern Freunde erwerben u. ſ. w. — Die Druckfehler ſind nicht bedeutend." Geſtehe ich nur, daß mir viele ſchlechte Recenſionen vorgekommen ſind, — eine talentloſere Ohnmacht aber, eine troſtloſere Nullität, eine gar nicht zu ſagende Schlechtigkeit einer Compoſition noch nie. Hiergegen verſchwindet Alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden iſt, ja aller anſpielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit u. dgl. Zwiſchen zwei Bretern eingeklemmt, ſteht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenſter hinaus! —

Valerie Momy, in ſchlimmer Stunde nahſt du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's ſagen, als dir in's Ohr: Although You have no heart, You possess a finger of the immortal Henri (das Wortſpiel iſt deutſch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the Diamonds which adorn it existed in the mind (die Engländer und Franzoſen haben kein Wort für unſer „Gemüth"), — yet I would take the hand, if You would give it me, with this single promise on Your part that You would never compose any thing.

Dagegen wäre zu wünſchen, Hr. Camill Grillparzer (ein Verwandter des Tragöden?) componirte mehr, nicht weil er unentbehrlich wäre (was wäre das auf der Welt überhaupt, nicht einmal die D moll-Symphonie, die allgemeine Zeitung), ſondern weil es ein echtes Talent ſcheint, das ſich freilich noch aus dem Rohen herauszuarbeiten.

Das Rondo iſt ein komiſches Gemiſch von Dichter- und Philiſterblüthe, und eigentlich keines, ſondern eher ein Sonatenſatz. Ohne Anfang trotz aller Einleitung, ohne Mittelpunkt und ohne Ende trotz des Feſtſitzens in der Tonart, bewegt es ſich in einem kleinen Cirkel von Gedanken und entſchlüpft Einem allerwärts. So wirkte es ſchon vor langer Zeit auf mich und jetzt wieder. Jedenfalls ſoll folgenden Compoſitionen nachgeſpürt werden.

Das Rondo von Hrn. J. Benedict heißt les Charmes de Portici und mißfällt mir durchaus in ſeinem Beſtreben, italieniſchen Ohren deutſche Gedanken genießbar zu machen; denn dazu iſt's offenbar geſchrieben. Die wenige Erfindung, die Hr. B. überdies beſitzt, kann da vollends nicht aufkommen und eine angeborne Unbeholfenheit macht's noch ſchlimmer. Von Gemüth, Muſik iſt hier nicht die Rede; ohne irgend pſychiſchen Zuſammenhang, wie es eben die Finger treffen, windet ſich das Stück unbequem Tact nach Tact ab. Gerade zum Rondo gehört die ätheriſche Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft und die ſich am ſeltenſten findet. Wir haben mehr gute Fugen, als gute Rondo's.

Beſſere Anlagen entwickeln ohnſtreitig die beiden nachfolgenden, namentlich Hr. Enckhauſen, in deſſen Rondo ſich jüngere Spieler bald und mit Nutzen zurecht finden werden; Eigenthümlichkeit geht ihm durchaus ab und die Leichtigkeit iſt die der Proſa. In der »Hardiesse« des Hrn. Chwatal rennt dagegen ein Koſak mit der Pike auf uns zu, aber nur um zu erſchrecken; ein ſehr guter ſcharfer Holzſchnitt. Von allen Nationalitätsnachahmungen gefielen mir bisher die Koſakiſchen am wenigſten; die Phantaſie muß immer ein gemeines bärtiges Bild mit fortſchleppen. Es gibt ja auch in Sicilien Menſchen und Sicilianerinnen.

Hr. Haslinger weiß das und ſein „Frühlingsgruß“ kommt aus dem Süden. Es iſt ein klares quellendes Gemüth, das uns ſchon durch eine muſ. „Rheinreiſe“ werth geworden, über die ausführlicher auf Seite 222 fg. geſprochen wurde. Das Rondo hat viel Breiten und mehr Gräſer als Blumen, aber es verſchmilzt ſich zu einem wohlthuenden Plan und das gilt in dieſen chaotiſchen Tagen ſchon genug. Man muß bedauern, daß der muſikaliſche Mann der Muſe nur den Hof macht.

Zweite Reihe.

Vincent Lachner, Rondino in Es. — C. W. Greulich, 3tes großes brillantes Rondo in E. W. 22. — Otto Gerke, Phantaſie und brillantes Rondo in F. W. 21. — J. Schmitt, brillantes Rondo in Es. W. 250. — Al. Schmitt, Rondo in Es. W. 78. — Carl Mayer, drei große brillante Rondo's in Des, Emoll und Hmoll.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen, daher ich nicht dieſen, ſondern Vincent, wie ich höre, einen von ſeinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino iſt ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben ſchalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte ſchleppt er ſich ſogar mit einem Stück Beethoven'ſcher Löwenhaut (der Componiſt verſteht uns gewiß), läßt aber ſchnell fahren, da's ihm zu ſchwer wird. Kurz, das Rondino macht hübſche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte ſich ſelbſt auf einer Franz Lachner'ſchen Siegerſtirn nicht zu ſchämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer ſeinen Kräften zu ſtreben geſchienen, ſo unternimmt dieſer nichts, deſſen Gelingen er nicht vorausſähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen ganzen Helden ſchließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geſchrieben, ſo eine echte Sonatine und arbeitet ſich ſo durch die Sonate bis zum irgend Höchſten hinauf, ſo ſoll es nicht verſchwiegen bleiben.

So viel Anziehendes das Zuſammenſtellen mehrer Stücke derſelben Gattung hat, ſo auch das Unvermeidliche des ſchärferen Contraſtes verſchiedener Charaktere. Aber auch ohne vom vorigen Rondino befangen zu ſein, bleibt das Rondo von Hrn. **Greulich** ſehr ſteif; geradezu geſagt, zur Grazie mangelt ihm Alles, wenn nicht auch die vollendete Kraft, aus der jene (nicht allein nach Schiller) als Blume hervorſteigt. Sein Rondo ſtolpert wie ein ungeſchickter Tänzer, der in der Ronde die rechte Hand ſtatt der linken hingibt und überall Verlegenheit und Verwirrung in die Kette bringt. Wozu gleich eine Einleitung wie zu einem Alcidor oder Nurmahal? Solche äſthetiſche Verſehen vergebe man ſchwerer als ſchülerhafte Quinten. Will ich Jemandem etwas Verbindliches ſagen, ſo bereite ich ihn doch nicht mit einem Caraibengeſicht dazu vor. Und auch das wollte man der größern ſpätern Wirkung entſchuldigen, bliebe das Freundliche nur nicht ganz aus. Aber was erhält man auf ganzen funfzehn Seiten, als mühſam aneinander gearbeitete, auf- und ablaufende Paſſagen, meiſtens in Hummel'ſcher Weiſe; zu einer Entſcheidung, zu einer Pointe gelangt das Stück nirgends. Einiges läßt vermuthen, daß es eigentlich mit Inſtrumentalbegleitung geſchrieben, wo ſich dann Manches zu Gunſten der Compoſition auslegen ließe. Wär' es nicht, ſo wär' es noch ſchlimmer; wär' es aber, ſo hätte es immerhin auf dem Titel bemerkt ſein können. Harmoniſche Fertigkeit, d. h. Kenntniſſe und Routine in der Harmonie, beſitzt der Componiſt unbezweifelt; er ſollte ſie vor Allem zur Ausbildung und Veredelung der Melodie benutzen; denn daran gebricht es ihm gänzlich und dies Urtheil baſirt ſich nicht auf dieſes Werk von ſeiner Hand allein.

Wie es paſſive Genies gibt, ſo auch paſſive Talente: jene leben z. B. in und von Beethoven, dieſe in Hummel. Hr. O. Gerke ſcheint viel gehört, ſtudirt und in ſich aufgenommen zu haben; ſeine Compoſitionen haben Anordnung, Verhältniß, Sinn; aber nirgends zeigt ſich eine primäre Kraft; ſeine Stimme iſt ſtets wie belegt, gedämpft: er muß noch zu ſehr nach dem rechten Ausdruck ſuchen, ſich erſt in die Stimmung verſetzen, als daß er ſich frei und unbewußt in einer höheren ergehen könnte. Das Rondo iſt, gegen zehn andere gehalten, jedenfalls ſchätzenswerth; aber es greift nicht durch, gebietet uns nicht, es anzuerkennen; es fordert nur unſer Urtheil heraus, zur Theilnahme, Mitleidenſchaft vermag es nicht zu erregen. Indeß kann ſich das leicht zum Beſten verkehren und eine Umſetzung auf fremden Boden thut oft Wunder. Man müßte ja wahrhaft bedauern, wenn ein gewiß edleres Bemühen, als das von Hunderten, noch dazu bei ſo vielen techniſchen Hülfsmitteln, nicht einmal in die Mitte treffen ſollte. Was an uns, ſo wird über ſpätere Leiſtungen die Rechenſchaft nicht ausbleiben.

Wir kommen zu einem ſehr talentvollen Mann, Hrn. Jacob Schmitt, der, wenn er nicht ſchon an den 250 ſtände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er ſchreibt zu viel und nimmt die Sache zu leicht. Ueber die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austheilt, könnte man ſich oft grämen. Dem gibt ſie Charakter, aber Starrheit; jenem Erfindung, aber Leichtſinn; jenem Ruhmbegierde, aber keine Ausdauer; jenem dichteriſche Gedanken, aber keine Handhabe dazu; Vielen Manches, den Meiſten wenig. Hr. Jacob Schmitt beſitzt von alle dieſem etwas; ſeine inſtructiven Sachen gehören zu den beſten ihrer

Art, viele ſeiner freien Erzeugniſſe ſind voll muſikaliſchen Lebens; aber ſein Streben dreht ſich im Kreiſe und kann keinen Mittelpunkt finden; ſeine erſten Werke ſind nicht ſchlechter als ſeine letzten; wo man hingreift, Talent, — und ehe man ſich's verſieht, iſt er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in ſeinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt, ein Beiſpiel nahe, wie man ſich ſelbſt in einem engeren Wirken zu einer vollſtändigen Virtuoſität erheben könne! Hat er nicht dieſelben Kräfte, und vielleicht vielſeitigere! Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geſchmack (nicht im gewöhnlichen Modeſinn), an Künſtlerſchaft. Hierin liegt Urtheils genug über die Rondo's der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpaſſende Einleitung in Es moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigſten componirt worden) den rechten Rondozug. Wie weiſe wirthſchaftet dagegen A. Schmitt und hält mit feſter Hand zwei, drei Dinge feſt, zieht ſie zum Knoten zuſammen, entwickelt ſie ebenſo gut. Wollte man hier und dort am Speciellen ſtehen bleiben und mäkeln, ſo wäre kein Fertigwerden. Es handelt ſich darum, wie ſich des Künſtlers Werk im Ganzen zeigt; im Einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbeſſerlich!

Am Schluß dieſer zweiten Reihe ergreiſe ich die Gelegenheit, an drei ältere Rondo's von Carl Mayer zu erinnern. Man kann ſie geradezu als Reſumé ſeines Strebens betrachten. Die Geſtalt gehört ihm (will man nicht leiſe an Field denken) beinahe ganz an und klug that er, daß er ſie in allen dreien unverändert beibehielt, weil man neugefundene Formen, wenn ſie ſich Platz in der Welt machen ſollen, mehr als einmal wiederholen muß. An Kunſtwerth ſteigen ſie mit der Zahl; an phantaſtiſcher Bedeutung verhalten ſie ſich vielleicht umgekehrt; jedoch iſt das nur eine Anſicht — und gleicht ſich jedenfalls aus. Das Eigenthümliche iſt das Einflechten einer langſamen Cantilene in das fliehendere Weſen des Rondos, wodurch die Gattung zwei Phyſiognomieen bekömmt und von ihrem Urſprung ſich entfernend wie ein zuſammengedrängter Sonatenſatz erſcheint. Zu dieſer glücklichen Manier geſellen ſich alle Vorzüge einer guten Compoſition, reizender Harmoniefluß, gewählter Schmuck, durchſcheinender Bau, inniger Geſang und eine Clavierangemeſſenheit, die die Compoſitionen dieſes Künſtlers eingänglich gemacht und, wenn er fortſchreibt, noch weiter verbreiten muß.

Variationen für Pianoforte.

J. Kiele, Thema mit Variationen. W. 44. — C. G. Kulenkamp, brillante und leichte Variationen über einen Kosaktanz. W. 51. — J. Ruckgaber, Variationen über ein Originalthema. W. 32. — J. Tiede, brillante Variationen über ein Thema von Auber. — C. Haslinger, brillante Variationen über ein Thema von Auber. W. 6. — L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 99. — F. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. W. 11. — F. Chwatal, leichte Variationen. W. 28. — F. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu vier Händen. W. 29. — F. Chwatal, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 33. — F. Chwatal, Variationen über ein Thema von Strauß. W. 34. — W. Hauck, große Variationen über ein Thema aus Aſchenbrödel. W. 18. — C. Czerny, Einleitung und brillante Variationen über ein italieniſches Thema. W. 382. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Halevy. W. 21. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Meyerbeer. W. 24. — C. Stamaty, brillante Variationen über ein Originalthema. W. 3. — C. W. Greulich, Einleitung und Variationen über ein ruſſiſches Thema. W. 29.

Unſterblich iſt keines der obigen Werke, hübſch manches. Es käme nur darauf an zu wiſſen, was die reſp. Componiſten ſelbſt über ihre Werke urtheilten. Hielten ſie ſolche für ewig, ſo müßte man ſie von ihrer Idee abzubringen ſuchen; gäben ſie aber lachend zu, daß es ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, ſo müßte man ihre Beſcheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde ſein, obwohl ſolches wünſchenswerth.

Nr. 1 und 2 gehören der blankſten Gewöhnlichkeit an. Hr. K. ſchrieb der Redaction der Zeitſchrift einmal einen Brief, in dem er ſehr auf ſie loszieht und den zurückgeſetzten großen Künſtler überall durchſcheinen läßt. Wären wir ſeine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Compoſitionen wie Werk 51 herausgibt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redactionen ſchreiben. Aber wozu Feindſchaft? Schreibe er alſo nur nicht noch einmal und ähnlich, ſonſt müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber ſind hübſch, etwas fade, aber nicht um darüber in Harniſch zu kommen. Quinten und Octaven, die greulichſten, könnte man nachweiſen; — als ob das die größten Sünden der Variationiſten wären! Die ſo gerne von einer Verſchmelzung von Deutſch und Italieniſch ſprechen, können ihre Träume hier verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Decimenlage, ſingt dazu eine Melodie, werft einige ſchwindſüchtige Vorhalte hinein, und die deutſch-italieniſche Schule iſt fertig.

In Hrn. **Stocks** lernen wir einen angehenden Saloncomponiſten kennen. Fehlt ihm noch Manches an feinſter Tournüre, ſo läßt ſich das durch eifriges Studium der Herz'ſchen Werke ja nachholen. Ein junger Pariſer, der mit hohen Begriffen von der deutſchen Muſik hierher gekommen und ſich weiter bilden wollte, geſtand mir, wie er ſich nicht genug verwundern könne, daß in Deutſchland Muſik gedruckt erſchiene, die in Frankreich ſchon wegen Mangels an modiſcher Eleganz nicht geſpielt werden würde. Das iſt eben das Unausſtehliche, antwortete ich ihm, dieſe geſchmackloſe Solidität, in die wir unſere Salonkünſte tauchen, gegen welche Herz ein wahrer Engel an Muſik. Daß wir indeß unſerem Componiſten nicht Unrecht thun: — er kann Talent haben; wenigſtens hat das Finale Bewegung und guten Zug. —

Ein bekannter deutſcher Componiſt antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „die Taglioni tanzt wunderhübſch". Aehnlich würde ich, wollte Jemand mein Urtheil über die Variationen des Hrn. **C. Haslinger** haben: „die Wiener ſind ein luſtig Volk". Loben muß man ſchon, wenn ein heutiger Componiſt, der ein kleines ſcherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es die Mauern von Jericho umzucomponiren. So hält ſich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die ſich nur in der zweiten Variation etwas erhöht, dann aber ſogar Werthvolleres hervorbringt. Der Schluß iſt überraſchend.

Mitten unter den jungen Geſichtern ſieht uns auf einmal eine alte Ruine an. Die grünen Zweige, die ſie noch trägt, wolle man ihr laſſen; ſie erzählen von alten Zeiten und großen Menſchen, die ſie geſehen. Nicht ohne Theilnahme kann man's betrachten.

Die Variationshefte des Hrn. **Chwatal** ſind faſt ſämmtlich inſtructiven Charakters und enthalten, weniges Trockene abgerechnet, allerliebſte Sachen, Stübchenmuſik möcht' ich ſie nennen. Muſikaliſchen Gehalt hat W. 11 am meiſten, und in dieſem wieder die Einleitung. Bei der zweiten Variation fällt mir das unleidliche Quinquiliren zwiſchen kleiner und großer None auf, das noch vor etlichen Jahren zu den

Feinheiten des Tages gezählt wurde. Der Componiſt, ſonſt ja ein geſunder Harmoniker, erinnere uns nicht mehr an jene Zeiten!

Wenn man die Variationen über ein Thema aus Aſchenbrödel demſelben Componiſten zuſchreiben muß, der vor Kurzem geſtorben und ein ſchätzbarer Künſtler geweſen ſein ſoll, ſo ſcheint dieſe Compoſition einer früheren Periode anzugehören, in der ſich noch keine edlere Kunſtanſicht in ihm entwickelt hatte. Die Variationen ſind unter jedem Geſichtspunkt unbedeutend und nicht einmal mit der Leichtigkeit geſchrieben, die die Trivialität ähnlicher Werke in etwas vergeſſen macht. Hätte man ſie lieber ganz unterdrückt!

Hrn. Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritiſchen Schnelligkeit. Hätte ich Feinde, nichts als ſolche Muſik gäb' ich ihnen zu hören, ſie zu vernichten. Die Fadheit dieſer Variationen iſt wahrhaft remarkabel.

Die zwei folgenden Componiſten ſind Schüler von Kalkbrenner und vortreffliche Virtuoſen, ihre Variationen keine Kunſtwerke, aber elegante Pariſer Modearbeiten, und immer noch erträglicher als dieſe deutſchen Plumpſäcke, die oben flüchtig berührt wurden. Gut geſpielt müſſen die Variationen des Hrn. Osborne, W. 21, in Entzücken ſetzen; ſie ſcheinen mit einer gewiſſen Selbſtgefälligkeit geſchrieben und haben den Vorzug, leichter zu ſein als ſie klingen. In den Variationen über ein Thema aus den Hugenotten kommt im Finale mehr als überraſchend der Choral „ein' feſte Burg ꝛc." Bleibt Meyerbeer leben, ſo werden wir's noch von den Lerchen in der Luft hören.

Beſonderer, ausgeſuchter, eigenthümlicher ſind die Variationen von Stamaty über ein Originalthema, das freilich ſelbſt wie eine Variation ſcheint, übrigens aber von weichem, zerfließendem Ausdruck iſt. Talent findet man durchgängig, in der zweiten Variation auch viel Empfindung. Die vielen vorkommenden Octavengänge haben ihren Grund wohl mehr in der Bravour, mit der ſie der Componiſt ſpielt, als in einer äſthetiſchen Nothwendigkeit.

Sehr ſchätzenswerth, wie Alles was uns von den Arbeiten des Hrn. Stolze bekannt, ſind auch die oben erwähnten Variationen, und zeichnen ſich durch intereſſantere Stimmenführung, eignen Zuſchnitt und durch etwas Geiſtigeres aus, was manchen ſeiner anderen Compoſitionen abzugeben ſchien. Wünſchte ich dem Componiſten etwas, ſo wäre es ein Verleger, der ſeine Werke zeitgemäßer ausſtattete. Ein ſo graues Kleid ſchadet dem erſten Eindruck beim Durchſpielen ungemein. In der Phantaſie habe ich mir das Werk aber möglichſt ſchön nachgeſungen und der beſten Empfehlung werth gefunden.

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erſte Reihe.

J. Tedesco, Phantaſie über Motive aus Robert der Teufel. W. 6. — C. Schunke, große charakteriſtiſche Caprice über ein Thema von Meyerbeer. W. 46. — J. Kiele, brillantes Allegro. W. 45. — J. Schmitt, große brillante Phantaſie (Douleur et triomphe. Inspiration musicale). W. 225. — Hommage à Clara Wieck. Recueil pour le Pianoforte. — L. Oertle, Amuſement. W. 16. — J. P. E. Hartmann, 4 Caprices. W. 18.

Wer weiß, wie Hr. Tedesco mit obiger Phantaſie in Leipzig wenigſtens in Erſtaunen geſetzt, ja wer ſogar jener Execution ſelber beigewohnt hat, kann es dem Componiſten nicht verargen, daß er ein beſcheidenes: »Exécutée par l'Auteur dans ses concerts« auf dem gedruckten Titelblatt beifügte. Ueber gewiſſe Dinge ſpräche man nicht, wenn man nicht oft gegen ſeinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reiſenden Künſtler übel wollen, ihm nicht förderlich ſein! Nur das »exécutée« etc. hätte der Virtuos weglaſſen ſollen, dieſes »exécutée« etc. läßt mir keine Ruhe und Raſt, verfolgt mich ſeit einigen Tagen in meine Träume, verſetzt mir den Athem. Und dann leſen wir in einigen norddeutſchen Blättern von einem Wunderſpieler, dem Hannibal der Octaven ꝛc. Auch dies möchte ſein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies exécutée, dies einzige Wörtchen —— Ich kann nicht weiter.

Ueberhaupt wer hat die Schuld am Glücke ſo vieler junger Componiſten? — Meyerbeer. Ich ſage nichts vom unmittelbaren Einfluß ſeiner Werke auf den ganzen Menſchen, nichts von dem europäiſchen Univerſalſtyl, in welchen ſich durch Bearbeitung ſeiner Themen am ſicherſten einzuſchießen; ganz materiell deute ich nur auf das Geld, das göttliche, das eifrige Jünger aus ihm ſchlagen, auf den Vortheil, hinter den Fetzen eines großen Mannes ſich mit in die Unſterblichkeit einſchmuggeln zu können. So auch Hr. C. Schunke. Mit Wonne wälzt er ſich in des Meiſters Tönen, reicht vom großen Geſammteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, ſich tauſendfach zu berauſchen: kurz Meyerbeer's tapferſter Herold iſt er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Muſik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Clavierſeufzer, eine Menge delicater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeer'ſche und allerliebſte Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längſt gepaßt, eine Andeutung des Luther'ſchen Chorals. Doch ſind dies nur Worte, Winke, die nur ſchwach wiedergeben, was ich mir bei den Hugenotten ſelbſt vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher ſchwelge man nur von der Quelle ſelbſt!

Beinahe traurig gegen ſolche Freudenmuſik nimmt ſich eine unſchuldige Polonaiſe von Hrn. Risle aus, der die Welt indeß wenig kennt, wenn er ſolche mit Paleſtrina'ſchen Dreiklängen zu packen meint. Das Trio allein hat etwas mehr Farbe und angenehmen Charakter; das Uebrige ergeht ſich in den gewöhnlichſten Harmonieen; das Ganze ſcheint wie eine Compoſition aus Vanhal's Zeiten.

An der Phantaſie des Hrn. J. Schmitt mißfällt mir allein das bombaſtiſche Aushängeſchild. Warum Douleur et Triomphe? Warum Inspiration musicale? Warum grande Fantaisie brillante? Gewiß bleibt deshalb die Muſik dieſelbe: aber warum als altes bemooſtes Haupt thun, was man beim Schüler belächelt, wenn er in verzeihlicher Selbſtbegeiſterung ſeine Schriften mit zolllangen Buchſtaben bemalt! Und daß es mit dem Schmerz und gar mit dem Triumph nicht ſo weit her iſt, merken gewiß auch die, auf welche ſelbige Schilder etwa vorn herein einen Eindruck machen. Nennen wir die Sache alſo beim Namen: „Introduction, Thema und Variationen", und urtheilen von dieſer Höhe, ſo erhalten wir in der Phantaſie ein ſehr angenehm klingendes, mit Geſchick und Geſchmack geſetztes Muſikſtück voll einnehmender Melodie und wenn nicht tiefem, doch anmuthendem Charakter. Von Bertini's Compoſitionen, mit denen unſer Componiſt in harmoniſcher Behandlung, wie der des Inſtrumentes, viel Aehnliches hat, zeichnen ſich ſeine durch etwas Deutſcheres, Handfeſteres aus, während man dort freilich mehr Modiſch-Neues antrifft. Das Stück wird ſich ohne unſer Zuthun beliebt machen.

Scheint es doch, als hätten die ſämmtlichen fünf geſchätzten Componiſten der großen Künſtlerin, der ſie mit der fünften der obigen Nummern ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge geſehen, in ſo romantiſcher Weiſe ergehen ſie ſich; ja ſelbſt zwei ehrenfeſte Organiſten ſchwankten einen Augenblick. Im Ernſt, die Sammlung iſt intereſſant. Gleich das erſte Stück, eine Caprice von C. Franck, fällt durch Kürze, Friſche, Kraft und Einheit auf, während ſich die Rhapſodie v. A. Heſſe unter dem romantiſchen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die Viſion unſers geſchätzten Dr. Kahlert bekenne ich nicht ganz zu verſtehen, ja bekenne, daß ich ſie erſt Adagissimo ſpielte, als ich zu meinem Erſtaunen Presto als Tempo fand: nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheuer von Romantik hält man ſicherlich unter den Händen. Die Toccata von C. Köhler iſt auf eine lebendige Figur gebaut und klingt, raſch geſpielt, gut und brillant. Daß im zweiten Theil immer dieſelben Harmonieen vorkommen, fällt etwas auf. Ein Nocturno von B. E. Philipp ſchließt; es iſt eine Copie, aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nahrung und Aufmunterung verdient, als es vielleicht erhalten hat.

Aus dem Amuſement des Hrn. Gerke wünſchte ich nur den Walzer und die Polonaiſe weg, um es als ein gutes empfehlen zu können. Wahrhaftig, man ſollte eine beſondere Redaction für Manuſcripte honoriren, die im Voraus Tod und Verderben jungen, talentvollen Componiſten ſchwören, wenn ſie offenbar Verbotenes mit ihren beſten Gaben in die Welt einzuſchwärzen trachteten. Ohne jene Stücke, bei denen die Achtung, die er ſich bei dem Kritiker und Künſtler erwerben muß, wieder zur Gleichgültigkeit und zum Verdruß herabfällt: welche werthvolle Sammlung hätte es gegeben! Die andern Sätze, ein Marſch, ein Scherzo, das freilich ſehr an das Hummel'ſche in der D dur-Sonate erinnert, ein Rondo und eine Mazurka gehören zu dem Gedankenvollſten, das mir jetzt von den Arbeiten dieſes Componiſten zu Geſicht gekommen. Halte er daran feſt: die elegante Sphäre laſſe er in Gottes Namen Anderen.

Die vier Capricen von Hrn. P. E. Hartmann ſind wohl gearbeitet, verſtändig, ernſt, ja finſter. Es ſcheint aber, als wolle er des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Einzelnen; ſeine Muſik ſpricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort kein Geſang. In der dritten Caprice, die melodiſcher werden will, zeigt ſich das am ſtärkſten: ſie hat wohl Melodie, ſchweift aber unluſtig und unſicher auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht ſie links, wo man in die Tiefe, ſtrebt ſie in die Höhe. Die zarte melodiſche Ader, die ſich in den Werken der Meiſter durch die verwickeltſten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann freilich Niemand mit Gewalt in ſich bringen; gewiß läßt ſich aber durch ſtetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu große Herrſchaft über die Melodie einzuräumen, dieſe von jener nicht gänzlich unterdrücken zu laſſen, gar Manches erreichen. Darauf ſcheint mir der Componiſt achten zu müſſen. Wär' es, daß wir mit unſerm Rathe nicht zu ſpät kämen, und daß er mit freier leichter Bruſt das Ziel verfolge, deſſen glückliche Erreichung wir jeder wahren Beſtrebung von ſo ganzem Herzen gönnen!

Zweite Reihe.

L. Schuberth, große Phantaſie in Form einer Sonate (Souvenir à Beethoven). W. 30. — C. M. von Weber, Phantaſie (les Adieux). — S. Thalberg, 3 Nocturnes. W. 21. — S. Thalberg, große Phantaſie. W. 22. — W. Taubert, brillantes Impromptu über ein Thema von Meyerbeer. W. 25. — W. Taubert, brillantes Divertiſſement (Bacchanale). Mit Begleitung des Orcheſters. W. 28.

Sollte Einem der obigen Componiſten vor einigen Augenblicken das linke Ohr ſo ſtark geklungen haben, daß er vor ſich ſelbſt hätte fliehen mögen, ſo iſt das natürlich; denn ich ließ mich eben ſo gegen einen Bekannten aus: Freund, du weißt, ein ganzer Jean Paul'ſcher Walt von Sanftmuth ſteckt in mir; in gewiſſen Fällen aber könnt' ich denn doch getroſt aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Symphonie vor, deren Verfaſſer ſo tapfer zuſammengeſtohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir ſie bezeichneten mit „Eroica-Satz, Sommernachtstraum-Satz" ꝛc. Der Symphoniſt iſt aber ein Kind gegen unſern Beethovenverewiger.... Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Componiſten, ehe ſie componiren, erſt fragen müſſen, ob ſie Knigge's Umgang mit Menſchen geleſen, — dahin, daß wir ſie aufmerkſam machen müſſen, daß man in gebildeter Geſellſchaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen ſie nicht den Anfang des ABC der erſten Bildung? Sollen wir ſie an die griechiſchen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich geſagt wurde, daß ſie die Melodieen ihrer Väter ſacht und ernſt nachſingen müßten und „daß ſie ſcharfe Schläge bekamen, wenn ſie jene Melodieen durch Schnörkeleien verzierlichen wollten“? Vergeht ſich die Unbildung ſo weit, die erhabenen Gedanken eines Meiſters zu betaſten? Noch mehr, wagt ſie es, ſie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich ſie. Hidſchnu-Chan-Murzach wälzt ſich vor einem Klotz im Staube, Peter kneipt ſeinen Schatz in den Backen, und Componiſten ſchreiben Souvenirs à Beethoven. Mein Freund ſagte, ich äußere mich etwas ſtark. Ich aber gelobte mir von Neuem, gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, ſo lange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantaſie mit Weber's Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber ſchon auf der dritten Seite ſchien mir jede Note wie zurufen zu wollen: „ich bin nicht von Weber“. Und wenn man mir ſeine Handſchrift zeigte, ja ſtände er ſelbſt aus dem Grabe auf und betheuerte, daß die Phantaſie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuſchten thun uns herzlich leid; meine moraliſche Ueberzeugung kann mir aber Niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweiſen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus ſchalen, auseinanderfallenden Muſikſtückes, und trüge es den Namen des Beſten an der Stirne, irgend etwas gefördert iſt.

Beim Durchgehen der Compoſitionen von Thalberg war ich von jeher immer in einer gewiſſen Spannung, nicht als ob ich auf Platituden lauerte, ſondern weil er ſie immer ſo gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubeſtimmen weiß. In kleineren Compoſitionsgattungen, die keine ſo nachhaltende Energie zur Vollendung erheiſchen, als größere Formen, finden ſich ſolche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das Meiſte der Notturno's gefallen hat, wenn man vorweg von Vielſeitigkeit und Großartigkeit der Erfindung abſieht und dem Componiſten eine gewiſſe Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet. So ſind die Melodieen der Notturno's durchweg einſchmeichelnd, wenn auch nicht neu und vollkommen edel. Die im erſten ſcheint mir nur eine Veränderung vom alten: An Alexis ꝛc., iſt aber ſo zu ſagen ſchön inſtrumentirt. Auch der zweite melodiſche Gedanke (in As dur) im zweiten Notturno ſingt recht zart, ſchleppt aber zuletzt. Am beſten will mir das Thema zum dritten Notturno gefallen, da es nicht ſo breit auseinander fließt und ſüdlicher Natur iſt; in der Folge (Tact 13 zu 14) kommt indeß eine Fortſchreitung $\begin{pmatrix}\text{dis} & \text{e}\\ \text{gis} & \text{a}\end{pmatrix}$, die mir unerträglich. — Die Rückgänge, in denen ſich die Meiſterhand am erſten kund thut, geſchehen noch nicht mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit, wie wir es bei Field und Chopin treffen, wie ſich Th. überhaupt zu Letzterem verhält, wie Carl Mayer zum Erſteren. — Die Phantaſie Werk 22 beſteht aus einer Menge kleiner Abtheilungen, die ſich um einige Grundharmonieen bewegen, aus denen ſich hier und da auch recht ſchöne Melodieen entwickeln. Sie enthält manches Anmuthige und Zarte, ſo ſchwierig und vollſtimmig ſie geſchrieben iſt. Ein muſikaliſches Blatt enthielt jüngſt bei Beſprechung Thalbergiſcher Compoſitionen die Bemerkung, daß man beim Anhören freilich um die Hälfte des Genuſſes käme, wenn man die Augen zudrücke, d. h. wenn man ſie ſich vierhändig geſpielt dächte. Ich meine aber, daß es nicht gering anzuſchlagen iſt, wenn ein Einzelner vollbringt, wozu ſonſt Zwei gehören. Dies könnte alſo die Achtung nur erhöhen. Daß aber bei Thalberg, wie bei Herz und Czerny, das Hand- und Fingerwerk Hauptſache bleibt und daß er mit glänzenden Mitteln über oft ſchwächliche Gedanken zu täuſchen weiß, könnte zu einem Zweifel veranlaſſen, wie lange die Welt an ſolcher mechaniſchen Muſik Gefallen finden möchte.

Von den Compoſitionen, die durch die Hugenotten hervorgerufen ſind, und deren uns der Himmel nicht zu viele ſchenken wolle, verdient allein die von Hrn. Taubert den Namen, wenn auch nicht Kunſtwerk, doch den eines guten Muſikſtückes. So wenig originell mir der Chor „Rataplan“ ꝛc. vorkömmt, ja beinahe wie eine Brechung der Galoppade aus Wilhelm Tell, ſo hätte ich ihn doch, wenigſtens einmal, unverändert zu hören gewünſcht, als ſo wie ihn ſich Herr Taubert geſetzt. Doch iſt das Nebenſache, und das, was der Arbeit Werth gibt, der Bau des Ganzen, worin es den deutſchen Künſtlern nun Niemand zuvorthut. Der Verfaſſer ſelbſt legt vielleicht nur wenig Werth auf ſein Hugenottenſtück; indeß würden wir gar nicht dagegen ſein, ſchriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vortheil für das Publicum, wie für ſeinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von ſeinen Lieblingsgenüſſen zu koſten bekömmt, ungleich mehr lernen kann, als von den windigen franzöſiſchen Champagnergläſern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons ſo lange für ſich nütze, als es einem ernſteren Streben keinen Abbruch thut, wie denn Floreſtan neulich in einer andern Beziehung meinte: „man müſſe Manches in ſich hineincomplimentiren, um es nur wieder herauszuprügeln", welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im Bacchanale finden wir gerade kein bacchantiſches Leben, für das dem Componiſten wohl auch der höchſte Schwung der Begeiſterung mangelt, aber ein luſtiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Inſtrumente ſcheinen viel darin zu ſagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelsſohn, wohl auch an Weber finden ſich hier und da, aber in einer Weiſe, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Componiſt gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen ſucht, bis er ihm in einem unbelauſchten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt.

Aeltere Claviermuſik.

Ausgewählte Tonſtücke für das Pianoforte von berühmten Meiſtern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, geſammelt von C. F. Becker.

In der Zeit, wo ſich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es ſich wohl ſchicken, auch auf deſſen Zeitgenoſſen aufmerkſam zu machen. Kann ſich freilich, was Orgel- und Claviercompoſition anlangt, Niemand ſeines Jahrhunderts mit ihm meſſen, ja will mir alles Andere, gegen ſeine ausgebildeten Rieſengeſtalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erſcheinen, ſo bieten einzelne Stimmen jener Zeit ihrer

Gemüthlichkeit wegen noch Intereſſantes genug dar, als daß man ſie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Muſik verſehen es meiſtens darin, daß ſie gerade das vorſuchen, worin unſre Vordern allerdings ſtark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen als mit dem der „Muſik“ belegt werden muß, d. h. in allen Compoſitionsgattungen, die in die Fuge und den Canon gehören, und ſchaden ſich und der guten Sache, wenn ſie die innigeren, phantaſtiſcheren und muſikaliſcheren Erzeugniſſe jener Zeit als unbedeutender hintenanſetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet dieſen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonſtücke, die in ihren naiven ſchmuckloſen Wendungen auch noch eine andere als die Verſtandesſeite in Anſpruch nehmen. Für das Intereſſanteſte halten wir die Sätze von Couperin († 1733), Kuhnau († 1722) und G. Böhm (um 1680). Der von Couperin hat ſogar einen provençaliſchen Anflug und zarte Melodie, während es Einem bei dem ſteifen Kuhnau'ſchen Adagio ordentlich ſchaurig wird; G. Böhm vollends ſetzt mit einer geſpenſtigen Caprice dem Ende die Krone auf. —

Sonaten für das Pianoforte.

Ernſt Decker, leichte Sonate. W. 11. — J. Riſſle, große Sonate zu vier Händen. W. 41. — A. L. E. Trutſchel, große Sonate zu vier Händen. W. 6. — L. Schuberth, Sonate (L'espérance). W. 23. — F. Ries, große Sonate (52ſte). — H. Trieſt, Sonate. W. 4. — W. Sterndale Bennett, Sonate. W. 13.

Man ſieht, an neuen Sonaten fehlt es keineswegs, obwohl in einem andern Sinne hinlänglich, — wie denn auch faſt ſämmtliche obengenannte, die zwei letzten ausgeſchloſſen, als Nachzügler einer ältern Zeit zu betrachten ſind. Die von Hrn. Decker iſt zwar augenſcheinlich für Kinderhände und Köpfe berechnet; indeß wünſchten wir ihr eben deshalb etwas von der großen Trockenheit weg, die wenig geeignet, das kleine Volk zum Fleiß aufzumuntern. — Auf der zweitgenannten Sonate findet man den Beiſatz: „componirt in Sicilien, am Fuße des Aetna“ und eine paſſende Vignette, weshalb man wohl mit Grund auf etwas Feuerſpeiendes ꝛc. auffehen mag. Statt deſſen findet man in ihr das gewöhnlichſte Vanhal'ſche Treiben, den klarſten Viervierteltact, in dem ſich je ein Cdur bewegt, kurz eine leidlich breite, wohlgeſetzte, Lafontaine'ſche Familiengeſchichte, wie ſie zu Hunderten ſchon geſchrieben, ohne daß man ſie gerade hart anlaſſen dürfte. — Eine ziemlich ähnliche Natur ſpricht ſich im Componiſten der folgenden Sonate aus; doch greift er höher aus, möchte mehr intereſſiren und mehr geben, als ſeine Kräfte vermögen, daher oft Unordnung und Verlegenheit im Periodenbau, in der Harmonie ꝛc., und das ſo auffallend, daß es auch einem ungeübteren Blick nicht entgehen wird. Die Sonate iſt vielleicht ſein erſter Verſuch in dieſer ſtrengen Form; er nimmt, gewöhnlich zu reden, noch alle Tiſchecken mit, kann ſich noch nicht bethun. Dabei fehlt es vorzüglich an Geſang, an ausgebildetem, in dem er ſich durch muſterhafte Vorbilder vor Allem veredeln muß. Einen auf das Beſſere gerichteten Willen, Fleiß und Sorgſamkeit kann man ihm aber keineswegs abſprechen. — Die Sonate des Hrn. Schuberth iſt von freundlichem, hübſchem Ton, aber in möglichſter Haſt hintereinander geſchrieben. Vernachläſſigung des Details haben wir bisher allen Compoſitionen dieſes ebenſo talentvollen als leichtfertigen Componiſten vorwerfen müſſen. Er gehört zu den Muſikern, die zu jeder Tagesſtunde componiren können, gehend und ſtehend; Vieles geräth, dem Ganzen fehlt aber die edlere muſikaliſche Weihe. —

Einzelne Stellen des erſten Satzes in der Sonate von Ries könnten an Beethoven erinnern, Manches auch, was ein Lob ſein ſoll, von ihm ſelbſt geſchrieben ſein; die ganze ließe aber, wenn man den Titel nicht wüßte, kaum auf das Werk eines ausgezeichneten Meiſters ſchließen. Es läuft überall zu viel Mittelmäßiges unter, und wo es manchmal in die ſchöne Höhe möchte, wo wir dieſen Künſtler früher oft angetroffen, ſinkt er kurz darauf wieder zurück, als hing' ihm Blei an den Flügeln. Ueberhaupt ſcheint mir die Sonate in einer unluſtigen Stimmung geſchrieben. Das Larghetto hat einige zarte Stellen, aber etwas Veraltetes in der Cantilene; dazu läßt der häufige Tactwechſel keinen rechten Genuß im Zuhörer aufkommen. Das Trio im Scherzo zeichnet ſich durch etwas Eigenthümlichkeit mehr aus; doch iſt auch in ihm keine rechte Freude, als hätte es dem Componiſten ſelbſt nicht gefallen, da er's ſchrieb. Im vierten Tact des zweiten Theiles vermuthen wir Stichfehler; die Harmonie muß wohl Asmoll bleiben, wozu die rechte Hand Des Ces angibt (ſtatt, wie gedruckt iſt, Es Des). Das Finale hat nichts Hervorſtechendes; der Mittelſatz in Ddur ſcheint uns ſogar unpaſſend und arm an Melodie. — Die Sonate von Trieſt kannten wir bereits aus dem Manuſcript, das wir auch früher mit einigen Worten angezeigt. Irren wir nicht, ſo hat der beſcheidene Componiſt verſtanden, was wir namentlich am erſten Satze ausgeſetzt, und einige Aenderungen vorgenommen. Ob ſie glücklich ſind, können wir nicht mehr beurtheilen, da uns die älteren Lesarten entfallen ſind; doch zweifeln wir, da uns der erſte Satz in der neuen Geſtalt jetzt weniger zuſagt als damals, bis auf die zwei erſten Seiten, die ſich klar und lebendig entfalten; das Folgende ſcheint uns zerſtückelt; es iſt keine Axe da, kein Mittelpunkt, und ſo hinterläßt das Stück einen dunkeln nebelhaften Eindruck. Auch der letzte Satz, dem wir früher die innere und äußere Aehnlichkeit mit einem bekannten Beethoven'ſchen vorwarfen, ſcheint uns umgearbeitet. Im ziemlich leidenſchaftlichen Charakter ſchließt er ſich genau dem erſten an; doch fehlt auch ihm das ſchöne Verhältniß der Theile, und dies vergeſſen zu ſollen, reißt er nicht genug fort mit ſich. Die Meiſterhand erkennt man namentlich an der Einführung des zweiten Gedankens; er muß erwartet werden und dennoch überraſchen; hier kömmt die Melodie in As zu abſichtlich und gezwungen, noch mehr der eingewebte Marſch in Des dur, deſſen Sinn man überhaupt nicht recht verſteht. Vom Componiſten raſch und feurig geſpielt, muß die Sonate indeß von Wirkung ſein. Was den Clavierſatz insbeſondere anlangt, ſo rathen wir dem jungen Künſtler, ſich mit allem Neuen bekannt zu machen; mit leichter Mühe würde er dann Manches wohlklingender und reizender geſetzt haben. —

Die vortreffliche Sonate von Bennett führen wir heute nur mit dem Namen auf, da ſie die Davidsbündler in ihr „Muſeum" aufgenommen, wo man bald das Nähere nachleſen kann.

Fragmente aus Leipzig.

I.

Trefflicher Leſer, es war nicht eher als heute möglich, mich zum Niederſetzen zu bringen, um von all' den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Muſik und Muſikmenſchen über uns ausgeſchüttet, — eben der Herrlichkeiten halber, die ſehr vom Schreiben abhielten. Mendelsſohn, Lipinski, die Lachner'ſche Preisſymphonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnement-, ebenſo viel Extra-Concerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Eliſabeth Fürſt, polniſche, franzöſiſche und engliſche Künſtler (Nowakowsky, Brzowsky, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, Israeliten in Egypten, Symphonie von Reißiger, Theater, Bach'ſche Motetten, — — kurz, Blüth' auf Blüthe trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerſt alſo, wie Alle wiſſen, daß Mendelsſohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orcheſters die Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen iſt, und mit der Liebe, die ihm das allſeitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orcheſter, ohne Ausnahme eines Einzelnen, an ſeinen Dirigenten hängt und glaubt, ſo gebührt unſerm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von ſogenannten Cabalen und dem Aehnlichen hört man hier nichts und ſo iſt's recht und müſſen Kunſt und Künſtler gedeihen. —

Ihm zur Seite ſteht David, die Stütze des Orcheſters, ein Muſiker vom feinſten Korn. Auch die liebgewohnte Erſcheinung der erſten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergeſſen, von deren Marienſtimme die Zeit höchſtens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war. Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergeſſen, als da ſind die HH. Queiſſer, der Poſaunengott, C. G. Müller, Uhlrich, Grenſer, die erſt da recht zu arbeiten anfangen, wo Andere ſchon ermatten.

Von ſolchen Kräften unterſtützt und gehoben gab es bis jetzt acht Concerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetſten von dem, was ſie an neuen Compoſitionen und Virtuoſenleiſtungen Einheimiſcher und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geſchehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Compoſitionen ſei zuerſt der wenig bekannten erſten Ouverture zu Leonore von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwiſchen der gewöhnlichen in E dur und der großmächtigen in C dur, vielleicht das Ergreifendſte, was die Muſik überhaupt aufzuweiſen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer erſten Aufführung (Beethoven ſoll darüber geweint haben). Daher die verſchiedenen Ouverturen. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine [1].

Sodann einer ganz neuen Ouverture zu (Shakſpeare's?) „Was Ihr wollt" von Ferdinand Hiller. Es wäre ſchlimm, wollte man nach der Aufnahme von Seiten des Publicums einen Maaßſtab für ihren Werth oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigſtens Stummheit, liegt allerdings zum Theil im Charakter der Ouverture ſelbſt, deren feiner verſteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen als zur Begeiſterung auffordert. Das Publicum, wie der Einzelne, haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouverture nur noch einmal und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraſchte Auge eine Menge luſtiger und trauriger Geſtalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer dieſem höchſt beſonderen Grundton iſt es aber auch der natürliche Wuchs, ſo zu ſagen, und die künſtleriſche Gewandung, wodurch ſich das Werk als Hiller'ſches auszeichnet: an Geiſt überwiegt es ohne Weiteres alle die Gelegenheitsouverturen, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit ſo oft beſtraft.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preisſymphonie von Lachner. Die Zeitſchrift hat über ſie ſchon Rechenſchaft gegeben.

Ebenſo blieben die Ouverture, einzelne Sätze und Finale aus der neuen komiſchen Oper „die Macht des Liedes" von Lindpaintner unter der Erwartung. Jeder Kunſtnaturnachlaß ſchmerzt, doppelt, wo Ausländiſchem oft ſo unverdiente Ehre widerfährt. Auch zeigte ſich das Publicum bei dieſer Gelegenheit beinahe gebieteriſch, indem es einzelne zum Schluß Klatſchende im Augenblicke zur Ruhe verwies. Vielleicht, daß die Oper auf der Bühne anders wirkt.

---

[1] Es iſt die ſeitdem als Nr. 2 bei Breitkopf und Härtel erſchienene.

Die jüngſte Neuigkeit war endlich eine Symphonie, die erſte, von Reißiger. Bei Weitem aushaltender an innerer Kraft, als die Lachner'ſche, kürzer, anſpruchloſer, ſchlägt ſie vielleicht noch zu ſehr in's Gebiet der Ouverture hinüber. Da der ſtattliche Capellmeiſter ſelbſt dirigirte, ſo war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswertheſte, im Ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Compoſitionen. Von älteren meiſt Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. October, den ſich ſicher mancher Gewandhausmuſiker roth angeſtrichen im Gedächtniß. Was in andern Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orcheſterſätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie ſie eben in jeder Hinſicht das Orcheſter durch hinreißenden Vortrag der großen Leonorenouverture an jenem Abend verdiente. Wie herrlich ſtand da die Kunſt über den äußeren und inneren Spaltungen, die an einem Orte, wo ſich ſo viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können, — und rückte Alles verſöhnend aneinander.

Bilden ſo die größern Leiſtungen die Säulen des Muſiklebens, ſo ſchlingen ſich die der Virtuoſen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die ſchönſten wiederum: ein Violinconcert, von David meiſterlich geſpielt, italieniſche Bravourarien, von Frl. Fürſt geſungen mit italieniſcher Stimme und eigenthümlicher Manier, Clavierſätze, von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken geſpielt und zum Wildwerden componirt, ein intereſſantes, vielleicht zu viel verſchlungenes Violoncellconcert von J. B. Groß, ebenſo ein leichteres Quartettſtück über eine Barcarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queiſſer wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das Gdur-Concert von Beethoven für Clavier mit ſeinem großgeheimnißvollen Adagio, von Mendelsſohn begeiſtert und begeiſternd geſpielt, ſodann Violinvariationen von Fr. Schubert (nicht unſerm), von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutſche Arien von Weber und Spohr, von Hrn. Söſſelmann aus Darmſtadt gut geſungen, endlich ein Flötenconcert von Lindpaintner, von Hrn. Grenſer mit der wohlthuenden Meiſterſchaft vorgetragen, die dieſen Künſtler ſo hoch ſtellt.

II.

Als ich heute die Zettel der letzten zwölf Abonnementconcerte durchflog und mir die Buchſtaben Manches der gehörten Muſiken vollſtändig, Vieles halb zurückriefen, ſtrebte die Phantaſie Alles in ein Bild zuſammenzufaſſen, und unverſehens ſtand eine Art blühender Muſenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der ältern Meiſter neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen ſah, zwiſchendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, luſtige Virtuoſen und liebliche Sängerinnen: Alles in ſo reicher Fülle und Abwechſelung durcheinander, daß ſich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von ſelbſt überſah.

Was in der Zeit von älteren Compoſitionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notirt. Manche Leute glauben ihr Möglichſtes zu thun, wenn ſie auf „einen Mozart", „einen Haydn" ꝛc. als auf große Meiſter aufmerkſam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeſchliffen haben müßte! Als ob es ſich nicht von ſelbſt verſtände, ob man ihre Muſik nicht in- und auswendig kennen müſſe! Nur die D moll-Symphonie macht ihnen noch zu ſchaffen und ſie fragen, ob ſie denn eigentlich nicht über die Grenzen des Rein-Menſchlichen hinausginge? — Freilich ſoll man Beethoven nach Zollen meſſen (nach König Lear'ſchen aber gewiß) und das Studium der Partitur thut das Uebrige.

Dankbar aber vor Allem muß man anerkennen, wie ſich die Direction, namentlich in dieſer Saiſon, angelegen ſein ließ, Manuſcripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieſer Hinſicht möchten ſich kaum die Weltſtädte mit dem kleinen Leipzig meſſen. Und wenn man ſich auch in Manchem getäuſcht fand, ſo wurden doch Urtheile angeregt, Meinungen feſtgeſtellt, hier und da auch freudige Ausſichten eröffnet. So gab es neue Symphonieen vom Stuttgarter Molique, vom Capellm. Strauß in Carlsruhe, vom MD. Hetſch in Heidelberg. Das Publicum ſtimmte in ſeinem Urtheil über ſie faſt zuſammen, obgleich ohne Zweifel der erſteren der Vorrang gebührt. In allen geſchickte Arbeit, wohlklingende Inſtrumentation, treues Feſthalten an die alte Form, ſonſt aber nachweislich überall Anklänge an Dageweſenes, in der von Strauß, beſonders im erſten Satz, ſo auffallend in Ton- und Tactart, Form und Idee, daß man den ganzen erſten Satz der heroiſchen Symphonie wie eine Geſtalt am Waſſer abgeſpiegelt ſehen kann, aber freilich umgeſtürzt und bläſſer.

Ganz beſondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxſen für großes Orcheſter inſtrumentirten ſogenannten Kreutzer'ſchen Sonate von Beethoven, von der ſchon Hr. Ritter von Seyfried in dieſen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Inſtrumentkenntniß, mit Liebe und Phantaſie im Beethoven'ſchen Geiſt geſchriebene Partitur verdient. Dagegen ſcheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunſtepoche entſtandenen Bdur-Sonate zu erſetzen, in ſo hohem Grade unglücklich, ja auch die Inſtrumentation dieſes Satzes im Vergleich zu den andern ſo ungeſchickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüthend, als in die Heiterkeit des Leipziger Publicums einſtimmen müßte; der dithyrambiſche Aufſchwung im letzten Satz machte das verkehrte Einſchiebſel allerdings durchaus vergeſſen. Seien hiermit alle Concertdirectionen um Aufführung dieſer prachtvollen in's Große gemalten Copie ebenſo angegangen, wie um Hinweglaſſung des Scherzo's, und machten ſie ſich den reproducirenden Componiſten zum Todfeind dadurch.

Wenn ſich die neugebrachten Symphonieen alſo in ziemlich gleichen Kreiſen bewegten, ſo waren die neuen Ouverturen ihrer innern und äußern Verſchiedenheit halber um ſo merkwürdiger. Floreſtan fragte neulich ſchelmiſch genug: „zu welchem Stück von Shakſpeare denn die meiſten Ouverturen geſchrieben würden" ꝛc.: bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper „der Beſuch im Irrenhaus" von J. Roſenhain in Frankfurt verrieth freilich viel Sympathie zu unſern weſtlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechſelten darin ſo raſch, daß man nirgends Fuß faſſen konnte; indeß zeugte ſie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leiſten ſollte, nur mehr Wachſamkeit über einen angebornen Leichtſinn anzurathen wäre. In einem phantaſtiſchen Vorſpiel zu Raupach's „Tochter der Luft" von Spohr ſtellte ſich ſeine bekannte Eigenthümlichkeit mehr als je heraus, ſeine elegiſch klagenden Violinen, ſeine wie vom Hauch berührt anklingenden Clarinetten, der ganze edle leidende Spohr; im Ganzen bin ich jedoch nicht klar worden und die Partitur konnte ich mir nicht verſchaffen. Um ſo genauer kenn' ich die gegebene Ouverture von Ferdinand Hiller, Namens „Fernando“, ſpaniſchen Charakters, ritterlich, durchweg intereſſant, überaus ſorgſam und fein gearbeitet, nach Beethoven'ſcher Bedeutſamkeit ſtrebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marſch in C dur) ſo genau gebaut, daß ſie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieſes Schubert'ſchen Marſches vorkam. Mit nicht minder Freude habe ich oft „die Najaden“, Ouverture von William Sterndale Bennett, durchleſen; ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn ſie ſich allerdings an das Mendelsſohn'ſche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelsſohn ſich an die Ouverture zu Leonore), ja wenn er Alles, was ſich von Anmuth und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelsſohn findet, wie zu einer Tonfluth vermiſcht und davon aus vollen Bechern reicht, ſo iſt es eben geiſtige Brüderſchaft, die die Vorzüge Anderer lebendig in ſich aufgenommen und ſich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poeſie aber überdies in dem Werk, wie innig im Geſang und zart im Bau, welch' ſchöne weiche Inſtrumente! Gegen den Vorwurf einer gewiſſen Monotonie kann man ſie indeß kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen ſich die zwei Hauptthema's zu viel.

Intereſſant waren die einzelnen Scenen aus Fauſt vom Fürſten Radzivil. Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir ſcheinen, als hätte man dem Werk durch das allzu große Lob von Berlin aus eher geſchadet. Die wirklich äußerſt unbehülflich inſtrumentirte Ouverture ſchon müßte dem Muſiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozart'ſchen Fuge gleich vorneherein dem Beurtheiler. Wenn ſich der Componiſt der Aufgabe der Ouverture nicht gewachſen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Fauſtdrama mit einer Fuge, der tiefſinnigſten Form der Muſik, zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, ſo gab es doch gewiß noch andere, mehr Fauſt'ſchen Charakters, als die von Mozart, die noch Niemand ein Meiſterſtück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und ſchauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man ſich wegwünſchte. Und dann meine ich, iſt doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cisdur-Accord zu wenig muſikaliſche Kunſt entwickelt. Vielem Einzelnen der folgenden Nummern kann aber Niemand ihren eigenthümlichen Werth abſprechen, eine unbefleckte Phantaſie, eine ſo zu ſagen fürſtliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erſt hundert Jahre alt, war auch das D moll-Concert für Clavier von J. S. Bach, von Mendelsſohn geſpielt und vom verſtärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei dieſem erhabenen Werk, wie bei einigen Scenen aus einer der Gluck'ſchen Iphigenien an Gedanken beikam, möchte ich hier ſagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines ſoll aber je eher je beſſer die Welt erfahren. Sollte ſie es wohl glauben, daß in den Muſikſchränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter ſeine Bibliothek vermacht, noch wenigſtens ſieben ſolcher Concerte und außerdem unzählige andere Bach'ſche Compoſitionen im Manuſcript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur Wenige wiſſen es; ſie liegen aber gewiß dort. Ueberhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn ſich einmal die deutſche Nation zu einer vollſtändigen Sammlung und Herausgabe ſämmtlicher Werke von Bach entſchlöſſe?[1] Man ſollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der ſich Seite 76 dieſes Bandes d. n. Zeitſchr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voranſetzen. Dort heißt es nämlich:

> „Daß Sie Sebaſtian Bach's Werke herausgeben wollen, iſt etwas,
> „was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunſt dieſes Ur-
> „vaters der Harmonie ſchlägt, recht wohl thut und ich bald im vollen
> „Kaufe zu ſehen wünſche ꝛc."

Man ſchlage nur nach! —

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuoſen, die dieſe nie genug zu lobenden Concerte verſchönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh' ich. So ſind es denn von erſteren: Frl. Grabau, wie immer fertig, feſt, künſtleriſch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, friſch an Stimme und Geſtalt, talentvoll. B. Molique's meiſterliches Spiel ſeines D moll-Concertes (Jemand meinte, B moll läge hier näher) iſt ſchon in dieſen Blättern erwähnt worden, ebenſo W. Bennett's innig muſikaliſches Leben im Vortrag. Als Kunſtgenüſſe erſter Art bleiben noch zu erwähnen das Emoll-Concert von Spohr, von David geſpielt, Poſaunenvariationen von C. G. Müller, von Queiſſer geblaſen, das Esdur-Concert von Beethoven und das in Gmoll von Mendelsſohn, von Mendelsſohn geſpielt, d. h. in Erz gegoſſen nach ſeiner Weiſe.

---

[1] Der Gedanke hat ſich zur Freude aller Künſtler ſeitdem verwirklicht (1852).

Den Beſchluß des diesjährigen Concertcyklus machte die neunte Symphonie von Beethoven. Das unerhört ſchnelle Tempo, in dem der erſte Satz geſpielt wurde, nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man ſonſt von dieſer überſchwenglichen Muſik zu erhalten gewohnt iſt. Dem dirigirenden Meiſter gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie ſo leicht Niemand wieder, mag dieſer Ausſpruch unbegreiflich ſcheinen, und endlich, wer könnte hier entſcheiden, als Beethoven ſelbſt, dem dies leidenſchaftliche Treiben des Tempo's unter Vorausſetzung eines makelloſen Vortrags vielleicht gerade Recht geweſen? So muß ich denn dieſe Erfahrung, wie ſo manche, zu meinen merkwürdigſten muſikaliſchen zählen, und mit einiger Trauer, wie ſchon allein über das äußere Erſcheinen des Höchſten ein Meinungszwieſpalt entſtehen kann. Wie ſich aber freilich im Adagio alle Himmel aufthaten, Beethoven wie einen aufſchwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergeſſen und eine Ahnung von Jenſeits die Nachblickenden durchſchauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her ſein, daß ſich in einem unſcheinbaren hieſigen Locale einige junge Muſiker verſammelten, theils gute alte Werke, theils ihre eigenen neuſten aufzuführen, oder auch ſich unter einander hören zu laſſen. Mitglieder auf Mitglieder meldeten ſich; nach und nach verlautete auch im Publicum davon; Theilnahme und Neugierde trieb Mehre hinein; die geheime Geſellſchaft bekam Muth, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab ſich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausſchuß und in einem anerkannt guten Muſiker, Hrn. C. G. Müller, einen Director. Schon im Winter 1835 verlegte die Geſellſchaft ihr Uebungszimmer in einen anſtändigen, ſchönen Saal. Daß er immer gedrückt voll, bezeugte ihr die wachſende Gunſt des Publicums, — und ſo gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 12ten November bis 14ten März zwölf ſolcher Concerte, und wenn man etwa Montags fragte: „ob es Abends nicht irgend was gäbe“, bekam man auf echt Leipzigeriſch meiſtens zur Antwort: „'s iſt Euterpe“. Im Grunde mußte ſich aber die ehrenwerthe Geſellſchaft ihre Concertabende recht zuſammenborgen, da die meiſten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Concerten mitſpielen und es nur wenige Tage gibt, wo es nicht hier und da zu thun gäbe. Dieſes Nichtbeſtimmtſein eines eigentlichen Concertabends gibt aber dem Inſtitut ſogar einen leichten Anſtrich von poetiſcher Freiheit, und ſtehen die Euterpiſten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, ſo ſpielen ſie ſo friſch zu, daß ſie Einem ſogar lieber als irgend eine fürſtliche Capelle, wo Niemand zucken ſoll mit den Augen und ſelig ſein in der Muſik. Zur Sache! Die urſprüngliche Tendenz des Vereins alſo, Aufführung der beſten Werke der beſten Meiſter, dann von Compoſitionen Neuerer (Einheimiſcher wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Enſembleſtücken von Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß ſich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Geſang iſt durchaus ausgeſchloſſen, was Manches gegen ſich, aber auch das für ſich hat, daß ſo der Verein eine beſtimmte Farbe bekommen, ja daß er ſich zu ſeinem Vortheil nur im Inſtrumentalen befeſtigt.

Die Ausführung der Symphonieen und Ouverturen gibt der in den Gewandhausconcerten nicht viel nach, natürlich, da es meiſt Muſiker von daher ſind. Spielt man dort mit mehr Reſpect, ſo hier mit mehr Keckheit; ſteht dort der Director felſenfeſt im Tempo, ſo geht es hier in einem Beethoven'ſchen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Inſtitute ſind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verſchiedenen Stände der Zuhörer. Gewiſſe Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod beſtraft werden; ſo blies ein Euterpiſt in den erſten Tacten des Allegretto der 7ten Symphonie von Beethoven ein verdammtes Eis; doch wollen wir ſolche Fälle neckenden Kobolden beimeſſen, die ſich zufällig wohl einmal in eine Oboeröhre verkrochen. Von den Symphonieen der Meiſter gab es nun die in Cmoll, Ddur, die Paſtoral-, Fdur, und eine gewiſſe in Adur von Beethoven, von Mozart die in Cdur mit der Fuge (Jupiter), von Haydn die in Esdur, von Spohr die Weihe der Töne; — von Mitgliedern der Geſellſchaft eine ältere in Ddur und die oft beſprochene in Cmoll von C. G. Müller, eine in Fmoll von F. L. Schubert; — von Fremden eine in Gmoll von Gährich. In den Ouverturen war ebenfalls ſchönſte Auswahl von ältern getroffen, unter denen namentlich die zu Samori vom pedantiſch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neuſten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den Vehmrichtern, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeſchrieen iſt, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt, klar gehaltene, im Einzelnen noch unreife Arbeit eines franzöſiſchen Muſikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze ſchleudert, wie Vorläufer des kommenden Gewitters, das in ſeinen Symphonieen ausdonnert. In den heimiſchen Euterpeſaal zurückkehrend, ſo ſticht freilich nach ſolchen Donnerwettern ein Concertino für Horn u. dgl. ſchwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der Soliſten getroſt übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht der Art, daß ſie eine ſtrenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queiſſer, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt ſind. Damit ſei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die erſten Verſuche junger Virtuoſen ausſchließen ſolle, im Gegentheil gebeten, dieſe vorbereitende praktiſche Schule für öffentliches Auftreten und Concertroutine fortbeſtehen und Allen, die aufzutreten wünſchen, offen ſtehen zu laſſen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Concerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, ſo konnte man ſich ruhiger in den Quartetten ergeben, die Hr. Concertmeiſter David mit den Hrn. Uhlrich, Grenſer und Queiſſer veranſtaltet. Leider gab es nur vier, die nächſten Winter wenigſtens zu verdoppeln wären. Die Herren ſind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel dieſen Concertmeiſter.

Wenn wir ſo mit einigem Stolz auf drei Inſtitute ſehen, wie ſie, mit Begeiſterung an den edelſten Werken unſeres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutſche Stadt aufzuweiſen hat, ſo wird ſich mancher Leſer gefragt haben, warum die Zeitſchrift mit einem Bericht über die einzelnen Leiſtungen oft ſo lange angeſtanden. Bekennt es Schreiber dieſer Zeilen offen, ſo iſt ſeine doppelte Stellung als Redigent und als

Muſiker daran Schuld. Den Muſiker intereſſirt nur das Ganze, und von den Einzelnen nur die Bedeutendſten; als Redigent möchte er von Allem ſprechen. Als Muſiker müßte er Manches verſchweigen, was der Redigent der Vollſtändigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles Einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künſtler zu beſprechen! Denn mit Phraſen, wie: „hat ſich Beifall erworben, fand Theilnahme, wurde ſehr beklatſcht“, wird nichts vom Fleck gebracht, Alles verwaſchen, Niemand geehrt, Meiſter und Schüler über einen Leiſten geſchlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Perſon im Auge, die Ereigniſſe in größern Zeiträumen zuſammenfaſſen, wo ſich das Kleinere von ſelbſt ausſcheidet und ein ſchärferer Abriß des Ganzen ſich herausſtellt, — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des ſchwungvollen Lebens, dem die Muſikgeſchichte unſerer Stadt kein ähnliches an die Seite zu ſtellen hat.

IV.

Iſt mir's doch heute wie einem jungen muthigen Krieger, der zum erſtenmal ſein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen ſchon zur Sprache gekommen, auch muſikaliſche ſchlichten ſollte, traf es ſich, daß hier, wahrſcheinlich zum erſtenmal in der Welt neben einander, die zwei wichtigſten Compoſitionen der Zeit zur Aufführung kamen, — die Hugenotten von Meyerbeer und der Paulus von Mendelsſohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerſchaft, einer Bevorzugung des Einen vor dem Andern kann hier keine Rede ſein. Der Leſer weiß zu gut, welchem Streben ſich dieſe Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelsſohn die Rede iſt, keine von Meyerbeer ſein kann, ſo diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteriſtik Beider zu erhalten, man nur dem Einen beizulegen braucht, was der Andere nicht hat, — das Talent ausgenommen, was Beiden gemeinſchaftlich. Oft möchte man ſich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben Alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeer's Erfolge im geſunden muſikaliſchen Deutſchland erwägt, und wie ſonſt ehrenwerthe Leute, Muſiker ſelbſt, die übrigens auch zu den ſtilleren Siegen Mendelsſohn's mit Freude zuſehen, von ſeiner Muſik ſagen, ſie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio, ging ich zum erſtenmal in die Hugenotten. Wer freut ſich nicht auf Neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geſchrieben, Manches in den Hugenotten ſei Beethoven'ſchem an die Seite zu ſtellen ꝛc.! Und was ſagten Andere, was ich? Geradezu ſtimmte ich Floreſtan bei, der, eine gegen die Oper geballte Fauſt, die Worte fallen ließ: „im Crociato hätte er Meyerbeer noch zu den Muſikern gezählt, bei Robert dem Teufel habe er geſchwankt, von den Hugenotten an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi's Leuten". Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht ſagen; man wurde ſchlaff und müde vom Aerger. Nach öfterem Anhören fand ſich wohl manches Günſtigere und zu Entſchuldigende heraus, das Endurtheil blieb aber daſſelbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von Weitem etwa dem Fidelio oder Aehnlichem an die Seite zu ſetzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß ſie nichts von der Sache verſtänden, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geiſtreicher Mann hat Muſik wie Handlung am beſten durch das Urtheil bezeichnet, daß ſie entweder im Freudenhauſe oder in der Kirche ſpielten. Ich bin kein Moraliſt; aber einen guten Proteſtanten empört's, ſein theuerſtes Lied auf den Bretern abgeſchrieen zu hören, empört es, das blutigſte Drama ſeiner Religionsgeſchichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu ſehen, Geld und Geſchrei damit zu erheben, empört die Oper von der Ouverture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir eheſtens lebendig verbrannt werden ſollen[1]. Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausſtellt. Man überlege ſich nur Alles, ſehe, wo Alles hinausläuft! Im erſten Act eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffinirt, nur eine Frau, aber verſchleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwiſchen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariſer, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Act vermiſcht ſich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts ſteht in den Hugenotten; vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft chriſtliche Empfindung darin ſuchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und ſagt: „ſeht, da iſt es, mit Händen zu greifen". Es iſt Alles gemacht, Alles Schein und Heuchelei. Und nun dieſe Helden und Heldinnen, — zwei, Marcell und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar ſo elend zuſammenſinken. Ein vollkommner franzöſiſcher Wüſtling[1], Nevers, der Valentine liebt, ſie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, — dieſe Valentine ſelbſt, die Raoul liebt, Nevers heirathet, ihm Liebe ſchwört[2] und ſich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieſer Raoul, der Valentine liebt, ſie ausſchlägt, ſich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — dieſe Königin endlich, die Königin all' dieſer Puppen! Und dies läßt man ſich Alles gefallen, weil es hübſch in die Augen fällt und von Paris kömmt, — und ihr deutſchen ſittſamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Componiſten reibt ſich die Hände vor Freuden! Von der Muſik an ſich zu reden, ſo reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Tact iſt überdacht, über jeden ließe ſich etwas ſagen. Verblüffen oder kitzeln iſt Meyerbeer's höchſter Wahlſpruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzoſen außer ſich ſind, ſo geſteh' ich, brächte mir ein Schüler einen ſolchen Contrapunkt, ich würde ihn höchſtens bitten, er möcht' es nicht ſchlechter machen künftighin. Wie überlegt-ſchaal, wie beſonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobſchmiedmäßig dieſes ewige Hineinſchreien Marcell's „Eine feſte Burg" ꝛc. Viel macht man dann aus der Schwerterweihe im vierten Act. Ich gebe zu, ſie hat viel dramatiſchen Zug, einige frappante geiſtreiche Wendungen und namentlich iſt der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Inſtrumentation greifen zuſammen, und da das Gräßliche Meyerbeer's Element iſt, ſo hat er hier auch mit Feuer und Liebe geſchrieben. Betrachtet man aber die Melodie muſikaliſch, was iſt's als eine aufgeſtutzte Marſeillaiſe? Und dann, iſt's denn eine Kunſt, mit ſolchen Mitteln an ſo einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man ſoll aber nicht über Herrlichkeit ſchreien, wenn ein Dutzend Poſaunen, Trompeten, Ophykleiden und hundert im Uniſono ſingende Menſchen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeer'ſches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publicum zu gut, als daß er nicht einſehen ſollte, daß zu viel Lärm zuletzt abſtumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen? Er ſetzt nach ſolchen Praſſelſtellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Inſtrumentes, als ob er ſagen wollte: „ſeht, was ich auch mit Wenigem anfangen kann, ſeht, Deutſche, ſeht!" Einigen Eſprit kann man ihm leider nicht abſprechen. — Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeer's äußerlichſte Tendenz, höchſte Nicht-Originalität und Styloſigkeit ſind ſo bekannt, wie ſein Talent, geſchickt zu appretiren, glänzend zu machen, dramatiſch zu behandeln, zu inſtrumentiren, wie er auch einen großen Reichthum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Roſſini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, ſogar Spohr, kurz die geſammte Muſik nachweiſen. Was ihm aber durchaus angehört, iſt jener berühmte, fatal mekkernde, unanſtändige Rhythmus, der faſt in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte ſchon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüſſig. Manches Beſſere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie geſagt, nur der Haß wegleugnen; ſo iſt Marcell's Schlachtlied von Wirkung, ſo das Lied des Pagen lieblich; ſo intereſſirt das Meiſte des dritten Actes durch lebendig vorgeſtellte Volksſcenen, ſo der erſte Theil des Duetts zwiſchen Marcell und Valentine durch Charakteriſtik, ebenſo das Sextett, ſo das Spottchor durch komiſche Behandlung, ſo im vierten Act die Schwerterweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor Allem das darauf folgende Duett zwiſchen Raoul und Valentine durch muſikaliſche Arbeit und Fluß der Gedanken: — — was aber iſt das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unſittlichkeit, Un-Muſik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr ſei gelobt, wir ſtehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußerſten Angſtgeſchrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es beſſer werden muß.

---

[1] Man leſe nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique!
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang!

---

[1] Worte wie »je ris du Dieu de l'univers« etc. ſind Kleinigkeiten im Texte.

[2] D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc.

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirſt du zum Glauben und zur Hoffnung geſtimmt und lernſt deine Menſchen wieder lieben; hier ruht es ſich wie unter Palmen, wenn du dich müde geſucht und nun eine blühende Landſchaft dir zu Füßen liegt. Es iſt der Paulus ein Werk der reinſten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdeſt dir ſchaden und dem Dichter wehe thun, wollteſt du es nur von Weitem mit Händel'ſchen oder Bach'ſchen vergleichen. Worin ſich alle Kirchenmuſik, worin ſich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichſehen, darin gleichen ſie ſich; aber freilich waren Bach und Händel, da ſie ſchrieben, ſchon Männer, und Mendelsſohn ſchrieb beinahe ganz Jüngling. Alſo das Werk eines jungen Meiſters, dem noch Grazien um die Sinne ſpielen, den noch Lebeluſt und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener ſtrengern Zeit, von einem jener göttlichen Meiſter, die ein langes heiliges Leben hinter ſich, mit den Häuptern ſchon in die Wolken ſahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir ſchon in den alten Oratorien finden, die Theilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Maſſen und Perſonen, die Charaktere dieſer Einzelnen ſelbſt, — über dies wie über Anderes iſt ſchon vielfach in dieſen Blättern geſprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachtheil des Eindrucks des Ganzen ſchon in dem erſten Theile der Handlung liegen, daß die Nebenperſon Stephanus wenn nicht ein Uebergewicht über Paulus erhält, ſo doch das Intereſſe an dieſem ſchmälert, daß endlich Saulus mehr wirkt in der Muſik als Bekehrter, denn als Bekehrender, iſt ebenfalls richtig bemerkt worden, ſo wie daß das Oratorium überhaupt ſehr lang iſt und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunſtgeſpräch iſt vor Allem Mendelsſohn's dichteriſche Auffaſſung der Erſcheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Componiſten nicht ärger beleidigen, als hier in einer ſeiner ſchönſten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr ſpricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja ſeinen Willen durch Engelchöre; ich meine, der Maler drücke die Nähe des Höchſten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorſchauende Cherubköpfe poetiſcher aus, als durch das Bild eines Greiſes, das Dreifaltigkeitszeichen ꝛc. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen iſt. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im Paulus durch den ſeltenen Schmuck, mit dem ſie Mendelsſohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmuſik nicht ebenſo gut Zeichen für das freudige Gottvertrauen wie für die flehende Bitte habe, als ob zwiſchen „Wachet auf" ꝛc. und „Aus tiefer Noth" ꝛc. kein Unterſchied möglich wäre, als ob das Kunſtwerk nicht andere Anſprüche befriedigen müſſe, als eine ſingende Gemeinde! Endlich hat man den Paulus ſogar nicht einmal als ein proteſtantiſches Oratorium, ſondern nur als Concertoratorium gelten laſſen wollen, wobei ein Geſcheuter den Mittelweg vorſchlug, es doch „proteſtantiſches Concertoratorium" zu nennen. Man ſieht, Einwendungen, und auch begründete, laſſen ſich machen, und der Fleiß der Kritik ſoll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium Niemand nehmen wird, — außer dem innern Kern, die tiefreligiöſe Geſinnung, die ſich überall ausſpricht, betrachte man all' das Muſikaliſch-Meiſterlich-Getroffene, dieſen höchſt edlen Geſang durchgängig, dieſe Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Muſik, daß wir Alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppirung der Perſonen, die Anmuth, die über das Ganze wie hingehaucht iſt, dieſe Friſche, dieſes unauslöſchliche Colorit in der Inſtrumentation, des vollkommen ausgebildeten Styles, des meiſterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunſt nicht zu gedenken, — man ſollte damit zufrieden ſein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Muſik zum Paulus iſt im Durchſchnitt ſo klar und populär gehalten, prägt ſich ſo raſch und für lange Zeit ein, daß es ſcheint, der Componiſt habe während des Schreibens ganz beſonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So ſchön dieſes Streben iſt, ſo würde eine ſolche Abſicht künftigen Compoſitionen doch etwas von der Kraft und Begeiſterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die ſich ihrem großen Stoffe rückſichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen Chriſtus am Oelberg geſchrieben, und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelsſohn ein Oratorium ſchrieb, der Mann auch eines vollenden wird[1]. Bis dahin begnügen wir uns mit unſerm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurtheil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am ſchärfſten charakteriſiren, zu gelangen. Ich verachte dieſen Meyerbeer'ſchen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; ſeine Hugenotten ſind das Geſammtverzeichniß aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge ſeiner Zeit. Und dann — laßt uns dieſen Mendelsſohn-Paulus hochachten und lieben, er iſt der Prophet einer ſchönen Zukunft, wo das Werk den Künſtler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: ſein Weg führt zum Glück, jener zum Uebel[2].

---

[1] Mendelsſohn hat die Prophezeiung erfüllt (Elias). —

[2] Der obige Artikel hat dem Verf. ſeiner Zeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariſer und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem ſehr würdigen Mann —, von Fr. Rochlitz. Es verhielt ſich ſo damit: eine muſikaliſche Freundin, dieſelbe, der die „Erinnerungen" im Jahrgang 1839 (Bd. XI, Nr. 28—30) gewidmet ſind, vermittelte zwiſchen ihm und dem jüngern Künſtleraufwuchs in der Art, daß ſie ihm meiſt auf dem Pianoforte Muſikaliſches, wie von Mendelsſohn, Chopin, Floreſtan und Euſebius u. A. mittheilte, ausnahmsweiſe wohl auch Kritiſches, wie obige Fragmente. Nach Leſung des letztern ertheilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlaſſen, ein Zeugniß von der entſchiedenen Geſinnung des edlen Kunſtrichters, der ſich damals ſchon dem Greiſenalter näherte, geben mag.

D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichſten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Muſik Nichts, ganz und gar Nichts geleſen, was mir — wie ich nun bin und ſeyn kann — ſo innerlichſt wohlgethan hätte. Helle, feſtgefaßte, feſtgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Anſichten; reine, würdige, edle Geſinnung — und Beides nicht blos, was jene Muſikwerke, ja nicht blos, was Muſik überhaupt betrifft; ein bedachtſam zuſammengefaßtes, haltungsvolles, und dabei doch friſchbelebtes, zwanglos ſich bewegendes Weſen in der Darſtellung: das finde ich in dieſem Aufſatze, und zwar von der erſten bis zur letzten Zeile. Dabei eine Unpartheilichkeit, die ſelbſt am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt (ſo wie am Freunde, daß und wo er kein Engel iſt —) ja, die an dieſem noch mehr Menſchlichkeiten zugiebt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meyne, alle Leſer, bei denen, wie geſagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfaſſer gelegen ſeyn kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfaſſer, hiermit ſicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geſchieht, da wird bald oder ſpäter auch geſchehen wie es dort, nach verwandten Vorausſetzungen, heißt: es wird euch das Andere Alles zufallen — von ſelbſt kommen. Und das iſt, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünſche.

Was ſollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Beſtätigung empfangen, es ſey mir mit meinem Dank für die Mittheilung Ernſt geweſen.

Rtz.

◆

Anhang.

Kürzeres und Rhapſodiſches für Pianoforte.[1]

E. **Wenzel**, les adieux de St. Petersbourg. — A. **Thomas**, 6 caprices en forme de valses caractéristiques. Oe. 4. — K. E. **Hering**, Divertimento (über bekannte Studentenlieder). — M. **Hauptmann**, 12 pièces detachées. Oe. 12. — C. E. **Hartknoch**, la tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes caractéristiques. Oe. 8. — **Clara Wieck**, caprices en forme de valses. Oe. 2. — J. **Benedict**, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20. — F. **Hiller**, la danse des fantômes. — J. C. **Kessler**, Impromptus. Oe. 21. — J. **Pohl**, caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme. — Fr. **Chopin**, 3 Notturni. Oe. 15. — Fr. **Chopin**, Scherzo. Oe. 20. — **Mendelssohn**, Capriccio. Oe. 5. — **Mendelssohn**, 7 Characterstücke. Oe. 7. — **Franz Schubert**, Moments musicals. Oe. 94. — L. **Schunke**, 2 pièces caractéristiques à quatre mains. Oe. 13.

Wie politiſche Umwälzungen dringen muſikaliſche bis in das kleinſte Dach und Fach. In der Muſik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo ſie am ſinnlichſten mit dem Leben vermählt iſt, im Tanze. Mit dem allmähligen Verſchwinden der contrapunktiſchen Alleinherrſchaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten ꝛc., Reifrock und Schönpfläſterchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um Vieles kürzer. Da rauſchten die Menuetten Mozart's und Haydn's mit langen Schleppkleidern daher, wo man ſich ſchweigend und bürgerlich ſittſam gegenüberſtand, ſich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da ſah man wohl noch eine gravitätiſche Perücke, aber die vorher ſteif zuſammengeſchnürten Leiber bewegten ſich ſchon um Vieles elaſtiſcher und graziöſer. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, athemlos, verlegen und verſtört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Bruſt und Stirne frei wie Hamlet, und man verwunderte ſich ſehr über den Sonderling; aber im Ballſaal war es ihm zu eng und langweilig, und er ſtürzte lieber in's Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und ſchnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um ſie nicht zu zertreten, — und die, denen ſolch' Weſen gefiel, nannten es Capricen oder wie man ſonſt will. Eine neue Generation wächſt indeß heran; aus ſpielenden Kindern ſind Jünglinge und Jungfrauen geworden, ſo ſchwärmeriſch und ſcheu, daß ſie ſich kaum anzuſehen wagen. Hier ſitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondſtrahlen liegen breit darauf und küſſen die Töne: ein anderer ſchläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererſtandenen Vaterland: an Mittheilung, Geſelligkeit, Zuſammenleben denkt Niemand mehr, Jeder geht einzeln und ſinnt und wirkt für ſich: auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im luſtigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern ſcheinen nur eine Minute lang übertäubt, — wie wird Alles enden und wo gerath' ich hin?

---

[1] Dieſer Aufſatz gehört zum Jahrgange 1835.

*

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg" und ich war wieder auf der Erde. Die ſüßeſte Herzensſtutzerei (ein Floreſtan'ſches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit daneben liegendem Schnupftuch und Kölniſchem Waſſer, ſo hohl-ſentimental, wie es ſeit dem bekannten Es-dur-Walzer von Carl Mayer und dem »dernière pensée de Weber«, die ſich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affectation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen iſt. Echt Gemeines ſchätz' ich um Vieles höher, als ſo roſenfarbene Armuth, viel höher ein einfaches „Adieu", als ein parfümirtes „und ſo ſcheid' ich von dir mit zerriſſenem Herzen" u. ſ. w. Und doch was will ich? Das Lebewohl iſt ganz hübſch, klingt hübſch und ſpielt ſich hübſch. Daß es aus As geht, verſteht ſich von ſelbſt.

Die Capricen von Thomas bewegen ſich ſchon in höhern Cirkeln, ſind aber trotz des ſichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzirte Wenzeliaden, lederne deutſche Empfindungen in's Franzöſiſche überſetzt, ſo freundlich, daß man auf ſeiner Huth ſein muß, und wieder ſo aufgeſpreizt, daß man ſich ärgern könnte. Manchmal wagt er ſich ſogar in myſtiſche Harmonieen, erſchrickt aber gleich von ſelbſt über ſeine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — Die Capricen ſind hübſch, klingen hübſch u. ſ. w.[1]

Beim dritten angeführten Stück von **Hering** war es weniger auf Raphaeliſche Madonnenaugen, als auf Teniers'ſche nußbraune Holländerköpfe abgeſehen. Die Ueberſchrift heißt „Erinnerung an die akademiſche Jugendzeit" und die Muſik hält, was die Vignette verſpricht, auf der eine Punſchterrine ſehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, ſo bombaſtiſch-ſtudentiſch, als ſtände auf einem Commers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher und man „ſtürzt ſich", um ſich es den Tag darauf wieder abzubitten. Clavierſpielende Prediger und Actuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn ſie keine Schulden haben.

Die folgenden Componiſten, **Hauptmann** und **Hartknoch**, ſcheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eigenen Fleißes; bei dem letzteren kömmt es mir vor, als hätte er im ſpätern Alter nachholen müſſen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man verſäumt, den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erſte Hauptmanniſche Rhapſodie gefiel mir der vollen feſten Tonmaſſe halber, die ſich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Claviere fortzieht, ſo ausnehmend, daß ich die folgenden gemüthloſen contrapunktiſchen, übrigens ſchwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunſtſtücke mit einer wahrhaften Verſtimmung durchſpielte. Die eingeſtreuten Walzer ſind todte Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrſamkeit des Uebrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte ſich der Componiſt, deſſen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt, von ſelbſt- und andere-tödtender Speculation gleichweit entfernt halten, wie vom ſpielenden Genre des Tanzes, dem ſeine ſolidſchwere Bildung durchaus entgegenſteht, ſo wäre bei ſo gediegener Kenntniß und entſchiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Componiſt iſt in vorigem Jahre ziemlich jung geſtorben. Ich zweifle, ob er ſich je zu einer Selbſtſtändigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieſer frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeſchnitten, welches in Ausbildung der zwiſchen Hummel und Field liegenden Compoſitionsgattung, in der Carl Mayer in Petersburg einzelnes ſehr glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde ſagen mir die Nocturnes nicht zu: aber wir ſind noch nicht alle durch Field-Chopin'ſchen Caviar verwöhnt, und ein Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, ſieht auch nicht übel. »La plainte« erinnert ſtark an C. Mayer's vorzügliches Clavier-Rondo in H moll.

---

[1] Doch muß bemerkt werden, daß der Componiſt Bedeutenderes geſchrieben, worüber gelegentlich mehr, und daß das Geſagte (wie überhaupt immer) nur den Menſchen abſchildern ſoll, wie er ſich in der gerade angeführten Compoſition zeigt.

Mitten unter ſo vielen ernſthaften herumſtehenden Männergeſichtern könnte es einer Mignon wohl Angſt werden, und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren ſollte, weil es dem Schmetterlinge ſchadet; indeß wird meine Hand nicht gerade ungeſchickt eindrücken .... Als ich eben weiter ſchreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch das Fenſter, der mich ordentlich anzuſehen und zu ſagen ſcheint: „Grau, Freund, iſt" u. ſ. w. — und ich denke lieber an die künftige Pſyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozart's über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen"), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict ſehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es iſt die Geſchichte vom Columbusei. Im Anfange wiegen ſich die Glockenſchlägel an Notredame aus, man kann es nicht beſſer ablauſchen; im Verlaufe entſpinnen ſich amuſante Scenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmiſche Muſikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmelthier und Guckkaſten u. ſ. w. Und fehlt dem Stücke zum Kunſtwerk zarteres Colorit und poetiſche Auffaſſung, — ja es iſt auch in der Form nur ein Conglomerat, — ſo erſetzt die Phantaſie Vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns ſo alte Jahrhunderte anreden. — Die Octaven auf S. 3, Syſt. 5, von Tact 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgeſehen, weshalb ich ſie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches ſo viel vergeſſen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländiſchen Weber'ſchen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geiſtertanz von Hiller iſt monoton und eine matte Copie ſeiner beſſern Sachen in dieſer Art. Er ſchreibt zu viele Hexengeſchichten und ſollte nicht vergeſſen, daß auch Grazien tanzen können. —

Ueber **Keßler** und ſeine Impromptu's enthielten dieſe Blätter ſchon früher einen ausführlichen Artikel vom Meiſter Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß, als das Bedauern, daß dieſer Componiſt ſeit einiger Zeit gänzlich zu feiern ſcheint, und den Wunſch, daß er ſein Stillſchweigen um ſo erfreulicher und überraſchender löſen möge.

Die Capricen von **Pohl** finde ich in zweifacher Art ſchön und vollendet, als einzeln neben einander und als Ganzes hinter einander. So vielem Gebildeten, Geſunden, Neuen, Vornehmen, ja Strahlenden wird man ſelten auf ſo wenig Blättern begegnen. Der Componiſt ſoll in jungen Jahren geſtorben und dieſe Capricen ſchon vor langer Zeit erſchienen ſein. Scheint es doch, als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunſt ein ſo anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde, wie in der Muſik, und es liegt das vielleicht, wenn einestheils in der raſch aufeinander folgenden Selbſtvernichtung der Epochen, auch am flüſſigen unendlichen Element der Muſik ſelbſt, während ein großer Gedanke in wenigen Worten hingeſtellt ſeinen Urheber der Unſterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leiſewitz und ſeinem Julius von Tarent ſagte: „der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe", ſo wollen wir uns im Andenken an früh geſtorbene Tonkünſtler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal ſingen und an ihren Tönen ſterben läßt.

Ueber **Chopin**, **Mendelsſohn** und **Schubert** haben uns die Davidsbündler ſeit geraumer Zeit größere Mittheilungen verſprochen und nach öfterem Anfragen ſtets geantwortet, daß ſie in den Sachen, die ſie am beſten verſtänden, am gewiſſenhafteſten wären und am langſamſten urtheilten. Da ſie uns aber dennoch Hoffnung geben, ſo führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen ſcheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieſer als Componiſt nicht erſt über einen Virtuoſen wegzuſetzen hatte, jenem freilich andererſeits ſeine Virtuoſität jetzt zu Statten kömmt, — daß Floreſtan einmal etwas paradox geäußert: „in der Leonoren-Ouverture von Beethoven läge mehr Zukunft als in ſeinen Symphonieen", welches ſich richtiger auf das letzte Chopin'ſche Notturne in G moll anwenden ließ, und daß ich in ihr die furchtbarſte Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit leſe, — ſodann, daß man allerdings fragen müſſe, wie ſich der Ernſt kleiden ſolle, wenn ſchon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht. — ſodann, daß ich das Mendelsſohn'ſche Capriccio in Fis moll für ein Muſterwerk, die Charakterſtücke nur als intereſſanten Beitrag zur Entwickelungsgeſchichte dieſes Meiſterjünglings halte, der, damals faſt noch Kind, in Bach'ſchen und Gluck'ſchen Ketten ſpielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraums ſehe, — und endlich, daß Schubert unſer Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Compoſition betrat unſer verklärter Freund Schunke von Neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewieſen war und als Virtuos, durch äußere Verhältniſſe genöthigt, auf eine kurze Zeit verlaſſen hatte. Was er noch geleiſtet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und ſchmerzlicher auslöſchen als dieſe. Hört nur ſeine Weiſen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künſtler ein noch höherer Menſch von der Erde geſchieden, die er ſo unſäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieſer Kleinbilder irdiſcher Schmerzen und Wonnen ſchließen! Wenn Heinſe im Ardinghello ſagt: „ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und iſt ein Schlupfwinkel, wohinein ſich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverſtändigen groß thut", ſo bezieht er das auf die Künſte des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plaſtik, und Kunſtrichter mögen entſcheiden, in wie weit dieſer Ausſpruch gültig iſt. Denk' ich aber an Muſik und Poeſie, die Künſte der Zeit und Bewegung, und iſt es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie ſelbſt den glücklichſten Talenten im Kleinen Vieles mißlingt und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geiſtes, der ſich im Augenblick entwickeln, faſſen und zünden muß, ſo glaube ich einen Grund zu haben, warum ich dieſe Nummer lieber mit dem griechiſchen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne iſt ſchwer, das Kurze am ſchwerſten".

22 L
M B 1
4 Z
3,4
BIBLIOTHECA
REGIA

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Geſammelte Schriften

über

Muſik und Muſiker

von

Robert Schumann.

Zweiter Band.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1871.

Otto [illegible]

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

1838.

Traumbild. — Franz Schubert's letzte Compoſitionen. — Ouvertüren für Orcheſter. — Erſter bis ſechſter Quartettmorgen. — Rondo's für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — Compoſitionen von Leopold Schefer. — Phantaſieen für das Pianoforte (erſte bis dritte Reihe). — Rückblicke auf das Leipziger Muſikleben 1837—38.

Traumbild am 9. September Abends.

Concert von C. W.

Von Oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel ſitzt und auf Lieder ſinnt,
Und wie es in die Taſten greift,
Im Zauberringe vorüber ſchweift
Geſtalt an Geſtalt
Und Bild nach Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtwonne.

Die Menſchen, die's hörten, die haben gelobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
Zurück in ſeine Heimath eilt.

F. u. E.

Franz Schubert's letzte Compoſitionen.

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies iſt, ſo gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erſtaunen viel geſchrieben, von dem vielleicht erſt die Hälfte gedruckt iſt, ein Theil noch der Veröffentlichung entgegenſieht, ein bei Weitem größerer aber wahrſcheinlich nie oder nach langer Zeit erſt in's Publicum kommen wird. Aus der erſten Rubrik haben ſich wohl ſeine Lieder am ſchnellſten und weiteſten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze deutſche Literatur in Muſik geſetzt, und wenn Telemann verlangt: „ein ordentlicher Componiſt müſſe den Thorzettel componiren können", ſo hätte er an Schubert ſeinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Muſik hervor: Aeſchylus, Klopſtock, ſo ſpröde zur Compoſition, gaben nach unter ſeinen Händen, wie er den leichteren Weiſen W. Müller's u. A. ihre tiefſten Seiten abgewonnen. Dann ſind es eine Menge Inſtrumentalſachen in allen Formen und Arten: Trio's, Quartetten, Sonaten, Rondo's, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichſten Dinge voll, wie der ſeltenſten Schönheiten; die Zeitſchrift hat ſie an verſchiedenen Orten genauer charakteriſirt. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegenſehen, werden uns Meſſen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. A. genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich ſeine größeren Compoſitionen, mehre Opern, große Kirchenſtücke, viele Symphonieen, Ouverturen u. A., die im Beſitz der Erben geblieben ſind. Die zuletzt erſchienenen Compoſitionen Schubert's haben die Titel:

Großes Duo für das Pianoforte zu vier Händen

Werk 140, und

F. Schubert's Allerletzte Compoſition: Drei große Sonaten für Pianoforte.

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert ſprechen, nur Nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer ſchwärmt nicht einmal! Entzückt von dieſem neuen Geiſt, deſſen Reichthum mir maaß- und grenzenlos dünkte, taub gegen Alles, was gegen ihn zeugen könnte, ſann ich Nichts als auf ihn. Mit dem verrückenden Alter, den wachſenden Anſprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es wie an ihnen. Wo wäre der Meiſter, über den man ſein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bach's gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; ſelbſt Mozart's Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geſchätzt; zum Verſtändniß Beethoven's reichen blos muſikaliſche Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewiſſen Jahren durch ein Werk mehr begeiſtert als durch das andere. So viel iſt gewiß, daß ſich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeiſterung auch am meiſten von der Jugend verſtanden wird, wie die Kraft des männlichen Meiſters vom Mann. Schubert wird ſo immer der Liebling der erſteren bleiben; er zeigt, was ſie will, ein überſtrömend Herz, kühne Gedanken, raſche That; erzählt ihr, was ſie am meiſten liebt, von romantiſchen Geſchichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor miſcht er bei, aber nicht ſo viel, daß dadurch die weichere Grundſtimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantaſie, wie außer Beethoven kein anderer Componiſt; das Leicht-Nachahmliche mancher ſeiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tauſend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; ſo iſt es, ſo wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren alſo würde ich dieſe zuletzt erſchienenen Werke ohne Weiteres den ſchönſten der Welt beigezählt haben, und zu den Leiſtungen der Gegenwart gehalten ſind ſie mir das auch jetzt. Als Compoſitionen von Schubert zähle ich ſie aber nicht in die Claſſe, wohin ich ſein Quartett in D moll für Streichinſtrumente, ſein Trio in Es dur[1], viele ſeiner kleinen Geſangs- und Clavierſtücke rechne. Namentlich ſcheint mir das Duo noch unter Beethoven'ſchem Einfluß entſtanden, wie ich es denn auch für eine auf das Clavier übertragene Symphonie hielt, bis mich das Original-Manuſcript, in dem es von ſeiner eigenen Hand als „vierhändige Sonate“ bezeichnet iſt, eines Anderen überweiſen wollte. „Wollte“ ſag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer ſo viel ſchreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federleſens, und ſo überſchrieb er ſein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Symphonie in ſeinem Kopfe fertig ſtand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß ſich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden, als für eine Symphonie, in einer Zeit, wo ſein Name erſt bekannt zu werden anfing. Mit ſeinem Styl, der Art ſeiner Behandlung des Claviers vertraut, dieſes Werk mit ſeinen andern Sonaten vergleichend, in denen ſich der reinſte Claviercharakter ausſpricht, kann ich mir es nur als Orcheſterſtück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinſtrumente, Tutti's, einzelne Soli's, Paukenwirbel; die großbreite ſymphoniſche Form, ſelbſt die Anklänge an Beethoven'ſche Symphonieen, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A dur-Symphonie, wie einige blaſſere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben ſcheinen, unterſtützen meine Anſicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf ſchützen, daß es als Clavierſtück nicht immer richtig gedacht ſei, daß dem Inſtrument etwas zugemuthet wird, was es nicht leiſten kann, während es als eine arrangirte Symphonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es ſo, und wir ſind um eine Symphonie reicher. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir ſchon; zehren wir doch alle von ſeinen Schätzen. Aber auch ohne dieſen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein Anderer worden; ſeine Eigenthümlichkeit würde vielleicht nur ſpäter durchgebrochen ſein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den erſten Seiten erkennen und unterſcheiden. Schubert iſt ein Mädchencharakter an Jenen gehalten, bei Weitem geſchwätziger, weicher und breiter; gegen Jenen ein Kind, das ſorglos unter den Rieſen ſpielt. So verhalten ſich dieſe Symphonieenſätze zu denen Beethoven's und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er ſeine Kraftſtellen, bietet auch er Maſſen auf; doch verhält es ſich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies Alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen Andere iſt er noch Mann genug, ja der kühnſte und freigeiſtigſte der neueren Muſiker. In dieſem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu ſuchen; ſie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man ſie betrachtet; man muß es durchaus lieb gewinnen, dieſes liebende Dichtergemüth. So ſehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, ſo wüßte ich auch kaum etwas, wo Schubert ſich mehr gezeigt als Er; ſo leibhaftig, daß Einem wohl bei einzelnen Tacten ſein Name über die Lippen ſchlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinſtimmen, daß ſich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas, was man freilich immer fordern müßte, die neuſte Zeit aber ſo ſelten leiſtet. Keinem Muſiker dürfte ein ſolches Werk fremd bleiben, und wenn ſie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles Andere der Zukunft nicht verſtehen, weil ihnen die Einſicht der Uebergänge abgeht, ſo iſt es ihre Schuld. Die neue ſogenannte romantiſche Schule iſt keineswegs aus der Luft herabgewachſen; es hat Alles ſeinen guten Grund.

---

[1] Die Symphonie in C war zur Zeit, als Obiges geſchrieben wurde, noch nicht bekannt.

Die Sonaten ſind als das letzte Werk Schubert's bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urtheilen würde, wem die Zeit der Entſtehung fremd geblieben wäre, — wie ich ſelbſt vielleicht ſie in eine frühere Periode des Künſtlers geſetzt hätte, und mir immer das Trio in Esdur als Schubert's letzte Arbeit, als ſein Eigenthümlichſtes gegolten hat. Uebermenſchlich wäre es freilich, daß ſich immer ſteigern und übertreffen ſollte, wer wie Schubert ſo viel und täglich ſo viel componirte, und ſo mögen auch dieſe Sonaten in der That die letzten Arbeiten ſeiner Hand ſein. Ob er ſie auf dem Krankenlager geſchrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Muſik ſelbſt ſcheint man auf das erſtere ſchließen zu dürfen; doch iſt auch möglich, man ſieht mehr, wo die Phantaſie durch das traurige „Allerletzte" nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt iſt. Wie dem ſei, ſo ſcheinen mir dieſe Sonaten auffallend anders als ſeine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Reſigniren auf glänzende Neuheit, wo er ſich ſonſt ſo hohe Anſprüche ſtellt, durch Ausſpinnung von gewiſſen allgemeinen muſikaliſchen Gedanken, anſtatt er ſonſt Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer muſikaliſch und geſangreich rieſelt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die ſich aber ſchnell wieder beruhigen. Ob in dieſem Urtheile ſchon meine Phantaſie durch die Vorſtellung ſeiner Krankheit verführt ſcheint, muß ich Ruhigeren überlaſſen. So aber wirkten ſie auf mich. Wohlgemuth und leicht und freundlich ſchließt er dann auch, als könne er Tages darauf wieder von Neuem beginnen. Es war anders beſtimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf ſeinem Leichenſtein die Worte ſtehen, daß unter ihm „ein ſchöner Beſitz, aber noch ſchönere Hoffnungen“ begraben lägen, ſo wollen wir dankbar nur des erſteren gedenken. Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu Nichts. Er hat genug gethan, und geprieſen ſei, wer wie er geſtrebt und vollendet.

Ouverturen.

Kalliwoda, J. W., fünfte Ouverture. W. 76. — **Heſſe**, A., Ouverture Nr. 2. W. 28. — **Weyſe**, C. F. E., Ouverture zur Oper Kenilworth zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet. — **Bennett**, W. St., Die Najaden. Ouverture zu vier Händen für's Pianoforte. W. 14.

An **Kalliwoda** haben wir das erfreuende Beiſpiel eines ſchnell zur Blüthe und Anerkennung gekommenen Talentes, und das traurige eines ebenſo raſchen Verblühens und Vergeſſenwerdens. Er hatte viele Hoffnungen erweckt, viele erfüllt. Seine Symphonieen, wenn auch natürlich keine Beethoven'ſchen Diademe, ſo doch weißen, durchſichtigen Perlen zu vergleichen, werden ſich unter ſeinen Werken der Zukunft am längſten erhalten. Was er aber außerdem und namentlich in der letzten Zeit zu Tage brachte, war kaum mehr als Flittergold, unechter Schmuck; wir ſind wohl Alle darüber einverſtanden. So auch dieſe fünfte Ouverture, ein hübſches Stück für Dilettantenorcheſter, nicht ſchwer, klingend inſtrumentirt, im Ganzen gewöhnlich und aus den bekannteſten Redensarten zuſammengeſetzt. Der Componiſt wird ihr wohl ſelbſt kein Gewicht beilegen.

Die Ouverture von A. **Heſſe**, ein früheres Werk dieſes Componiſten, mag ſich gut zur Eröffnung etwa eines Kotzebue'ſchen Stückes ſchicken; ſie hat ein allgemeines comfortables Geſicht, rundet ſich, wie alle Arbeiten von Heſſe, ſehr glücklich ab und iſt in guter Stunde gemacht. Der alten Richtſchnur entgegen, nach der das zweite Thema nach der Dominante mußte, weicht dieſes in der Ouverture in eine ziemlich entlegene Tonart, nämlich in die kleine Terz der Dominante aus. Es wäre dem, wo ſo geſchickt wie hier modulirt iſt, gar nichts anzuhaben; aber die Thema's ſind eigentlich gar nicht verſchieden und das, was wir das zweite nannten, nur eine geringe Veränderung des erſten, der Arrangeur müßte denn die Melodie, die zum zweiten Gedanken ſehr wohl gedacht werden kann, im Clavierauszug nicht haben anbringen können.

Der Componiſt der Ouverture zu Kenilworth iſt als ein kraft- und geiſtvoller Mann bekannt. Doch hätte ich nach der Handlung, der die Ouverture zur Einleitung beſtimmt iſt, ein phantaſtiſcheres, complicirteres Gemälde vermuthet. Es kömmt wieder auf den Streit hinaus, ob die Ouverture ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten ſoll. Zu beiderlei finden ſich bekanntlich Muſter. Hier ſcheint keins von beiden Principien beobachtet. In der Wiederholung des Adagio in der Mitte könnte man vielleicht Amy Robſart'ſche Anſpielungen finden, im Ganzen aber hat die Muſik nur einen feſtlichen, gaſtlichen Charakter, als ob die Oper, die uns nämlich unbekannt, ihren Mittelpunkt im Feſt auf Kenilworth hätte. Abgeſehen davon iſt ſie durchweg klar und gediegen, vielleicht etwas zu lang und jedenfalls, wie die vorige Ouverture, in den beiden Hauptthemen zu wenig contraſtirend.

Die Bennett'ſche Ouverture, die Najaden genannt, wurde ſchon früher einmal erwähnt und dort als ein „reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild" bezeichnet; das iſt ſie, friſch, wie eben gebadet und, trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelsſohn'ſchen Meluſine, der eigenthümlichen Züge voll, die wir ſchon mehrfach an dieſem muſikaliſchſten aller Engländer hervorgehoben. Es gehört wenig Phantaſie dazu, und jede irgend lebhafte wird es von ſelbſt, während des Hörens der Ouverture ſich allerhand ſchön verſchlungene Gruppen ſpielender badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Oboen auf umſtehende Roſenbüſche und koſende Taubenpaare gedeutet werden können; proſaiſchen Köpfen kann man aber wenigſtens einen jenem ähnlichen Eindruck verſprechen, den Goethe mit ſeinem „Fiſcher" bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das ſich in den Wellen abkühlen will, ſo wohlthuend und ſpiegelhell breitet ſich die Muſik vor uns aus. Eine gewiſſe Monotonie war ihr indeß ſchon früher vorgeworfen worden; es mag dies auch zum Theil in den vielen Parallelſtellen, Wiederholungen einzelner Perioden in der obern und untern Octave ꝛc. ihren

Grund haben, eine ſehr leichte Art der Geſtaltung, die aber, wenn wir ſie bei andern Tonſetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müſſen, bei unſerm weniger eine Folge vom Nachlaß der Erfindung, als ein Feſthalten an gewiſſe Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen iſt.

Erſter Quartett-Morgen.

Quartette von J. Verhulſt, L. Spohr und L. Fuchs.

„Gab es Schuppanzigh'ſche, gibt es David'ſche Quartette, warum nicht auch —", dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zuſammen. „Es iſt noch nicht lange her", eröffnete ich dieſem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geſchrieben; ſollten ſolche Väter ſo wenig würdige Enkel hinterlaſſen, dieſe gar Nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteſte, die Inſtrumente ſtehen bereit und des Neuen gibt es Mancherlei, das geſpielt werden könnte in unſerer erſten Matinée." Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfeſten Muſikern ziemlich, ſaßen ſie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verfloſſen, wenn auch nicht im kritiſchen Lapidarſtyl, ſondern in leichter Weiſe den erſten Eindruck feſthaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung deſſen, den ſie auf die Quartettiſten ſelbſt gemacht, da ich einen einfachen Fluch eines Muſikers oft höher anſchlage, als ganze Aeſthetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulſt dürfte man eigentlich Nichts verrathen, da es eben noch warm aus der Werkſtatt, noch Manuſcript, und dazu das erſte, das der Componiſt geſchrieben. Indeß da die Zukunft ſich manches Erfreuliche von dieſem jungen Künſtler verſprechen darf, ſein Name über kurz und lang doch der Oeffentlichkeit verfallen wird, ſo ſei er vorläufig als ein Muſiker von Beruf eingeführt, dem ſeine Geburt als Holländer ein zweites Intereſſe verleiht. So ſehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerſchaften junge Talente hervorſteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennett hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Liſzt als Ungar iſt bekannt; in Belgien wird von Hanſens als von einem bedeutenden Talente geſprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns ſonſt nur Maler ſandte, obwohl auch van Bree u. A. ſich bekannt gemacht.

Das Quartett unſers Holländers zeigte Nichts vom Phlegma, das man ſeinen Landsleuten vorwirft, ſondern im Gegentheil lebhaftes muſikaliſches Naturell, das ſich freilich in einer ſo ſchwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hatte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem ſich das Daſein innerer Muſik am deutlichſten bekundet, das Adagio, der gelungenſte des Quartetts war. Auf ſolchem Wege fortgehend wird ſich der junge Künſtler Kraft und Leichtigkeit erringen; gegen ſtarken Irrthum ſchützt ihn ſogar ein großer Inſtinct des Richtigen und Geſetzmäßigen, und ſo wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geiſtes.

Das Quartett ſpielte ſich hierauf ein neues von Spohr[1] vor, in dem uns mit den erſten Tacten der bekannte Meiſter entgegentritt. Wir kamen ſchnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des erſten Spielers als auf kunſtreiche Verwebung der Viere geſehen war. Man kann Nichts dagegen haben, wo es offenbar ſo und nicht anders ſein ſoll, und es begibt ſich dieſe Quartettweiſe von ſelbſt der höhern Anſprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodieenfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohr's, ſo daß es ſchien, die Quartettiſten unterhielten ſich vom Werk wie von einem bekannten Gegenſtand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meiſters Stärke, wie denn das Ganze einen beſchaulichen, wenn man ſo ſagen kann, didaktiſchen Charakter hat. Im Rondo feſſelt ein ſehr artiges Thema, dem man nur ein ſich mehr markirendes zweites entgegengeſtellt wünſchte. Eine Bemerkung drängt ſich mir hier noch auf und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettſpieler veranlaßt. Junge Künſtler, die immer Neues, womöglich Excentriſches wollen, ſchlagen jene flüchtige, ſo ſchnell empfangene wie vollendete Werke ausgebildeter Meiſter meiſtens zu gering an, und irren in ihrer Meinung, daß ſie es ebenſo machen können. Es bleibt immer noch der Unterſchied zwiſchen Meiſter und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Clavierſonaten Beethoven's, noch mehr Mozart's, beweiſen in ihrer himmliſchen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meiſterſchaft, als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meiſtertalent zeigt ſich eben darin, daß es die ſich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur loſe umſpielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anſpannt und ſo oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, ſo denke man ſich nur den Namen des Componiſten und ſeine berühmteren Leiſtungen weg, und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meiſterhaftes, das ſich noch himmelweit von dem eines Vielſchreibers oder Schülers unterſcheidet. Und das iſt der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meiſterſchaft, daß ſie ſich bis in's hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtſinnigen Talent das Verſäumniß der Schule doch einmal durchbricht.

---

[1] Werk 97.

Von großem Intereſſe für uns Alle war ein vor ungefähr einem Jahr erſchienenes Quartett von L. Fuchs[1]. Der Componiſt lebt in Petersburg, als Pfleger der edleren Kunſt im engeren Cirkel, allgemein geſchätzt als Lehrer des Satzes, als deſſen Beherrſcher er ſich nun auch praktiſch erweiſt. Das Quartett iſt nicht ſo verwickelt, daß man mit der Partitur in der Hand, die uns vergönnt war, es nicht nach Einmal-Anhören in ſeinen Höhen und Tiefen überſehen könnte, und auch ohnedies müßte die Eigenthümlichkeit in Form und Gehalt darin in die Augen ſpringen. Am eheſten möchte man an Onslow als das Vorbild des Componiſten denken; doch blickt auch Studium der weiter zurückliegenden Kunſt, der Bach'ſchen, wie der neuſten Beethoven's hindurch. Es iſt im Gegenſatz zu dem beſchriebenen Spohr'ſchen ein wahres Quartett, wo Jeder etwas zu ſagen hat, ein oft wirklich ſchön, oft ſonderbar und unklarer verwebenes Geſpräch von vier Menſchen, wo das Fortſpinnen der Fäden anzieht wie in den Muſterwerken der letzten Periode. Das Packende, Nachhaltende Beethoven'ſchen Gedankens findet man eben nicht oft, und darin ſteht auch das Quartett zurück; im Uebrigen aber intereſſirt es bis auf einzelne mattere Tacte durchweg durch ſeinen ſeltenen Ernſt und ſeine ausgebildete Kraft im Styl. In der Form erſcheint es uns ebenfalls gut, und namentlich in der Gigue und dem letzten Satze pikant. Die Gigue gehört freilich gar nicht in das Quartett, was ich ſogar betheuern kann, da das Manuſcript ein ganz anderes Scherzo enthält, was wohl auch mehr zu den andern Sätzen paßt, allerdings aber auch weniger intereſſant iſt als jene; doch entſtand durch dieſe Veränderung das andere Uebel, daß die Gigue in Bdur ſpielt, während der folgende (letzte) Satz in Emoll: eine Tonfolge, die ich in einer Form, deren Strenge eben ihre Schönheit, nicht billigen könnte. Im Andante iſt, nach Art eines bekannten Haydn'ſchen Quartetts, der neue ruſſiſche Volksgeſang (v. Lwoff) eingeflochten und variirt. Man weiß, wie ſolch' Fremdes nur ſelten in den eigenen Ideengang paſſen will, und ſo hätte ich auch lieber ein Werk geliefert, das ich ganz mein nennen könnte, als wo wenigſtens die höhere Kritik den patriotiſchen Bezug nicht anerkennen kann. Indeß mag der geſchätzte Mann, wie wir hören, noch manches ihm allein angehörige Quartettwerk in Vorrath haben, mit deſſen Veröffentlichung er die Freunde ächter Quartettmuſik baldigſt erfreuen wolle.

---

[1] Werk 10.

Zweiter Quartett-Morgen.

Quartette von C. Decker, C. G. Reißiger und L. Cherubini.

Vergleich' ich die Geſichter manches die Gewandhaustreppen hinaufſteigenden und zitternden Muſikers, der etwa ein Solo vorzutragen, mit denen meiner Quartettſpieler, ſo ſchienen mir letztere um Vieles beneidenswerther, da unſer Quartett zugleich ſein eigenes Publicum iſt, folglich nicht die geringſte Angſt zeigte, obwohl einem vor dem Fenſter lauſchenden Kinde und einer hereinſchmetternden Nachtigall das Zuhören keineswegs geſtört wurde. Mit ordentlicher Begeiſterung ſtimmte man alſo ſchon, ſich hierauf in ein neues aus Berlin gekommenes Quartett von Hrn. C. Decker[1] zu ſtürzen, das in der That paſſend genug für ſolche Stimmung; durchaus abkühlender Natur nämlich. Was ſoll man über ein Werk ſagen, in dem ſich ſicherlich Vorliebe für edlere Muſter und Streben nach Tüchtigem ausſpricht und das dennoch ſo wenig wirkt, daß man einen Strauß um ſein Talent beneiden möchte, der's aus den Aermeln ſchüttelt und das Gold dafür in die Taſche. Soll man tadeln? den Componiſten kränken, der ſein Möglichſtes gethan? Soll man loben, wo man ſich geſtehen muß, keine rechte Freude gehabt zu haben? Soll man von weiterem Componiren abrathen? Der Componiſt käme dann nicht weiter. Soll man ihm zureden, mehr zu ſchreiben? Er iſt nicht reich genug und würde es handwerksmäßig treiben. So möchten wir denn Allen, die, ohne vom Genius beſeelt zu ſein, nun einmal componiren, ihren Eifer für die gute Sache der Kunſt bethätigen wollen, den Rath geben, fleißig fort zu ſchreiben, aber mit der Bitte, nicht Alles auch drucken zu laſſen. Noch eher gehörten die Irrthümer eines großen Talentes der Welt an, von denen man ſogar lernen und nützen kann; bloße Studien aber, erſte Verſuche behalte man in ſeinen vier glücklichen Wänden. Studien im Quartettſtyl möcht' ich denn auch das Quartett dieſes Componiſten nennen. Manches geräth ihm; er hat den Styl, den Charakter der vierſtimmigen Muſik richtig erkannt; aber das Ganze iſt trocken, ſkelettartig; es fehlt der Schwung, das Leben. Der Anfang des Quartetts iſt gut und ſcharf gezeichnet und macht Hoffnungen; dabei bleibt es aber auch; ſchon das zweite Thema ſticht ab und erſcheint uns arm. Die Verarbeitung im Mittelſatz mit Umkehrung des Themas mag nicht getadelt werden, obwohl man ihr noch Mühſamkeit anmerkt, dagegen der Rückgang in den Grundton leicht und glücklich gelingt, auch der Schluß des erſten Satzes nur zu loben iſt. Man muß eben alles Gute noch herausſuchen. Das Adagio hat dieſelbe Trockenheit; dahingegen wir im Scherzo mehr Lebenselemente, einzelne ſehr artige Zuſammenſtellungen und Widerſchläge antreffen, worauf ſich das Trio, namentlich bei der Wiederholung, ſehr gut ausnimmt. Das Finale endlich hat dieſelben Vorzüge und Mängel, die wir an den erſten Sätzen bemerkten, ſcheinbar auch etwas mehr Leben, was die raſchere Bewegung mit ſich bringt, und ebenfalls gute Einzelnheiten, Nichts aber, was uns inniger ſtimmte, was uns rührte oder freudiger machte. Verſtand und guter Wille behalten die Oberhand; das Herz geht leer aus. Wie nun aber jeder junge Componiſt, der ſich in einer der ſchwierigſten Gattungen verſucht, mit Auszeichnung zu behandeln, ſo können wir ihm auch dieſe keineswegs verſagen, und ſo ſchreibe er muthig weiter und ergebe ſich vielleicht vorher einmal ein Jahr im ſchönen Italien oder ſonſt wo, damit der Phantaſie freudige Bilder zugeführt werden, damit, was jetzt nur Blätter und Zweige, ſpäter auch Blumen und Früchte trage.

---

[1] Werk 14.

Alsbald gelangten wir zu einer neuen Erſcheinung in der muſikaliſchen Literatur, zu einem Quartett vom Capellmeiſter Reißiger[1], und zwar dem erſten, das er edirt. Es erfreut und reizt ſchon, einen fertig geglaubten, in gewiſſe Formen eingeſchriebenen Componiſten etwas Anderes und Schwereres angreifen zu ſehen. Man ſchafft nie friſcher, als wo man eine Gattung zu cultiviren anfängt. Andererſeits hat freilich jeder neue Verſuch in einer vorher nicht geübten Form, und würde er auch von einem Meiſtertalent unternommen, ſeine Schwierigkeiten. So ſehen wir Cherubini an der Symphonie ſcheitern, ſo hat ſelbſt Beethoven, wie wir in den jüngſt angezeigten Mittheilungen von Dr. Wegeler leſen, mehrmals zu ſeinem erſten Quartett anſetzen müſſen, indem aus dem einen begonnenen ein Trio, aus dem andern ein Quintett entſtanden. Und ſo wird uns auch Vieles in dieſem erſten Quartett von Reißiger (die häufige Achtelbegleitung in der zweiten Violine und Bratſche, gewiſſe Orcheſterſynkopen ꝛc.) an den routinirten Geſangs- und Claviercomponiſten gemahnen; was wir aber ſonſt an ihm Liebenswürdiges kennen, gibt er auch hier aus vollen Händen: runde Formen, lebhafte Rhythmen, wohlklingende Melodieen, zwiſchendurch freilich viel Oftgehörtes, Vieles, was an Spohr (gleich der Anfang), an Onslow (das Trio im Scherzo), an Beethoven (der Zwiſchenſatz in Edur in der erſten Hälfte des erſten Satzes), an Mozart (der Cis moll-Satz im Adagio) und an Anderes erinnert. Einen großen Originalwerth mag ich demnach dem Quartett nicht beilegen oder ihm ein langes Leben verſprechen; es iſt ein Quartett zur Unterhaltung guter Dilettanten, die noch vollauf zu thun haben, wo der Künſtler vom Fach mit einem Ueberblick ſchon die ganze Seite herunter geleſen; ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter ſchönen Frauen anzuhören, während wirkliche Beethovener die Thüre verſchließen und in jedem einzelnen Tact ſchwelgen und ſaugen. Die einzelnen Sätze anzuführen, ſo möchte ich dem Scherzo den Vorzug geben, namentlich dem fünften bis achten Tact im Trio; ihm zunächſt dem erſten Satz, wenn er eine ſich's weniger bequem machende

---

[1] Werk 111.

Form und einen weniger matten Schluß hätte. Das Adagio ſcheint mir zu flach zu ſeiner Breite. Das Rondo iſt aber durchaus gewöhnlich; ſo würde z. B. Auber auch Quartette machen.

Wir ſchloſſen mit dem erſten der ſchon ſeit geraumer Zeit erſchienenen Quartette von Cherubini[1], über die ſich ſelbſt unter guten Muſikern Meinungszwieſpalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob dieſe Arbeiten von einem Meiſter der Kunſt herrühren, worüber kein Zweifel aufkommen kann, ſondern ob das der rechte Quartettſtyl, den wir lieben, den wir als muſtergültig anerkannt haben. Man hat ſich einmal an die Art der drei bekannten deutſchen Meiſter gewöhnt, und in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelsſohn, als die Spuren Jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini, ein in der höchſten Kunſtariſtokratie und in ſeinen eigenen Kunſtanſichten ergrauter Künſtler, er, der noch jetzt im höchſten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenſte, der feine, gelehrte, intereſſante Italiener, dem in ſeiner ſtrengen Abgeſchloſſenheit und Charakterſtärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Geſteh' ich, daß auch mich, als ich dieſes Quartett zum erſtenmal hörte, namentlich nach den zwei erſten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; Vieles ſchien mir opernmäßig, überladen, Anderes wieder kleinlich, leer und eigenſinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend ſein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greiſes nicht gleich zu deuten wußte; denn andererſeits ſpürte ich freilich den gebietenden Meiſter, und zwar bis in die Fußſpitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit ſeinem ſchwärmeriſchen ſpaniſchen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geſchrieben und ob es ſeines Meiſters würdig. Gewiß wird es Vielen wie mir ergehen; man muß ſich mit dem beſondern Geiſte dieſes, ſeines Quartettſtyles erſt befreunden; es iſt nicht die trauliche Mutterſprache, in der wir angeredet werden, es iſt ein vornehmer Ausländer, der zu uns ſpricht; je mehr wir ihn verſtehen lernen, je höher wir ihn achten müſſen. Dieſe Andeutungen, die nur einen ſchwachen Begriff von der Eigenthümlichkeit dieſes

---

[1] Nr. 1 Esdur.

Werkes geben, mögen deutſche Quartettzirkel aufmerkſam machen. Zum Vortrag gehört Viel, gehören Künſtler. In einem Anfalle von Redacteur-Uebermuth wünſchte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptſächlich gedacht zu haben ſcheint) an die erſte, Lipinski an die zweite Violine, Mendelsſohn an die Bratſche (ſein Hauptinſtrument, Orgel und Clavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell. Indeß dankte ich's noch freundlich genug meinen Quartettiſten, die zum Schluß baldigſt wiederzukommen und ſich wie mich mit den andern Quartetten Cherubini's bekannt zu machen unter ſich beſchloſſen, wo dann der neue Leſer neue Mittheilungen zu erwarten hat. —

Dritter Quartett-Morgen.

W. H. Veit, zweites Quartett für 2 Violinen, Bratſche und Violoncello (Cdur, Werk 5).

J. F. E. Sobolewski, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (Asdur, Manuſcript).

Leopold Fuchs, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Violoncello (Esdur, Werk 11).

Unſere dritte Zuſammenkunft erhielt durch Theilnahme eines Clavieriſten und Bratſchiſten, die zur Aufführung eines Claviertrios und eines Quintetts nöthig waren, einen ganz beſondern Glanz. Und nicht ohne meine Gründe drang ich auf ſolche Abwechſelung. Will doch auch der Genuß des Schönen ſein Maaß, wie ich mich denn leichter entſchließen möchte, eine Strauß-Lanner'ſche Ballmuſik-Nacht zu durchleben, als eine, wo Nichts als Beethoven'ſche Symphonieen aufgeführt würden, wo uns die Töne zuletzt wundſangen müßten. Auch zum Anhören allein dreier Quartette gehört Friſche, wenn nicht beſondere Theilnahme an der Compoſition. Componiſten pflegen ſchon nach dem erſten fortzugehen, Recenſenten nach dem zweiten; brave Dilettanten allein halten etwa das dritte aus, wie mir einmal Einer erzählte, daß er, einſtmals ein Vierteljahr von aller Muſik abgeſchnitten, im Heißhunger nach Muſik in der Stadt, die ihn befriedigen konnte, drei Tage vom Morgen bis Abend Quartetten geſpielt: „freilich“, fügte er hinzu, „ſpiele er ſelbſt ein wenig, zweite Violine nämlich". — Und ſo beſtand ich darauf, daß wir auch dem Quartette Verwandtes mit in's Spiel ziehen möchten; ja man kann nicht wiſſen, ob nicht, umgekehrt wie in der bekannten Haydn'ſchen Symphonie, nach und nach Inſtrument nach Inſtrument hinzutritt, ob nicht aus dem kleinen Kleeblatt ein ganzes zur Symphonie gerüſtetes Orcheſter herauswächſt. Begnügen wir uns vor der Hand, zumal wir heute den Leſer mit einigen erfreulichen Neuigkeiten bekannt zu machen haben.

Einige deutſche Städte zeichnen ſich dadurch aus, daß ſie nur wenig von ihren einheimiſchen Talenten wiſſen wollen; andere leben blos, wenn es gegen andere Städte ſich zuſammenzurotten gilt; dritte endlich wiſſen von den Talenten ihrer Söhne und Töchter nicht genug zu reden. Zu den letzteren gehört vielleicht Prag; man leſe einen Bericht aus dieſer Stadt, welchen man wolle, ſo findet man der eingebornen Künſtler immer mit der größten Achtung, mit wahrhaft mütterlicher Begeiſterung gedacht. Gewiß wird man ſo auch dem oben zuerſt angeführten Namen begegnet ſein. Und wie ſchon das Feld, auf dem ſich der junge Componiſt bereits mehrmals gezeigt, einen Beweis ſeines ſeltneren Strebens im Voraus abgibt, ſo hörte ich, wie man überhaupt jedes ſollte, auch dieſes Muſikwerk mit günſtigſtem Vorurtheil. Die Partitur ließ mich das Geſpinnſt noch leichter durchblicken, um ſo mehr ſie äußerſt ſauber, von einer gebildeten Muſikerhand geſchrieben war.

Es webt nun durch das ganze Quartett ein heiterer zufriedener Ton; tiefe und trübe Erfahrungen ſcheinen dem jungen Künſtler fremd geblieben zu ſein; er ſteht noch im Aufgang des Lebens, die Muſik iſt ihm eine treue Freundin; ein leichter Glanz liegt über dem Werke. Im Bau zeichnet es ſich durch nichts Beſonderes aus, nicht durch Kühnheit oder Neuheit; es iſt aber regelrecht und anſcheinend mit ſchon vielgeübter Hand zu Ende gebracht. Die Harmonieführung des Ganzen, wie die einzelne der Stimmen muß man vorzüglich loben; correcter, klarer und reinlicher wird ſelten ein fünftes Opus geſchrieben. Aus der Art, wie der Componiſt die Saiteninſtrumente behandelt, ergibt ſich, daß er ſie genau kennt und ſelbſt viel geſpielt hat. Leſern, denen das Werk nicht zur Hand iſt, möchte ich es als der Onslow'ſchen Quartettweiſe am nächſten ſtehend charakteriſiren; einzelne Spohr'ſche Anklänge ſind Gemeingut worden; fremdartiger fallen einige Auber'ſche Gänge auf. Am meiſten wollte mir, neben dem Scherzo, der erſte Satz zuſagen, in welchem mir nur der Rückgang in der Mitte zu weitſchweifig, zu wenig intereſſant erſcheint, auch das noch zu erwähnen, daß in der vorhergehenden Verarbeitung ſchon einmal die vollkommene Molltonart (E moll) berührt wird, eine Harmoniefolge, die man in den Muſterwerken faſt durchgängig vermieden findet. Doch ſind das wenig oder gar nicht ſtörende Einzelnheiten, die bei der überwiegenden Güte des ganzen Satzes kaum in Anſchlag zu bringen ſind. Das Adagio wollte mir ſchon etwas eintönig werden, als gerade zur rechten Zeit der Componiſt den Hauptgeſang im veränderten, aufregenden Charakter brachte; dies entſchied für den Satz. Der erſte Theil des Scherzo iſt excellent, kunſtvoll und mit Fleiß ausgearbeitet; das Trio etwas weichlicher. Der letzte Satz mochte mich am wenigſten befriedigen. Ich weiß, auch die beſten Meiſter ſchließen ähnlich, ich meine in luſtiger Rondoweiſe. Hätte ich aber ein Werk mit Kraft und Ernſt angefaßt, ſo wünſchte ich es auch im ähnlichen Sinn geſchloſſen, und nicht mit einem Rondo, deſſen Thema hier zumal ſtark an ein bekanntes von Auber erinnert. In der Mitte ſucht der Componiſt durch einige fugirte Stücke zu intereſſiren (wo ihn ſtrengſte Theoretiker auf die falſchen Eintritte des Comes aufmerkſam machen würden), aber auch dieſer Art der Arbeit, die ſich nicht bis über die erſten Quinteneintritte hinauswagt und höchſtens Dilettanten in ein gelehrtes Staunen verſetzen will, hab' ich niemals große Bedeutung abgewinnen können. Hübſch bleibt der Satz demungeachtet, ja öffentlich geſpielt wird gerade er gefallen. Und ſo ſtrebe der Componiſt fort und fort, ſuche ſich wohl auch neue Bahnen; er hat das Seinige gelernt und wird auch auf größerem Kampfplatze mit Ehren beſtehen.

Das Nächſte, was wir ſpielten, war das obengenannte Trio von J. F. E. Sobolewski, und hier muß ſich der Leſer ganz auf uns verlaſſen, da es noch Manuſcript. Daher nur das Wenige: es ließe ſich Viel darüber ſagen. Der Componiſt lebt im Norden an der Meeresküſte und ſeine Muſik zeugt davon. Das Trio iſt anders als alle andern, eigen in Form und Geiſt, voll tiefer Melodie; es will oft gehört ſein und gut geſpielt. Dennoch vermag es keine Totalwirkung hervorzubringen, wie mir das Ganze auch in einer Kriſis entſtanden ſcheint, in einem Kampf zwiſchen alter und neuer Muſikdenkweiſe. Auch iſt der Componiſt auf dem Clavier nicht auf ſeinem Inſtrumente und ſchreibt

„undankbar" genug, wie mein Clavieriſt meinte. Ueber die ganze Talenthöhe des Componiſten nach dem einzigen Trio abzuurtheilen, wäre voreilig, zumal es auch ſchon vor längerer Zeit geſchrieben, ſeitdem er vieles Größere (ſo ein Oratorium „Lazarus", Cantaten u. A.) zu Tage gefördert[1]. Doppelte Achtung dem Kritiker, als welcher er uns bis jetzt am öfterſten begegnet, daß er auch ein Dichter iſt.

Mit Freuden gingen wir alsbald an das Quintett von L. Fuchs, von deſſen Compoſitionen wir ſchon am erſten Quartettmorgen kennen gelernt und bereits in der Zeitſchrift berichtet. In das Detail vermag ich leider nicht einzugehen, da mir keine Partitur zur Hand und ſeit jenem Morgen der Aufführung bis jetzt einige Zeit verfloſſen, ſo daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns verſetzte, geblieben iſt. Man ſollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratſche die Wirkung der Saiteninſtrumente, wie ſie ſich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer iſt, als der des Quartetts. Die Mittelſtimmen haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Maſſen zuſammen; hat man im Quartett vier einzelne Menſchen gehört, ſo glaubt man jetzt eine Verſammlung vor ſich zu haben. Hier kann ſich nun ein tüchtiger Harmoniker, als den wir den Componiſten kennen, nach Herzensluſt ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze ſind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erſte Satz. Vom Einzelnen wird man überraſcht, als ob man aus dem Munde eines ſchlichtgekleideten Bürgermannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte; man ſah es meinem fortbrauſenden Quintett an, wie ihm die Sache gefiel, mit der man ſich allerwärts bekannt machen wolle. —

Denk' ich nun freilich an die höchſte Art der Muſik, wie ſie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, ſprech' ich von ſeltenen Seelenzuſtänden, die mir der Künſtler offenbaren ſoll, verlang' ich, daß er mich mit jedem ſeiner Werke einen Schritt weiter führe im Geiſterreich der Kunſt, verlang' ich mit einem Worte poetiſche Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: ſo müßte ich lange ſuchen, und auch keines der erwähnten, der meiſten erſcheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartett-Morgen Mehres von der Muſik eines jungen Mannes, von der mir ſchien, ſie käme zuweilen aus lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieſer Ausſpruch vielfache Einſchränkung, wovon wie über die ganze Erſcheinung in einem der nächſten Blätter.

---

[1] Seit dieſer Zeit hat er ſich namentlich als dramatiſcher Componiſt Namen gemacht. Zuſatz v. 1852.

Vierter und fünfter Quartett-Morgen.

So viel ſich aus dieſen mehr geheimen Muſikſitzungen für die Oeffentlichkeit ſchickt, mag hier in Kürze folgen. Geheim nenn' ich ſie, weil darin nur Manuſcripte eines als Componiſt gänzlich unbekannten jungen Muſikers, Hermann Hirſchbach, geſpielt wurden. Als Schriftſteller hat derſelbe durch das Vordringende und Kecke ſeiner Anſichten, wie er ſie in einigen Aufſätzen der Zeitſchrift ausgeſprochen, gewiß ſchon die Aufmerkſamkeit des Leſers auf ſich gelenkt. Durch ſolche Ausſprüche gereizt mußte ich wohl das Außerordentlichſte von ihm als Componiſten fordern können, wenn ich mich auch gleich vornherein auf Verſtandescalculationen gefaßt machte. Nicht ohne tiefe Theilnahme gedenk' ich ſeiner Compoſitionen und möchte mich in der Erinnerung ſtundenlang hineinvertiefen, dem Leſer davon vorzuſprechen. Vielleicht auch, daß das Doppelgängeriſche ſeiner Compoſitionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt ſie ſchwerlich) gerade mich für ſeine Muſik empfänglich machten, ſie mir raſch enthüllten. So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendſte Streben, das ich unter jüngeren Talenten ſeit lange angetroffen. Die Worte ſuchen's vergeblich, wie ſeine Muſik geſtaltet iſt, was Alles ſie ſchildert; ſeine Muſik iſt ſelbſt Sprache, wie etwa die Blumen zu uns ſprechen, wie ſich Augen die geheimnißvollſten Mährchen erzählen, wie verwandte Geiſter über Flächen Landes mit einander verkehren können; Seelenſprache, wahrſtes Muſikleben. Es waren drei große Quartetten und ein Quintett, die wir hörten, ſämmtlich mit Stellen aus Goethe's Fauſt überſchrieben, mehr zum Schmuck als zur Erklärung, da die Muſik an ſich deutlich genug; ein ſehnſüchtiges Drängen war's, ein Rufen wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortſtürzen, und dazwiſchen ſelige Geſtalten, goldene Matten und roſige Abendwolken; ich möchte nicht gern zu viel ſagen: aber der Componiſt ſchien mir in Augenblicken oft ſelbſt jener Schwarzkünſtler Fauſt, wie er uns ſein Leben in ſchwebenden Umriſſen der Phantaſie vorüberführt. Außerdem ſah ich von ihm eine Ouverture zu Hamlet, eine große Symphonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Athem hintereinander fortgehen ſoll, ſämmtlich gleich phantaſtiſch, lebenskräftig, in den Formen abweichend von allen bisher bekannten, wenn ich Berlioz ausnehme, mit einzelnen Orcheſterſtellen, wie man ſie nur von Beethoven zu hören gewohnt, wenn er gegen die ganze Welt zu Felde ziehen und vernichten möchte. Und jetzt kommt mein „Aber“. Wie bei erſter Betrachtung uns oft Bilder junger genievoller Maler durch die Großheit der Compoſition (auch der äußerlichen), durch Reichthum und Wahrheit des Colorits ꝛc. völlig einnehmen, daß wir nur ſtaunen und das einzelne Falſche, Verzeichnete ꝛc. überſehen, ſo auch hier. Beim zweitenmal Anhören fingen mich ſchon einzelne Stellen zu quälen an, Stellen, in denen, ich will nicht ſagen, gegen die erſten Regeln der Schule, ſondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Geſetze der Harmoniefolgen geſündigt war. Dahin zähle ich nicht ſowohl Quinten ꝛc., als gewiſſe Ausgänge des Baſſes, Ausweichungen, wie wir ſie oft von Weniggeübten anhören müſſen: Solches wollte nun auch meinen Muſikern nicht in den Kopf. Es gibt nämlich ein gewiſſes Herkömmlich-Meiſterliches (bei Cadenzen ꝛc.), das von der Natur anbefohlen ſcheint, und gründet ſich darauf ein gewiſſer muſikaliſcher hausbackener Verſtand, der den Muſikern von Profeſſion faſt durchgängig eigen. Verſtößt der junge Componiſt gegen dieſen, und wäre er noch ſo geiſtreich, ſo ſoll er nur ſehen, wie ſich jene vor ihm zurückziehen, ihn gar nicht wie zu den Ihrigen gehörend betrachten. Woher nun dieſer Mangel an feinem Gehör, an richtiger Harmonieführung bei übrigens ſo großer Begabtheit, — ob der Componiſt vielleicht erſt ſpät auf ſein Talent aufmerkſam, zu früh der Schule entnommen worden, — ob er in ſeiner Gedankenfülle, im Beherrſchtwerden von einer meiſtens ſehr tiefen, ſinnigen Hauptmelodie der hohen Stimme die andern nicht gleichzeitig erfindet, oder ob das Gehörorgan wirklich fehlerhaft, — iſt eine ebenſo große Frage, als ob dem noch abzuhelfen ſei. Die Welt bekömmt vielleicht nichts von dieſen Arbeiten zu ſehen; wenigſtens würde ich, aufrichtig gefragt, ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Aenderung, der Ausſcheidung ganzer Sätze geſtatten. Dies ſei denn dem Componiſten anheim geſtellt. Hier galt es nur auf ein Talent aufmerkſam zu machen, dem ich keines der neueren mir bekannten an die Seite zu ſetzen wüßte, deſſen den tiefſten Seelenkräften entſprungene Muſik mich oft im Innerſten ergriffen.

Sechſter Quartett-Morgen.

Leon de St. Lubin, erſtes großes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Violoncell. (Es dur, Werk 38.)

L. Cherubini, Quartett für 2 Violinen, Bratſche und Violoncell. Nr. II. (C dur.)

Den erſtgenannten Componiſten halte ich auch nach ſeiner Muſik für einen Emigrirten, für einen, der ſein Vaterland, ſei's nun freiwillig oder gezwungen, verlaſſen, ſich ein neues Vaterland geſucht und von deſſen Sitten und Sprache angenommen. Sein Quintett iſt ein Gemiſch von franzöſiſchem und deutſchem Geblüt, nicht unähnlich der Muſe Meyerbeer's, der freilich von allen europäiſchen Nationen borgt zu ſeinem Kunſtwerke, von dem man gar nicht wiſſen kann, was er Alles mitbringt, wenn er, ähnlich wie Ritter Spontini Compoſitions-Kunſtreiſen nach England, dergleichen etwa zu den Buſchmännern unternimmt, ſich zu neuen Schöpfungen zu begeiſtern und Andere durch ſelbige. Ich aber lobe mir meine Mutterſprache, rein geſprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll, wenn ich deshalb auch den eingewanderten Ausländer, wie St. Lubin, nicht ſchelten mag, der ihrer noch nicht vollkommen mächtig, und im Gegentheil ſchon ſein Streben ehre. Von einem erhebenden Totaleindruck hinterließ ſomit das Quintett Nichts; man wurde hin- und hergezogen, konnte nirgends Fuß faſſen. Am meiſten auffallend zeigt ſich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen ſoll, ſcheint mir entlehnt oder läßt ſich wenigſtens auf Vorbilder zurückführen; und wo der Componiſt ſich ſelbſt gibt, wird er väg und allgemein. So iſt gleich der Anfang im Grund der der

G moll-Symphonie von Mozart: ſo liegt dem erſten Thema des letzten Satzes ein Roſſini'ſcher Gedanke (aus Tell), ſo dem zweiten ein Beethoven'ſcher (aus der A dur-Symphonie) zum Grunde. Im Scherzo wüßte ich keine Quelle nachzuweiſen; es iſt aber auch nicht bedeutend. Im Adagio wurde mir aber am meiſten klar, woran es dem Componiſten gebricht; hier, wo der Meiſter den Vorrath und Reichthum innern Lebens am erſten aufdecken kann, ſah es traurig ſtill. Andererſeits bekundet das Quintett eine leichte ſchnelle Feder, Formenſinn und Harmonieenkenntniß. Immerhin war mir, nachdem ich es gehört, zu Muthe, als ſollt' ich ausrufen: „Muſik, Muſik, gebt mir Muſik".

Das nächſte Muſikſtück traf uns ſomit in etwas erkälteter Stimmung; aber als von der Hand Cherubini's umſtrickte es uns, daß wir ſchnell des vorhergegangenen vergaßen. Es ſcheint mir dies zweite Quartett lange vor dem erſten derſelben Sammlung geſchrieben, und vielleicht gar die Symphonie, die, wenn ich nicht irre, bei ihrer erſten Aufführung in Wien ſo wenig gefiel, daß ſie Cherubini nicht veröffentlichte und ſie ſpäter in ein Quartett umgewandelt haben ſoll. So iſt denn vielleicht der umgekehrte Fehler entſtanden: klang die Muſik nämlich als Symphonie zu quartettartig, ſo klingt ſie als Quartett zu ſymphoniſtiſch, wie ich denn aller ſolcher Umſchmelzung abhold bin, was mir wie ein Vergehen gegen die göttliche erſte Eingebung vorkömmt. Den frühern Urſprung möcht' ich am Unverzierteren erkennen, das Cherubini's ältere Compoſitionen vor ſeinen neueren auszeichnet. Freilich bin ich geſchlagen, träte der Meiſter ſelbſt heran und ſagte: „Du irrſt, Freund: beide Quartette ſind zu nämlicher Zeit geſchrieben und urſprünglich nichts Anderes als Quartette". Und ſo kann, was ich bemerkt, nur Vermuthung bleiben und ſoll Andere zum Ueberdenken anreizen. Im Uebrigen erhebt ſich auch dieſe Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserſcheinungen, über Alles, was uns von Paris aus zugeſchickt wird; und Einer, der nicht lange Jahre hintereinander geſchrieben, gelernt und gedacht, wird ſo etwas auch nie zu Stande bringen können. Einzelne trocknere Tactreihen, Stellen, wo nur der Verſtand gearbeitet, finden ſich wie in den meiſten Werken Cherubini's ſo auch hier, ſelbſt aber auch dann noch etwas Intereſſantes, ſei's im Satz, eine contrapunktiſche Feinheit, eine Nachahmung; etwas, was zu denken gibt. Meiſten Schwung und meiſterliches Leben tragen wohl das

Scherzo und der letzte Satz in ſich. Das Adagio hat einen höchſt eigenthümlichen A moll-Charakter, etwas Romanzenartiges, Provençaliſches; bei öfterem Anhören erſchließt es ſich mehr und mehr in ſeinen Reizen: der Schluß davon iſt der Art, daß man wieder wie von Neuem aufzuhorchen anfängt und doch das Ende nahe weiß. Im erſten Satz treffen wir Anklänge an Beethoven's B dur-Symphonie, eine Nachahmung zwiſchen Bratſche und Violine, wie in jener Symphonie eine zwiſchen Fagott und Clarinette, und bei dem Haupt-Rückgang in der Mitte dieſelbe Figur, wie an demſelben Ort in dem nämlichen Satz der Symphonie von Beethoven. Im Charakter ſind die Sätze aber ſo verſchieden, daß die Aehnlichkeit nur Wenigen auffallen wird.

Zum Schluß dieſes Muſik-Morgens machten wir uns an ein im Manuſcript zugeſchicktes Quartett. Die erſt ernſthaften Geſichter nahmen nach und nach einen Ausdruck von Ironie an, bis endlich Alles in ein fortwährendes Kichern gerieth und ſämmtliche Muſiker mit ſpringenden Bogen zu ſpielen ſchienen. Ein Goliath von einem Philiſter ſtarrte uns an aus dem Quartett. Wir wüßten dem Componiſten, der übrigens ſein Werk nach Kräften ausſtaffirt, Nichts zu rathen, und danken ſchließlich für den guten Humor, in den er die Geſellſchaft verſetzt.

Rondo's für Pianoforte.

Antoinette Veladeri, Einleitung und Rondo. — Ernſt Decker, Rondo. W. 11. — C. Krebs, Einleitung und Rondo. W. 40. — F. A. Reißiger, 3 Rondino's. W. 22. — A. Heſſe, zweites Rondo. W. 13. — C. Haslinger, die Luftſchiffer, Rondo. W. 11. — F. W. Grund, Einleitung und Rondo. W. 25.

Aus vielen Gründen componirt man, — der Unſterblichkeit halber, — oder weil gerade der Flügel offen ſteht, — um ein Millionär zu werden, — auch weil Freunde loben, — oder weil Einen ein ſchönes Auge angeſehen, — oder auch aus gar keinem. Seh' ich recht, ſo entſtand das erſte der obigen Rondo's aus dem vierten Grunde, es iſt eine vollkommene Damenarbeit, ein Ruhekiſſen, eine Brieftaſche; von Muſik iſt nur nebenbei die Rede. Was Hrn. Decker zur Compoſition und Herausgabe ſeines Rondo's veranlaßt, ſcheint ebenfalls zu errathen; ſeine Schüler ſind's. Baten wir ihn ſchon in der letzten Sonatenſchau, nicht gar zu trocken zu dociren, ſo wiederholen wir dies heute; man kann ſchon einmal einen Septimenaccord anbringen und etwas Phantaſie; wir leben nicht mehr vor 30 Jahren. Durch gewiſſe Componiſten ſeh' ich aber wie durch Fenſterglas. Das folgende Rondo hat ſich mit allen Schönheitsmitteln einer Coquette angethan, und doch, blickt man ihr in's herzloſe Auge, wiſcht man die Schminke weg, ſpricht man vollends mit ihr und merkt, wie die eine Hälfte der Unterhaltung affectirt, die andere fad, und das Ganze aus Clauren oder Kotzebue entlehnt iſt, ſo verdrießt Einen all' die Zärtlichkeit, mit der ſie beſtricken will, der nutzlos verſchwendete Putz, das Vornehmthun bei angeborner Gewöhnlichkeit. Nimmt man es aber mit Rondo's nicht ſo genau, überſieht man dies und jenes, iſt man ein Feind von Melodie und vergißt, daß Hummel auch eins in A geſchrieben, ſo wüßte ich nicht, warum das Rondo des Hrn. Krebs nicht dem Beſten anzureihen wäre, was Czerny und Kalkbrenner in ihrer letzten Blüthenzeit geſchrieben, und warum es nicht zu empfehlen. — Der Componiſt der folgenden Rondo's iſt nicht der Dresdener Capellmeiſter, hat aber manches Charakterverwandte und namentlich Leichtigkeit in Erfindung hübſcher Melodieen mit dieſem gemein. Auf den erſten Seiten geht es daher immer flink vom Zeug; im Verlauf des Stückes verſitzt er ſich aber meiſtens in den Tonarten, und ſo iſt keins der Rondo's fertig, ein Ganzes werden. Z. B. im erſten kömmt das D moll zu früh, das C dur, wo man F dur erwartete, das F dur (S. 3), wo man in C dur bleiben wollte, das A dur ebenfalls wenig vorbereitet, von B dur gar nicht zu reden, das beſſer ein ganz neues Rondo angefangen hätte. Es ſcheint, der Componiſt will zu viel anbringen, einen brillanten Paſſagenſatz, eine Cantilene, einen Mittelſatz mit Arbeit ꝛc., und ſo erdrückt eins das andere in ſo kleinem Raum. Gerade, was Symmetrie der Form und Klarheit des harmoniſchen Baues betrifft, kann er noch von ſeinem Namensbruder lernen.

Das Rondo des Hrn. Heſſe ſchwankt zwiſchen Capriccio-, Mazurken- und Rondocharakter und wirkt daher auch nicht entſchieden. Offenbar ſoll es ein Geſellſchaftsſtück ſein; doch hab' ich dem Componiſten nie große Erfolge im Salon prophezeit; er ſchreibt dazu zu gut und andererſeits zu ſchwerfällig. Im Uebrigen verſteht es ſich, daß das Stück harmoniſch intereſſant, gut abgerundet und durchdachter iſt, als zwanzig der neueſten Pariſer Modearbeiten.

Im Rondo von Hrn. Haslinger findet man viel artige Einfälle, leichtes, luſtiges Weſen, kurz, was es ſein ſoll, eine Luftfahrt, wo Niemand den Finger bricht, geſchweige Anderes. Ordentliche muſikaliſche Schriftſteller werden das Stück zu ſchildern ſuchen und wie (Bdur, $^1/_4$ Tact, Andante) das Publicum geſpannt ſei und der Ballon gefüllt werde, bis er endlich (im Allegro con moto) über die nachſehenden Köpfe auffliege, während ich lieber auf den hübſchen gelenken Bau, leichten Fluß und die guten Rhythmen aufmerkſam mache und manchen doppelten Contrapunkt dafür hingebe.

Einen tüchtigen Künſtler, wie Hr. Grund, erkennt man überall, und wär's an einzelnen Tacten, wie ſie in ſeinem Rondo auf S. 2, Syſt. 3, im Anfang von S. 4 oder S. 5, Syſt. 3 von Tact 2 an vorkommen. Aber das ganze Rondo zeigt die feſte Hand, Gedanken und ſolide Bildung, wie man ſo ſelten findet. Der Cantilene in der Mitte hätte ich vielleicht eine beſtimmtere Melodie gewünſcht; im Uebrigen muß man es ſchön und gut heißen. Warum ſchreibt der geſchätzte Componiſt ſo wenig?

Etuden für Pianoforte.

Carl Czerny, die Schule des Fugenſpiels und des Vortrags mehrſtimmiger Sätze.

Werk 400.

Ein Fugenwerk von Czerny iſt ein Ereigniß. Wir erleben's noch, daß er ein Oratorium ſchreibt, dachte ich bei mir, mit einiger Haſt nach dem Hefte fahrend. Man kann ihm aber diesmal nichts anhaben, als daß er auf einmal des Guten zu viel will, zu viel zur Verbreitung claſſiſchen Sinnes beigetragen. Ich wenigſtens würde meinen Schülern, die, nachdem ſie zwei oder drei dieſer Fugen gründlich ſtudirt, nach mehr verlangten, ſie ohne Gnade aus den Händen winden, nicht etwa weil die andern ſchlechter, ſondern weil ſie eben wie die erſten, über dieſelbe Form gemacht ſind, und weil es neben Czerny'ſchen auch noch andere gibt, Beethoven'ſche, Händel'ſche, der Bach'ſchen nicht zu gedenken. Frägt man nun, was man von ſeinen Fugen zu erwarten hat, ſo muß man ſagen, es ſind fließende, brillant und angenehm klingende, leicht und geſchickt geformte Klangſtücke, bei denen er ſich mehr als gewöhnlich zuſammengenommen, wenn auch auf ſie nicht immer die Forderung jenes alten Meiſters paßt, nach dem „der erſte Theil einer Fuge zwar gut, der mittlere noch beſſer, der letzte aber vortrefflich ſein müſſe“. Das, worauf es ankommt, bleibt nun immer der Gedanke, der ſich an die Spitze ſtellt. Da ſucht denn Czerny nicht lange und nimmt oft geradezu Paſſagen, Tonleitern ꝛc. zu Thema's. In der Mitte laufen nun freilich manchmal Tiraden und ſogenannte Roſalien in Menge mit unter, indeß klingt und klappt es zuſammen bis zum Schluß, wo ſich unter einem Orgelpunkt die Stimmen noch in allerhand freundlich bekannten Gängen durchkreuzen. Tiefere Künſte, eine Umkehrung des Themas ausgenommen in einigen, hat er ſonſt nicht angebracht, nicht einmal eine Augmentatio, was ihm die eigentlichen Fugenmacher übel auslegen werden. Noch muß als charakteriſtiſch bemerkt werden, daß er den Stimmen nur ſelten Ruhe läßt und daß ſie meiſtens alle vier auf einmal arbeiten. Bei Weitem werthvoller ſind die die Fugen jedesmal einleitenden Präludien, ja einige der Art, daß Niemand auf Czerny als Componiſt rathen würde, ſo die Nummern 3, 4, 6, 8, 9, wenn auch in den meiſten ſecundenlang eine mächtige Fadheit hindurchbricht, wovon ich nur Nr. 4 ausnehme, in der die beſſere Natur einmal bis zum Schluß durchwaltet. Alles zuſammengenommen, Czerny's Fugenwerk bleibt als Beitrag zur Geſchichte des Verfaſſers immerhin bemerkenswerth; im ganzen Kreis der Erſcheinungen iſt es als eine unechte, halbwahre und gemachte Muſik nicht anzuſchlagen.

Es iſt hier der Ort, auch der von Hrn. Czerny beſorgten neuen Ausgabe des Bach'ſchen wohltemperirten Claviers zu erwähnen.

Czerny's Verdienſt beſteht dabei in einem Vorwort, in der Angabe des Fingerſatzes, der Tempobezeichnung nach Mälzl, und Andeutungen über Charakter und Vortrag. Erſteres iſt etwas kurz ausgefallen und flüchtig niedergeſchrieben. An dies Werk aller Werke ließen ſich wohl allerhand reiche Gedanken knüpfen. Was die Applicatur anlangt, ſo iſt das Czerny's Fach, auf das er ſich gut verſteht; jeden einzelnen Finger haben wir natürlich nicht geprüft. In den Tempobezeichnungen und den Bemerkungen über Vortrag im Ganzen zu Anfang, und Schattirung im Verlauf des Stückes ſtimmen wir ziemlich zuſammen; namentlich pflichten wir in letzter Hinſicht bei, da nichts langweiliger und Bach'-

ſchem Sinne zuwider, als die Fugen monoton abzuleiern und ſeine ganze Vortragskunſt auf Hervorheben der Eintritte des Hauptgedankens zu beſchränken. So eine Regel paßt für Schüler. Die meiſten der Bach'ſchen Fugen ſind aber Charakterſtücke höchſter Art, zum Theil wahrhaft poetiſche Gebilde, deren jedes ſeinen eigenen Ausdruck, ſeine beſonderen Lichter und Schatten verlangt. Da reicht ein philiſtröſes Merkenlaſſen des eintretenden Themas noch lange nicht aus.

Ein artiges Bild Bach's ſchmückt den Titel; er ſieht wie ein Schulmeiſter, der eine Welt zu commandiren hat.

Adolph Henſelt, zwölf Etuden.

Werk 2.

Man kömmt mit Beſprechung dieſer Etuden recht eigentlich als fünftes Rad am Siegeswagen und hinterher; denn einmal waren ſie ſchon vor ihrer Veröffentlichung in ſo Vieler Beſitz, daß ſie ſich, wäre die Notenſchrift noch nicht erfunden, wie die Homeriſchen Gedichte, von Mund zu Mund oder Hand in Hand fortvererbt hätten; jetzt aber, nachdem ihr Erſcheinen bekannt, gibt es kaum einen guten Clavierſpieler, der doch Jeder ſein will, der ſie ſich nicht augenblicklich verſchrieben und ſelbſt ſtudirt und geprüft. Neue Gedanken aufzubringen, wird ſomit freilich ſchwer ſein, wie andererſeits nichts leichter, als das Werk geradehin ſchön zu finden; denn es handelt ſich bei ihm nur immer das Schönere herauszuleſen, — von Mittelgut kann keine Rede ſein.

So ſind wir denn um ein treffliches Werk reicher und ſelten werden wohl die Meinungen über den Werth einer Erſcheinung ſich ſo ungetheilt ausſprechen. Man müßte aber auch vergehen vor Unmuth, wenn im gemeinen Treiben und Rennen des Tages nicht plötzlich einmal wieder ein junger Held hervorträte, ein echter Vertreter künſtleriſcher Intereſſen, friſch und muthig ſeine Bahn dahinwandelnd. Auch darf er ſich nicht über Gleichgültigkeit der Welt beſchweren, ſo ſehr greift das wahre Talent der Zeit gleich an Kopf und Fuß, und es ſind ihm Ehren geſchehen, deren ſich kein Mozart zu ſchämen brauchte.

Der Grund nun dieſes raſchen Durchdringens liegt — in der anziehungskräftigſten Seite ſittlichen und künſtleriſchen Charakters, — in der Liebenswürdigkeit unſers Helden. Seine Glieder bewegen ſich frei und gefällig; ſein Schwert blitzt und duftet zugleich, wie man es von den Damascenerklingen ſagt; von ſeinem Haupte weht ein glänzender Helmbuſch. So iſt er mir, ſah ich ihn am Clavier, auch oft wie ein Troubadour erſchienen, der die Gemüther beſänftigt in wilder, durcheinander geworfener Zeit, ſie an die Einfachheit und Sittigkeit früherer Jahrhunderte mahnt und zu neuen Thaten ruft, und da ſtutzen wohl Mädchen und Jünglinge, wie er von Lied zu Lied weiter ſingt und kaum zu endigen weiß. Dabei vermag er aber auch den leidenſchaftlicheren Naturen zu gefallen: ſeine Geſänge ſind der innigſten Liebe und Hingebung voll, auch das Schickſal mag ſeine Hände nicht aus dem Spiel laſſen und zwang ihn gleichſam zum Romantiker, ſein ganzes Weſen iſt in Liebe aufgegangen.

Wir erhalten ſo in ſeinem zweiten Werke zwölf Liebesgeſänge, und mit goldener zierlicher Inſchrift ſetzt er über jeden einzelnen den Inhalt ſeiner Schmerzen und Wonnen. Daß er dazu franzöſiſche Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache ſo reich an Worten und Sprüchen der Liebe, als die deutſche, keine ſo Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweiſen hat. Indeſſen mag auch dies als charakteriſtiſch gelten, da das Galante, Chevalereske, ſogar Männlich-Kokette, was unſerm Sänger bei aller Herzlichkeit eigen, ſich wohl nirgends beſſer ausnimmt als von franzöſiſchen Lippen. Hier einige zur Probe:

Pensez un peu à moi,
Qui pense toujours a vous!

*

Si oiseau j'etais,
A toi je volerais.

*

C'est la jeunesse qui a des ailes dorées.

*

In ſolchen und ähnlichen Empfindungen bewegen ſich denn auch die andern Stücke, und es mag derlei wohl ſchon geiſtvoller, verſteckter, tiefſinniger ausgeſprochen werden ſein, ſo zum Herzen ſprechend, unverſtellt und anmuthig aber gewiß nicht. Wir kommen ſo dem Charakter unſeres Helden näher, und wie einem ſolchen gerade eine Kunſt zuſagen müſſe, die Kunſt der Herzensſprache vor allen andern, unſere geliebte Muſik. Habe man nur ein rechtes Herz, Einiges gelernt und ſinge dann luſtig wie der Vogel auf den Zweigen, und es wird Muſik, die wahrſte herauskommen. Was hilft da alles Abſichteln, Abquälen! Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Muſik, und die Glocke muß in der Freie ſchweben, ſoll ſie erklingen. Alſo die Liebe iſt unſers Sängers Thema und er macht gar kein Hehl daraus und ſingt's bis in die tiefe Nacht. Darum hören wir auch nur ihn immer, nur das, was gerade ihn bewegt[1]; er will ſonſt nichts außer ſich, nichts Außerordentliches vorſtellen; er ſingt von ſich und wir müſſen's hören.

Alſo herrſcht denn auch die Melodie der einzelnen Stimme beinahe in ſämmtlichen ſeiner Liebesſtudien über die andern, nicht gerade zufälligen, aber auch nicht nothwendigen vor; ja es ließen ſich viele vom Anfang bis Ende einſtimmig aufzeichnen und man würde den Schmuck der Harmonie von ſelbſt dazu finden. Dieſer Einzel-Geſang erſcheint aber ſo aus dem Kern in's Ganze gewachſen, hat eine ſolche Fülle im einzelnen Ton, wie in der Maſſe eine Rundung und Wucht, daß man, ohne zu brechen, kaum daran zu biegen wagen darf. Finden ſich doch ſelbſt in den Melodieengängen guter Meiſter kleine Riſſe, Sprünge, manches Widerhaarige, das ſich zum Vortheil ändern ließe; in den ganzen Etuden aber wüßte ich, höchſtens zwei bis drei kleine Stellen ausgenommen, keine Note anders zu richten, als ſie daſteht.

Und hierin hat ſeine Cantilene in der That Aehnlichkeit mit der Gluck's, wie denn auch die Widerſprüche der Zeiten einige Aehnlichkeiten aufzeigen könnten, und, wenn man dem einfach grandioſen Styl Gluck's den kühn labyrinthiſchen Sebaſtian Bach's entgegen ſtellte, man im engen Bezirk der Claviermuſik die klare Weiſe Henſelt's der verſchleierten Chopin's gegenüberſetzen müßte. Damit ſei nun aber nicht ausgeſprochen, Gluck habe die Muſik höher gebracht, oder Henſelt ließe Chopin hinter ſich zurück. Da müßte Henſelt die Bruſt verleugnen, an der er ſelbſt getrunken, da müßte man Chopin nicht kennen in ſeiner um ſo viel zärteren Schwärmerei, ſeiner götterleichten Beweglichkeit, ſeiner ganzen unendlich feineren Organiſation. Ja, viele der Henſelt'ſchen Etuden würden ohne den Vorgang Chopin's gar nicht da ſein. Dies beiläufig, um einer Undankbarkeit zu begegnen.

---

[1] Sollte dieſe Anſicht dem oben Ausgeſprochenen, wo wir H. einen Troubadour nannten, zu widerſprechen ſcheinen, ſo bemerken wir, daß ſich jenes Bild mehr auf die Art ſeines Vortrags bezieht.

Henſelt's reizende Melodieen werden's aber nun vollends durch das heimliche Figurenwerk, in das er jene verſteckt; reiche Früchte aus grüner Zweig- und Blätterfülle herausquellend. Und hier müſſen wir uns namentlich ſeines ſorgſamen Fleißes erfreuen, mit dem er (aber nicht in melodiſchem Betracht, ſondern im ausfüllenden harmoniſchen) die Bäſſe und Mittelſtimmen behandelt, die Gewiſſenhaftigkeit, mit der er Alles anordnet, daß ſich das Ganze vortheilhaft ausnehme und dabei das Einzelne ſich fein und gehörig unterſcheide. Namentlich iſt ihm eine Figur eigen, deren erſte Wurzel ich in der in dieſem Hefte leider nicht enthaltenen Etude in Hdur zu erkennen glaube, und die er zu wiederholten Malen anwendet und immer äußerſt wohlklingend.

Höre man dies nun Alles von ihm ſelbſt, wenn er ſich zu guter Stunde manchmal an's Clavier ſetzt (er behauptet zuweilen, er wäre der elendeſte Spieler), ordentlich hineinwachſend in ſein Inſtrument und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergeſſend, unbekümmert ob Künſtler oder Fürſten neben ihm ſtehen, wie er dann wohl auch plötzlich laut aufſingt, unverwüſtlich und ſich ſteigernd bis zum Schlußaccord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihn einen gottbeſeelten Sänger nennen müſſen. Da fühlt man den Finger des Genius.

Mannichfache Betrachtungen ließen ſich noch an die Erſcheinung dieſes gelobten Künſtlers knüpfen: — die freudigſten, da er, um zu ſchaffen, nur die Hand auf die Taſten zu legen braucht, — auch einige bedenkliche, da andererſeits das Aufenthaltloſe, Zerſtreuende des Virtuoſenlebens dem höhern Forſchen und Schaffen Eintrag thut, zu dem Glück und tiefſte Einſamkeit gehört. Doch ſteht er noch im erſten Glanz der Jugend, und ſo hoffen wir ihm bald wieder zu begegnen, wo wir uns über manches heute Zurückgehaltene noch des Beſſern auszuſprechen gedenken.

C. V. Alkan, drei große Etuden.

Werk 15.

Der Geſchmack dieſes Neufranken iſt nach einem flüchtigen Blick in das Heft zu erkennen und ſchmeckt ſehr nach Eugene Sue und G. Sand. Man erſchrickt vor ſolcher Unkunſt und Unnatur. Liſzt carrikirt wenigſtens mit Geiſt; Berlioz zeigt trotz allen Verirrungen hier und da ein menſchliches Herz, iſt ein Wüſtling voll Kraft und Keckheit; hier aber finden wir faſt Nichts als Schwäche und phantaſieloſe Gemeinheit. Die Etuden haben Ueberſchriften: »Aime-moi, le Vent« und »Morte«, und zeichnen ſich auf ihren ſämmtlichen 50 Seiten dadurch aus, daß ſie nur Noten ohne alle Vortragsbemerkung enthalten; die Caprice möchte nicht getadelt werden, zumal man ohnedies weiß, wie ſolche Muſik am beſten vorzutragen; aber die innere Leerheit prunkt, und auch noch mit äußerer, und was bleibt übrig? Im »Aime-moi,« eine wäſſerige franzöſiſche Melodie mit einem Mittelſatz, der gar nicht zur Ueberſchrift paßt, im »Vent« ein chromatiſches Geheule über einen Gedanken aus der A dur-Symphonie von Beethoven, und im letzten Stück eine widerwärtige Oede, wo Nichts als Holz und Stecken und Sünderſtrick, das letztere noch dazu aus Berlioz entlehnt. Wir beſchützen das verirrte Talent, iſt nur überhaupt welches da, bleibt nur etwas Muſik übrig; wo aber jenes eben noch zweifelhaft und von dieſer nichts zu erblicken als Schwarz hinter Schwarz, müſſen wir uns unmuthig abwenden. —

Eduard Franck, zwölf Studien. Zwei Hefte.

Das erſte gedruckte Werk eines noch ſehr jungen Muſikers, der ſich auf dem Titel als einen Schüler Mendelsſohn's einführt; das letztere ließe ſich ſogar errathen und ſich an vielen der Etuden die Quelle bezeichnen, an welcher der Schüler vielleicht ohne ſein Wiſſen und Wollen geſchöpft hat, wie es im Umgang mit ſolch' umſtrickendem Meiſter ſogar natürlich erſcheint. Es ſind ſomit mehr Studien für den Autor ſelbſt, wie der Maler ſeine Entwürfe ja auch Studien nennt, als ſie es für Andere ſein können, die ſich lieber gleich an das Original halten. Die meiſte Bildungskraft und Eigenthümlichkeit ſcheint mir in der erſten Nummer des zweiten Heftes und der letzten des erſten zu liegen; jene muß man geradezu trefflich und gelungen heißen: im letzten Drittel des Satzes geht es ſogar, Floreſtan'iſch zu reden, „über die Dächer", d. h. in's höhere, feinere Element; die andere erhebt ſich ebenfalls freier und ſelbſtſtändiger und hat Kraft und Saft. In den meiſten andern aber vermiſſe ich die Spitze, oder, will man, da der Künſtler überhaupt mehr in die Tiefe als in die Höhe ſtrebt, den Schwerpunkt, der Einen nachzöge; man iſt fertig, ehe man ſich's verſieht, es iſt zu nichts Entſcheidendem gekommen, man verlangt mehr nach der erſten Anlage, die einen größeren Inhalt erwarten ließ. Im Ganzen muß aber der Ernſt der Anſicht, der ſich in dieſen Skizzen durchgängig offenbart, die Kunſtmäßigkeit des Satzes, die Leichtigkeit der Combination, wie man ſie bei jungen Künſtlern in ſolchem Grad nur ſelten antreffen wird, mit den freudigſten Hoffnungen für die Zukunft des Componiſten erfüllen, wie ſie gewiß ein ſicheres Zeugniß des Fleißes geben, mit dem er in die Geheimniſſe der tieferen deutſchen Kunſt eingedrungen. Mit dem letzteren meinen wir nicht ſowohl die Fuge, die wir ſogar unterdrückt wünſchten, als die kleinen Wendungen oft (bei Rückgängen in den Anfang ꝛc.), an denen das Studium der Muſter zu erkennen iſt, zu deren Höhe ſich der junge Künſtler mit der Zeit ſelbſt aufarbeiten möge.

C. E. F. Weyſe, vier Etuden.

Werk 60.

Von einem frühern Etudenwerk deſſelben norddeutſchen Componiſten war ſchon in einem ältern Bande der Zeitſchrift die Rede und dort des Lobes genug geſagt. Geſtehe ich, daß mir das neue zurückzuſtehen ſcheint gegen jenes. Wer bis zur Eigenthümlichkeit durchgebrochen, wird ſie nie wieder verleugnen können, wenn er nicht geradezu Jahre lang feiert; und ſo auch hier. Aber über das eine Werk waltet mehr Segen als über das andere, und dieſe Ruhe und Zufriedenheit, die uns nach dem Genuß des in Weihe empfangenen Kunſtwerkes erfüllt, iſt mir bei dieſen neuen Tonſtücken nicht zu Theil worden. Merkwürdig an ihnen erſcheint das Auflehnen gegen die enge Form, daher ſie ſich oft in das Gebiet der phantaſtiſcheren Caprice verlieren und nur mißmuthig wieder in das Gleis einlenken. Etwas Aehnliches bemerkten wir ſchon bei dem früheren Hefte; doch geſchah es dort nicht mit Aufopferung der ſchönen Form, die wir einmal von der Etude fordern müſſen, und auch nicht mit Hintanſetzung eines klar ausgeprägten mechaniſchen Zweckes, wie wir ebenfalls von dieſer Compoſitionsgattung verlangen dürfen. Wie dem ſei, ſo haben dieſe Muſikſtücke doch ſo viele eigene und kühne Züge aufzuweiſen und unterſcheiden ſich ſcharf genug von allen andern Etuden, daß ſie ſich Spieler, denen es an Kenntniß des ganzen Reichthums der Gattung wie an Vielſeitigkeit der Bildung liegt, allerdings anſehen müſſen. Beſondere Auszeichnung verdient die letzte; ein düſteres Bild, wie das eines Meiſters, der ſeine Leiden durch Töne bannen will, großen Ausdrucks voll.

Charakteriſtiſche Studien für das Pianoforte von J. Moſcheles.

Werk 95.

Die ſpäteren Etudenwerke der bekannteren Etudenſchreiber haben, wie uns die Erfahrung ſagt, ſich nicht die Gunſt und den Einfluß erringen können, als ihre früheren. Von denen von Cramer kennen nur Wenige, was er außer ſeinen zwei erſten Heften geliefert; ebenſo von denen von L. Berger, Weyſe, Chopin, A. Schmitt u. A. Die Gründe ſind wohl aufzufinden. Einestheils ſind jene ſpäteren Sammlungen in Wirklichkeit unbedeutender, denn der Componiſt erſchöpft ſich endlich in ſolcher kleinen Form, oder er bringt Aelteres wieder zum Vorſchein; dann verlangt das Publicum auch Steigerung, wo keine mehr zu erreichen; endlich durchkreuzen ſich gerade in dieſer Gattung die Erſcheinungen ſo raſch und vielgeſtaltig, daß ſich nur das Ausgezeichnetſte über dem Strome zu halten vermag. Kurz, wir ſehen auf den Clavieren die beiden erſten Hefte der Cramer'ſchen, Chopin'ſchen ꝛc. Etuden weit öfter als die ſpäteren. Auch dieſe neue Sammlung von Moſcheles wird die alte berühmte nicht vergeſſen machen, und ſoll es auch nicht. Der verehrte Componiſt ſpricht ſich in einem beinah' zu kurzen Vorwort über den Zweck ſeiner neuen Etuden, über das, was ſie von den ältern unterſcheidet, ſelbſt aus. Mechaniſche Ausbildung der Hand, die vielſeitigſte, wird natürlich ſchon vorausgeſetzt; ebenſo wünſcht er Kenntniß ſeiner älteren Etuden.

„Der Spieler iſt beſonders darauf angewieſen, durch ſeinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenſchaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verfaſſer beim Schreiben dieſer Tonſtücke vorgeſchwebt und die er durch die charakteriſtiſchen Namensbezeichnungen, die einem jeden der Stücke vorgeſetzt ſind, ſowie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunſtwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leiſe andeuten konnte“ ꝛc.

Man hat dieſe Ueberſchriften über Muſikſtücke, die ſich in neuerer Zeit wieder vielfach zeigen, hier und da getadelt und geſagt: „eine gute Muſik bedürfe ſolcher Fingerzeige nicht“. Gewiß nicht: aber ſie büßt dadurch ebenſo wenig etwas von ihrem Werth ein, und der Componiſt beugt dadurch offenbarem Vergreifen des Charakters am ſicherſten vor. Thun es die Dichter, ſuchen ſie den Sinn des ganzen Gedichtes in eine Ueberſchrift zu verhüllen, warum ſollen's nicht auch die Muſiker? Nur geſchehe ſolche Andeutung durch Worte ſinnig und fein; die Bildung eines Muſikers wird gerade daran zu erkennen ſein.

So erhalten wir denn in den vorliegenden Etuden zwölf charakteriſtiſche Bilder, deren Bedeutung durch die Ueberſchriften eher gewinnt. Wir können ſie nach ihrem Inhalt in vier Abtheilungen bringen. In der einen werden uns bekannte, und zwar mythologiſche Charaktere geſchildert; dahin gehören die mit „Juno“ und „Terpſichore“ bezeichneten Nummern; in der andern Scenen aus dem Leben und nach der Natur: das „Bacchanal“, die „Volksfeſtſcenen“ und „Mondnacht am Seegeſtade“; in der dritten pſychiſche Zuſtände: „Zorn“, „Widerſpruch“, „Zärtlichkeit“, „Angſt“, „Verſöhnung“; in der letzten Claſſe ſtellen ſich als verwandt dar: „Kindermährchen“ und „Traum“. Im Hefte ſelbſt ſtehen die Stücke in bunter Miſchung, hier und da, um ſie hintereinander ſpielen zu können, vom Componiſten durch kurze, die Tonarten überleitende Zwiſchenſpiele verbunden, die wir manchmal vielleicht ausgeführter wünſchten.

Auf die Nummern der erſten Abtheilung möchte ich umgekehrt die Goethe'ſchen Worte anwenden: „je mehr du fühlſt ein Menſch zu ſein, je ähnlicher biſt du den Göttern“. Gerade in dieſen Bildern, die den Namen zweier Himmliſchen tragen, erſcheint die Phantaſie des Künſtlers gefeſſelt; gerade in dieſen vermiſſ' ich Leben und Wärme der Muſik. Die Formen ſind ſchön und richtig, die Charaktere mit denen der Mythologie in Uebereinſtimmung zu bringen; im Ganzen aber blicken die Stücke faſt wie Statuen und wirken unter allen am wenigſten, wie ich wiederholt an mir wie an Andern erfahren. Dagegen hat die Muſik Macht und Mittel, der Phantaſie Bilder zuzuführen, wie ſie uns durch die Ueberſchriften der andern Abtheilung näher bezeichnet werden. Das

„Bachanal" iſt ein griechiſches claſſiſches und hat einen ſehr charakteriſtiſchen Grundton. In den „Volksfeſtſcenen" rollt der Componiſt ein lebendiges Gemälde auf, in das ich vielleicht auch einen Mandolinenſpieler hineinwünſchte, ich meine als Gegenſatz zu dem vielſtimmigen Durcheinander eine leiſer gehaltene Cantilene. Das Stück iſt der intereſſanteſten Züge voll. Was man von der „Mondnacht am Seegeſtade" zu erwarten hat, ſagt die Muſik am beſten. Die Tonart iſt As dur und das Stück ſieht ſich ſchon romantiſch an. Bennett hat in ſeinen Skizzen, in der mit »the Lake« überſchriebenen, etwas ſehr Aehnliches gegeben.

Unter den Nummern, die uns pſychiſche Zuſtände malen, möcht' ich dem „Widerſpruch" den Preis zuerkennen. Die leichte, ſichere Zeichnung, der Ausdruck des feinen Spottes, der dieſe Muſik charakteriſirt, und in muſikaliſchem Betracht die geiſtreiche harmoniſche Verwebung machen ſie zu einer der ausgezeichnetſten und wirkungsvollſten der Sammlung. Ebenſo iſt die mit „Zorn" überſchriebene ein vortreffliches Muſikſtück, obgleich ich in ſeinem Charakter eine edlere Regung, mehr kühnen Stolz, energiſches Auflehnen legen möchte und es in dieſem Sinn vorgetragen wünſchte. Die Nummern „Zärtlichkeit" und „Verſöhnung" ſind mehr geiſtreich gedacht als gemüthlich; in letzterer herrſcht jedoch ein beſonders ſchöner Wohllaut. Das mit „Angſt" überſchriebene Stück, das letzte des Heftes, erfüllt Alles, was die Ueberſchrift ſagt.

Es bleiben noch das „Kindermährchen" und der „Traum" übrig, die mir als die zarteſten und poetiſchſten der Sammlung gelten. Hier, wo ſie in's Ueberſinnliche, in das Geiſterreich hinüberſpielt, übt die Muſik ihre volle Gewalt. Namentlich iſt das Kindermährchen ein höchſt ergötzliches Bild, in glücklichſter Stunde erfunden, äußerſt ſauber und nett ausgeführt; keine Note darf hier anders ſtehen, auch die Ueberſchrift trifft den Charakter der Muſik auf's Genauſte. Im „Traum" fließt es Anfangs dunkel auf und nieder: man weiß, wie die Muſik träumen, wie man in ihr träumen kann; erſt in der Mitte ringt ſich ein entſchloſſenerer Gedanke los; dann verſchwindet Alles wieder in das erſte leiſe Dunkel.

Von den frühern Etuden unterſcheiden ſich dieſe neuen allerdings; funfzehn Jahre, die während des Niederſchreibens jener verfloſſen, machen wohl einen Unterſchied. Der Styl iſt womöglich gedrungener, die Harmonie combinirter, gewählter, überall herrſcht mehr der Gedanke vor, während die älteren wie natürlich den Vorzug größerer Jugend, lebhafterer Empfindung voraus haben. Inzwiſchen hat der Componiſt auch manche Mittel der neuſten Schule nicht unverſucht gelaſſen, wie denn auch von ihrer romantiſchen Färbung in ſeinen Gedanken hier und da durchſchimmert. Ein vortrefflicher Künſtler zeigt er ſich hier wie dort.

Compoſitionen von Leopold Schefer.

Der Dichter des „Laienbrevier", ſo vieler phantaſtiſchen Novellengebilde erſcheint heute zum erſtenmal in dieſen Blättern, und nicht wie ein bittender Dilettant etwa mit einem Hefte Lieder, ſondern wie der Beſten Einer, gleich mit Werken der ſtrengſten Kunſtgattung. Es ſind dies eine große Sonate für Pianoforte zu vier Händen[1], und ein Vaterunſer[2], als Doppelcanon für vier Chöre bearbeitet. Der Dichter nennt ſich ſelbſt in einem vertrauten Schreiben einen Schüler Salieri's („von dem er wiſſe, was er wiſſe") und weiterhinauf einen Gluck's. Daß letzterer ſein Liebling, würde ich aus der Sonate errathen haben, und hätte jener für das Clavier geſchrieben, ſo und nicht anders müßte das klingen und wirken. Es iſt eine Kraft und ein Kern der Harmonie, im Charakter eine Zucht und Ehrbarkeit, wie man ſie irgend an den beſten Meiſtern des vorigen Jahrhunderts kennt; dagegen wir freilich von der Zeit und ihrem mächtigen Genius Beethoven fortgehoben, jetzt größere Anſprüche an die Sonate machen; ja es ſcheint, als wäre Beethoven dem Dichter, als er die Sonate ſchrieb, noch verhüllt geweſen; nur im letzten Satze bricht plötzlich und zum Verwundern ein romantiſcher Streif in die freundliche Gemüthlichkeit, etwa wie ein Wolkenſchatten in ein ruhendes, vom Monde beleuchtetes Dorf. Man wird die Stelle im Augenblick herausfinden. Der Satz iſt übrigens der kraft- und ſchwungreichſte. Im Adagio trifft man mehr

---

[1] Werk 30. [2] Werk 27.

Mozart'ſchen Geiſt; Charakter, Melodie und Begleitungsformen, Alles weiſt darauf hin; einige ſeltenere Tacte heben ſich auch hier hervor. Ebenſo tüchtig und als Kunſtaufgabe von Bedeutung iſt das „Vaterunſer". Man könnte es, glaub' ich, auch einem guten Muſikkopf für ein Kirchenſtück aus der blühendſten Zeit der alten Italiener ausgeben, es müßte jenen denn das Wohllautendere und Anmuthigere des Satzes ſtutzig machen. Die beiden Canons durchſpinnen ſich darin ſo leicht, natürlich und ſchön, daß man die Kunſt kaum heraushört, und dann iſt es das Wahre. Auch in der Idee mag das Stück ausgezeichnet werden; es ſcheint mir nicht undichteriſch, die Maſſen ſich in ſolcher Weiſe dem Höchſten zuwenden zu hören; auch iſt unſer Gebet wohl auf dieſe Weiſe noch nirgends aufgefaßt. Das Ganze mag leiſe gehalten, dabei aber das wohlbedachte »Con anima« zu Anfang des Chors nicht außer Acht gelaſſen werden. Die Stimmen ſind meiſterlich ſtrenge geführt, wenn ich anders genau ſah, ſogar bis auf den Unterſchied der großen und kleinen Stufen. Es wäre nicht allein im Intereſſe für einen ſo ſeltenen Gaſt und aus Pietät gegen ein bekränztes Dichterhaupt, als auch zur wahren Erbauung, daß das Vaterunſer bei einem deutſchen großen Muſikfeſte zur Aufführung käme, da es ohnehin ſeiner Leichtigkeit, Sangbarkeit und Kürze halber ohne große Proben vollkommen hinzuſtellen iſt. Auf S. 5, Syſt. 2, Tact 1 ſteht im Baß f ſtatt as; es iſt wohl Nichts leichter, als in einem Canon einen Druckfehler zu finden.

Nun ſtaune man noch zu vernehmen, daß derſelbe geehrte Mann auch zwölf große Symphonieen für Orcheſter geſchrieben hat und der Oeffentlichkeit zu übergeben beabſichtigt. Der erſte großartige Satz einer von ihnen liegt im Clavierauszug vor mir. Gerade hier im Orcheſter ſcheint er in ſeinem Element. Geſunde Harmonik, deutſche Männlichkeit und Tüchtigkeit in Ausdruck und Geſinnung herrſchen auch hier vor.

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erſte Reihe.

C. Czerny, die vier Jahreszeiten; vier brillante Phantaſieen. W. 434. — W. Klingenberg, Divertiſſement. W. 3. — H. Bertini, große dramatiſche Phantaſie. W. 118. — Fr. Kalkbrenner, dramatiſche Scene aus Fauſt. W. 136. — L. Böhner, Phantaſie. W. 18. — A. Kahlert, vier Nocturnos. W. 6.

Es gehört zu den Redensarten und Witzen geübter Recenſenten, in dieſer oder jener neuen Phantaſie ſelbige am meiſten zu vermiſſen. Und diesmal hätten ſie einigermaßen Recht; denn einen größeren Bankrott an Phantaſie, als Hr. Czerny in ſeinem neueſten Groß-Werke entwickelt, kann es ſchwerlich geben. Verſetze man doch den geſchätzten Componiſten in Ruheſtand und gebe ihm eine Penſion, wahrhaftig er verdient ſie und würde nicht mehr ſchreiben. Es iſt wahr, er hat einiges Verdienſt um die Finger der Jugend und man hat ihn deshalb auch oft genug belobt. Aber die Welt mit ABC-Büchern und Bilderbögen zu überſchütten, macht noch lange keinen Pädagogen und Maler, geſchweige Componiſten, und die Welt und Hr. Czerny ſollten das wiſſen. Freilich hat auch das Geld ſeinen guten Klang, und wollen auch die Verleger leben. Möchten ſich indeß letztere in Hinſicht der neueſten Productionen Czerny's nicht verrechnen; eine große Zukunft lag ohnehin nie in ihnen, — ſeit lange fängt es ihnen aber auch an melodiſcher Eleganz u. dgl. zu fehlen an. Mit einem Wort, er wird alt; man wird ſeiner Sachen überdrüſſig; man gebe ihm eine Penſion! —

Sonſt pflegten meiſthin die Schüler ihren Lehrern Werke zu dediciren; jetzt findet man's häufig umgekehrt, wie aus dem Titel des Divertiſſements oben zu ſehen, und wir ſind auch weit entfernt, das Talent des Componiſten bei ſeiner Schülerin zu verdächtigen; wird ſie es ja ohne unſern Wink errathen haben, daß das Werk nicht von Beethoven. Wie dem ſei, es gehört allein auf das Clavierpult der Angefangenen und kaum in eine Zeitſchrift, geſchweige die ſtrengſte: es iſt ein Potpourri und gut gemeint.

Bertini's Phantaſie wird Manchem gefallen; er hat einige. Geſteh' ich es auch, daß ich mich nie für einen großen Verehrer ſeiner ſüßlichen, verliebten, kraft- und ſaftloſen Schreib- und Gefühlsweiſe ausgegeben, ſo klingt's doch hübſch genug, ja um nicht ungerecht zu ſein, hat er ſich diesmal offenbar angeſtrengt, etwas Werthvolleres zu ſchaffen, ſeinen Gegenſtand ordentlich durchzuarbeiten, und in einzelnen Partieen (ſo S. 8) gelang es ihm auch. Späteren Kunſtforſchern wird beiläufig die Aehnlichkeit ſeines Weſens mit Thalberg nicht entgehen.

Irgendwo iſt einmal (nicht unpaſſend) Kalkbrenner mit Voltaire verglichen worden, und in der That könnte man bei obigem »Fou« an dieſen Erzſchalk aller Zeiten erinnert werden. Mit einem Wort, die dramatiſche Scene iſt eine Perſiflage auf die jetzigen jungen Pariſer Clavierſpieler, deren einige vielleicht eigenen Fingerſatz und Compoſitionen den ſeinigen vorgezogen, und amuſant genug. Irr' ich nicht ſehr, ſo erblicke ich ſo auf den erſten Seiten Chopin, dann Liſzt, vielleicht auch Bertini, ganz gewiß aber zuletzt Thalberg; am beſten ſcheint mir Bertini im jämmerlichen Adagio (S. 10) abgeſchildert und wahrhaft luſtig; auch Thalberg und Liſzt paſſiren; was aber erſteren anlangt, ſo dürfte es dieſem allerdings ſchwerer werden, Kalkbrennern zu perſifliren, als umgekehrt. Wie dem ſei, das Stück wird Allen, die es ſpielen, Vergnügen machen, am meiſten vielleicht den Perſiflirten ſelbſt, auf deren Rache man indeß geſpannt ſein kann.

Von L. Böhner taucht immer hin und wieder etwas auf, wie in ſeiner Phantaſie, Werk 48, ſelbſt, die man in ihrer Zerriſſenheit, Dunkelheit und Oede nicht uneben einem Sturm und Schiffbruch vergleichen kann. Man ſehe ſie ſich ſelbſt an, die groteske Geſchmackloſigkeit darin, das An- und Aufdämmen von widerſpenſtigen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geiſteskraft, wie man ſelten zuſammen finden wird; endlich der fürchterlichen Druckfehler zu gedenken, die die Verwirrung noch mehr verwirren. Bei einzelnen Stellen der Phantaſie könnte man aber, wie geſagt, an Mozart als deren Schöpfer denken.

In den vier Notturno's von Kahlert findet man ſpeciellere Gefühlszuſtände, als in den gewöhnlichen Notturno's. Der klare und gewandte Schriftſteller und Denker über Muſik zeigt ſich aber als Componiſt als ein ganz anderer, wie denn häufig, wenn die allgemeine Bildung die beſondere muſikaliſche überwiegt, ein Bruch entſteht. Jede Kunſt verlangt ein Leben und alles Ueberſpringen der Schulſtufen zeigt ſich ſpäter einmal; daher in den meiſten Dilettantenarbeiten Unklarheit der Form und Unreinheit in der Harmonie ꝛc. bei aller ſchönen Intention, wo dem gelernten Muſiker ein vollkommenes Muſikſtück gelungen wäre. Vieles ſcheint mir in den Notturno's auch gekünſtelt oder im Ausdruck geſucht und deshalb verfehlt. Trotzdem findet ſich viel Intereſſantes; am meiſten muſikaliſches Element ſcheint mir das letzte Stück zu enthalten, das bei noch reizender Faſſung ein ausgezeichnetes hätte werden müſſen.

Zweite Reihe.

Julie Baroni-Cavalcabo, zweite Caprice. W. 12. — J. P. E. Hartmann, vier Capricen. W. 18. Zweites Heft. — W. Sterndale Bennett, drei Skizzen. W. 10. — W. Sterndale Bennett, drei Impromptus. W. 12. — W. Sterndale Bennett, drei Romanzen. W. 14.

Der jungen Componiſtin, die wir eben zuerſt genannt, einer Schülerin von Mozart's Sohn, ſind wir von jeher mit beſonderem Intereſſe gefolgt; ſie hat neben Clara Wieck und Delphine Hill Handley die reichſte muſikaliſche Ader unter denen ihrer Zeitgenoſſinnen, die ſich in die Oeffentlichkeit gewagt, dabei Sinn für Form, Verhältniſſe und Steigerung, und, was ſich in ihren Compoſitionen für Geſang noch mehr zeigt, viel Empfindung und melodiſchen Ausdruck. Aus der obigen Caprice wünſchte ich, ſie unbedingt gelten zu laſſen, nur den langſamen Satz weg, der zu wenig beſtimmten Geſang hat und ſich in allgemeinen Czerny'ſchen Paſſagen verflacht, die ein- für allemal beſſer ungedruckt blieben. Dagegen findet man im andern durchgängig Leben und Bewegung, friſche Rhythmen und in einzelnen Stellen feinere Arbeit, während andere noch ſo ſehr geſchätzte Spielerinnen ſich am liebſten in großen Dreiklängen und umſchreibenden Läufen über die Claviatur weg ergehen. Schwer iſt die Caprice übrigens auch, ſpielt ſich aber überaus gut. Man zeichne ſich den Namen der Componiſtin in's Gedächtniß.

Ueber das erſte Heft der Capricen von Hrn. Hartmann war bereits früher die Rede; dies zweite kann jenes theils anerkennende, theils ausſetzende Urtheil nur beſtätigen. Ein ernſter und warmer Wille bei vielen Kenntniſſen zeigt ſich auch in ihm, ebenſo wie daß man noch überall zu viel das Gerippe ſieht, daß noch nicht Alles zu einer poetiſchen Blüthe gekommen ſcheint. Die Melodieen haben etwas Kleines, die Rhythmen nichts Gebietendes, man möchte überall noch mehr. Dies Alles ſagen wir jedoch nur in Berückſichtigung eines höheren Talentes, das ſich ſelber auch höhere Ziele geſetzt zu haben ſcheint; einem Schwachgeiſt müßte man die Capricen als etwas Großes anrechnen. Auch möchte ich die Stücke nicht „Capricen“ nennen; ſie ſind dazu in der Form zu dicht, manchmal liederartig abgeſchloſſen; doch wird es ſchwer ſein, einen für alle vier paſſenden Namen zu finden.

Ueber Bennett's Compoſitionen, ſein bedeutendes Talent haben dieſe Blätter bereits an vielen Orten ſich ausgeſprochen; namentlich gedachte ſchon Euſebius in einem größeren Aufſatz dieſer äußerſt feinen Skizzen, in welches Lob Alle, die ſie vom Componiſten ſelbſt gehört, ohne Weiteres einſtimmen müßten. Es iſt wahr, die Perſon beſtrickt; doch ſcheinen mir die Vorzüge und Schönheiten dieſer Bilder ſo hervorſpringend, daß ich denen, die, auch ohne vom Vortrag des Componiſten beſtochen zu ſein, ihnen das nicht einräumten, keinen großen Grad von Bildung zuſprechen könnte. Ueber gewiſſe Dinge ſollte man kein Wort verlieren dürfen. Andererſeits haben wir Bennett auch nie für ein Naturwunder ausgeben und ihm nur die Ehren geſichert wollen, die einem ſolchen Verein von Künſtlertugenden gebühren. Die Skizzen haben alſo die Ueberſchriften: the Lake, the Millstream und the Fountain, oder „See“, „Mühlſtrom“ und „Springbrunnen“. Und verdankte ihm die Kunſt nichts als dieſe, ſie müßten ihr ſeinen Namen erhalten. An Zartheit und Naivität der Darſtellung ſcheinen ſie mir Alles zu übertreffen, was ich von muſikaliſcher Genremalerei kenne, wie er denn, als echter Dichter, der Natur gerade einige ihrer muſikaliſchſten Scenen abgelauſcht hat. Oder hättet ihr nie Muſik gehört, die euch des Abends nach dem jenſeitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken ſprühen? Auf welche Weiſe die Skizzen übrigens entſtanden ſeien, ob von Innen nach Außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag Niemand zu entſcheiden. Die Componiſten wiſſen das meiſt ſelbſt nicht; Eins wird ſo, das Andere ſo; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Muſik und ſelbſtſtändige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße.“ Noch vergaß ich des „Springbrunnens“; wir hörten es am liebſten von ihm, ſeine ganze Dichterſeele ging hier auf; man hörte Alles neben ſich, dies hundertſtimmige Plaudern und Plätſchern: Schiller kann es nicht deutlicher vor uns ſtellen, wenn er einmal ſagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauſchen,
Die Blume neigt ſich zu des Weſtes Kuß
Und alle Weſen ſeh' ich Wonne tauſchen.

Dieſe Zeilen wären die beſte Recenſion darüber. —

Die Impromptu's ſind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigenthümlich und an Mendelsſohn's „Lieder ohne Worte“ manchmal erinnernd; auch ihre Formen und Rhythmen ſind die anmuthigſten, oft faſt zu ruhig und behaglich. Ein großer Fortſchritt zeigt ſich aber erſt in den drei Romanzen, namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmoniſchen Combinationen und Freiheiten, ihren weiteren kühnen Bau betrifft. Sie ſind erſt vor Kurzem geſchrieben und können als Höhepunkt ſeines Strebens angeſehen werden. An reichem ausſtrömendem Geſang gleichen ſie ſeinen andern Werken; namentlich herrſcht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was ſie aber auszeichnet, iſt ihre größere Leidenſchaftlichkeit; die erſte Romanze iſt ſogar heftig; die andere ſcheint nur ruhiger; in der letzten wallt es aber wieder über voll ſehnſüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen ſie ſo wenig, wie ein ſchönes Gedicht; die Rechten werden ſie verſtehen. Als auf eine eigenthümliche Schönheit der zweiten Romanze mache ich nur noch auf den immer neu harmoniſirten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bäſſe aufmerkſam, wie man denn überhaupt an den Bäſſen ſeine Leute erkennt.

Dritte Reihe.

Joh. Friedrich Kittl, ſechs Idyllen.

Werk 2.

Idylle iſt hier im weiteren Sinne als Kleinbild zu nehmen; das Paſtorale tritt nur in den letzteren einigermaßen hervor. Am meiſten hat ſich der Componiſt ſelbſt geſchadet, durch ſeine Ueberſchriften nämlich, die auf poetiſche Zuſtände vorbereiten (Troſt im Scheiden, An der Grenze der Heimath ꝛc.), aber das Talent iſt hier offenbar hinter der Abſicht zurückgeblieben. Etwas Proſaiſcheres kann es nicht leicht geben, wenn deshalb auch das Streben nach Charakteriſtik nicht verkannt werden ſoll. Vielleicht daß der Componiſt auf dem Clavier nicht auf ſeinem rechten Felde, daß er mehr in der Kirche, auf der Orgel zu Hauſe iſt, zu welchem Ausſpruch mich auch die faſt ängſtliche Correctheit und Einfachheit veranlaßt, wogegen mir Czerny ein Lord Byron an Kühnheit erſcheinen könnte. Quinten und Octaven ſucht man alſo in den Idyllen vergeblich, aber freilich auch nicht, was jene Fehlerloſigkeit vergeſſen macht: Schwung, Leben, Geſangleben.

Wielhorsky, Joſeph Graf von, drei Notturno's.

Werk 2.

Den Chopin'ſchen wie aus den Augen geſchnitten, aber wohlthuend zart und voll anmuthiger, oft ſehr edler Melodie. Ich wüßte keinen Edelmann, der beſſere, aber manchen Mann von Fach, der keine ähnliche ſchreiben könnte. Das Talent ſcheint offenbar, wenn auch kein hocheigenthümliches, das ſich in ſo ſtreng gezogener Form freilich auch gar nicht zeigen konnte; aber der Componiſt verſuche ſich zur Probe auch in einer weniger ſentimentalen Gattung, wo die Phantaſie mehr ausgreifen kann, und es wird ihm glücken, da ihm die vorzügliche Kenntniß ſeines Inſtrumentes ohnehin zu Statten kommt. Im erſten und letzten der Notturno's ſind, nach Vorgang mancher Chopin'ſchen, bewegtere Mittelſätze eingeflochten, die, oft ſchon bei Chopin ſchwächer als ſeine erſten Erfindungen, auch hier mehr aufhalten als fortheben; es iſt, als würden die ſchönen ruhigen Waſſerkringel, denen wir mit Vergnügen nachgeſehen, plötzlich unterbrochen, daß ſie der Blick nicht mehr feſthalten kann; daher auch das zweite Notturno, das in gleicher Bewegung bis zum Schluß fortgeht, die meiſte Wirkung machen wird, wenigſtens auf mich gemacht hat. Im erſten fällt die große Aehnlichkeit der Melodie mit einem Weber'ſchen Motiv (in der Jubelouverture) auf. Das letzte hat einige ſehr zarte Wendungen und einen äußerſt graziöſen Schluß, wie ihn irgend Chopin hinzuhauchen verſteht. Deſſen ſonſtige Kräuſeleien und Säuſeleien übrigens nicht nachzumachen, thut der Componiſt wohl; Chopin bezaubert damit, an Andern ſind ſie nicht auszuſtehen.

Julie Baroni-Cavalcabo,

Dritte Caprice. Werk 18. — Phantaſie. Werk 19.

Einige Vorliebe für Thalberg'ſche Form und Bellini'ſche Melodienweiſe abgerechnet, zeichnen ſich auch dieſe Stücke, wie Alles aus der Feder der Componiſtin, durch viele gut muſikaliſche Züge aus. Der weibliche Charakter verleugnet ſich dabei nirgends. Eine gewiſſe, aber nicht ermüdende Geſprächigkeit, ein offenes Darlegen aller ihrer Gedanken, ein Nicht-fertig-werden-können mit Allem, was ſie auf dem Herzen hat, ſind Zeugen davon. Am erfreulichſten fällt auf, daß die Componiſtin, wo ſie ſich in gefährlichere Harmoniegänge verliert, nicht zurückweicht und Angſt vor dem Ausgang bekömmt, ſondern ſicher fortſchreitet und vollendet. Eine helfende Hand ſpür' ich in keinem der Stücke; es ſcheint Alles Arbeit und Eigenthum der Componiſtin, bis auf die kleinen Mängel der Orthographie. Die Verfaſſerin, früher in Lemberg und Schülerin von Mozart's Sohn, lebt jetzt in Wien. —

Fr. Chopin,

Impromptu. Werk 29. — Vier Mazureks. Werk 30. — Scherzo. Werk 31.

Chopin kann ſchon gar nichts mehr ſchreiben, wo man nicht im ſiebenten, achten Tacte ausrufen müßte: „das iſt von ihm“! Man hat das Manier genannt und geſagt, er ſchreite nicht vorwärts. Aber man ſollte dankbarer ſein. Iſt es denn nicht dieſelbe originelle Kraft, die euch ſchon aus ſeinen erſten Werken ſo wunderbar entgegenleuchtet, im erſten Augenblick euch verwirrt gemacht, ſpäter euch entzückt hat? Und wenn er euch eine Reihe der ſeltenſten Schöpfungen gegeben, und ihr ihn leichter verſteht, verlangt ihr ihn auf einmal anders? Das hieße einen Baum umhacken, weil er euch jährlich dieſelben Früchte wiederbringt. Es ſind aber bei ihm nicht einmal dieſelben, der Stamm wohl der nämliche, die Früchte aber in Geſchmack und Wuchs die verſchiedenartigſten. So wüßte ich obigem Impromptu, ſo wenig es im ganzen Umkreis ſeiner Werke zu bedeuten hat, kaum eine andere Chopin'ſche Compoſition zu vergleichen; es iſt wiederum ſo fein in der Form, eine Cantilene zu Anfang und Ende von reizendem Figurenwerk eingeſchloſſen, ſo ein eigentliches Impromptu, nichts mehr und nichts weniger, daß ihm nichts Anderes ſeiner Compoſition an die Seite zu ſtellen. Das Scherzo erinnert in ſeinem leidenſchaftlichen Charakter ſchon mehr an ſeinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchſt feſſelndes Stück, nicht uneben einem Lord Byron'ſchen Gedicht zu vergleichen, ſo zart, ſo keck, ſo liebe- wie verachtungvoll. Für Alle paßt das freilich nicht. Die Mazurek hat Chopin gleichfalls zur kleinen Kunſtform emporgehoben; ſo viele er geſchrieben, ſo gleichen ſich nur wenige. Irgend einen poetiſchen Zug, etwas Neues in der Form oder im Ausdruck hat faſt jede. So iſt es in der zweiten der obengenannten das Streben der Hmoll-Tonart nach Fismoll, wie ſie denn auch (man merkt es kaum) in Fis ſchließt; in der zweiten das Schwanken der Tonarten zwiſchen weicher und harter, bis endlich die große Terz gewinnt; ſo in der letzten, die jedoch eine matte Strophe (auf S. 13) hat, der plötzliche Schluß mit den Quinten, über die die deutſchen Cantoren die Hände über die Köpfe zuſammenſchlagen werden. Eine Bemerkung beiläufig: die verſchiedenen Zeitalter hören auch verſchieden. In den beſten Kirchenwerken der alten Italiener findet man Quintenfortſchreitungen, ſie müſſen ihnen alſo nicht ſchlecht geklungen haben. Bei Bach und Händel kommen ebenfalls welche vor, doch in gebrochener Weiſe und überhaupt ſelten; die große Kunſt der Stimmenverflechtung mied alle Parallelgänge. In der Mozart'ſchen Periode verſchwinden ſie gänzlich. Nun trabten die großen Theoretiker hinterher und verboten bei Todesſtrafe, bis wieder Beethoven auftrat und die ſchönſten Quinten einſließen ließ, namentlich in chromatiſcher Folge. Nun ſoll natürlich ein ſo chromatiſcher Quintengang, wird er etwa zwanzig Tacte lang fortgeſetzt, nicht als etwas Treffliches, ſondern als etwas äußerſt Schlechtes ausgezeichnet werden, gleichfalls ſoll man dergleichen aber auch nicht einzeln aus dem Ganzen herausheben, ſondern in Bezug zum Vorhergehenden, im Zuſammenhang hören.

Franz Schubert, vier Impromptu's für Pianoforte.

Werk 142.

Er hätte es noch erleben können, wie man ihn jetzt feiert; es hätte ihn zum Höchſten begeiſtern müſſen. Nun er ſchon lange ruht, wollen wir ſorgſam ſammeln und aufzeichnen, was er uns hinterlaſſen; es iſt Nichts darunter, was nicht von ſeinem Geiſt zeugte, nur wenigen Werken iſt das Siegel ihres Verfaſſers ſo klar aufgedrückt, als den ſeinigen. So flüſtert es denn in den zwei erſten Impromptu's auf allen Seiten „Franz Schubert"; wie wir ihn kennen in ſeiner unerſchöpflichen Laune, wie er uns reizt und täuſcht und wieder feſſelt, finden wir ihn wieder. Doch glaub' ich kaum, daß Schubert dieſe Sätze wirklich „Impromptu's" überſchrieben; der erſte iſt ſo offenbar der erſte Satz einer Sonate, ſo vollkommen ausgeführt und abgeſchloſſen, daß gar kein Zweifel aufkommen kann. Das zweite Impromptu halte ich für den zweiten Satz derſelben Sonate; in Tonart und Charakter ſchließt es ſich dem erſten knapp an. Wo die Schlußſätze hingekommen, ob Schubert die Sonate vollendet oder nicht, müßten ſeine Freunde wiſſen; man könnte vielleicht das vierte Impromptu als das Finale betrachten, doch ſpricht, wenn auch die Tonart dafür, die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage beinahe dagegen. Es ſind dies alſo Vermuthungen, die nur eine Einſicht in die Originalmanuſcripte aufklären könnte. Für gering halte ich ſie nicht; es kömmt zwar wenig auf Titel und Ueberſchriften an; andererſeits iſt aber eine Sonatenarbeit eine ſo ſchöne Zier im Werkkranz eines Componiſten, daß ich Sch'n. gern zu ſeinen vielen noch eine andichten möchte, ja zwanzig. Was das dritte Impromptu anlangt, ſo hätte ich es kaum für eine Schubert'ſche Arbeit, höchſtens für eine aus ſeiner Knabenzeit gehalten; es ſind wenig oder gar nicht ausgezeichnete Variationen über ein ähnliches Thema. Erfindung und Phantaſie fehlen ihnen gänzlich, worin ſich Schubert gerade auch im Variationsgenre an andern Orten ſo ſchöpferiſch gezeigt. So ſpiele man denn die zwei erſten Impromptu's hinter einander, ſchließe ihnen, um lebhaft zu enden, das vierte an, und man hat, wenn auch keine vollſtändige Sonate, ſo eine ſchöne Erinnerung an ihn mehr. Kennt man ſeine Weiſe ſchon, ſo bedarf es faſt nur einmaligen Durchſpielens, ſie vollkommen inne zu haben. Im erſten Satz iſt es der leichte phantaſtiſche Zierrath zwiſchen den melodiſchen Ruheſtellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze iſt in einer leidenden Stunde geſchaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes. Der zweite Satz hat einen mehr beſchaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert gibt; anders der dritte (das vierte Impromptu), ſchmollend, aber leiſe und gut; man kann es kaum vergreifen; Beethoven's „Wuth über den verlornen Groſchen", ein ſehr lächerliches, wenig bekanntes Stück, fiel mir manchmal dabei ein.

Es iſt hier auch paſſende Gelegenheit, der von Franz Liſzt für Clavier bearbeiteten Franz Schubert'ſchen Lieder zu erwähnen, die viele Theilnahme im Publicum gefunden. Von Liſzt vorgetragen, ſollen ſie von großer Wirkung ſein, andere als Meiſterhände werden ſich vergeblich mit ihnen bemühen; ſie ſind vielleicht das Schwerſte, was für Clavier exiſtirt, und ein Witziger meinte, „man möchte doch eine erleichterte Ausgabe derſelben veranſtalten, wo er nur neugierig, was dann herauskäme, und ob wieder das echte Schubert'ſche Lied?" Manchmal nicht: Liſzt hat verändert und zugethan; wie er es gemacht, zeugt von der gewaltigen Art ſeines Spiels, ſeiner Auffaſſung; Andere werden wieder anders meinen. Es läuft auf die alte Frage hinaus, ob ſich der darſtellende Künſtler über den ſchaffenden ſtellen, ob er deſſen Werke nach Willkür für ſich umgeſtalten dürfe. Die Antwort iſt leicht: einen Läppiſchen lachen wir aus, wenn er es ſchlecht macht, einem Geiſtreichen geſtatten wir's, wenn er den Sinn des Originals nicht etwa geradezu zerſtört. In der Schule des Clavierſpiels bezeichnet dieſe Art der Bearbeitung ein beſonderes Capitel.

Rückblick auf das Leipziger Muſikleben im Winter 1837—1838.

Sinn und Geſchmack, die in unſern Abonnementconcerten vorherrſchend, zu beurtheilen, brauchen wir nur auf die Wahl der aufgeführten Stücke, auf die darin bevorzugten Meiſter zu merken. Und, wie in der Ordnung, treffen wir hier am öfterſten auf Mozart (17mal), dann auf Beethoven (15mal); ihnen zunächſt ſtehen Weber mit 7, Haydn mit 5 Nummern; zwiſchen 3 und 5 wurden von Cherubini, Spohr, Mendelsſohn und Roſſini geſpielt; 2mal kamen Händel, Bach, Vogler, Cimaroſa, Mehul, Onslow, Moſcheles vor; 1mal Naumann, Salieri, Righini, Fesca, Hummel, Spontini, Marſchner u. A. m. Die bekannteren Meiſter waren mithin ſämmtlich vertreten und die erſten am häufigſten. Außerdem begegnen wir einigen Nummern neuſter Componiſten, und zwar drei neuen Symphonieen, von Täglichsbeck, Norbert Burgmüller und Gährich, von denen ſich die letzte den rauſchendſten Beifall erwarb, obgleich ihr die Symphonie von Täglichsbeck nichts nachgab, die von Burgmüller aber beide hinter ſich ließ; ja ſie ſcheint mir beinahe das bedeutendſte, nobelſte Werk im Symphonieenfach, das die jüngere Zeit hervorgebracht, ihrer muſikaliſchen Natur, ihres ungewöhnlich ſchön und kräftig ausgeprägten Inſtrumentalcharakters halber, trotzdem daß ſie an Spohr erinnert, aber nicht wie eine Nachahmung aus Empfindungsſchwäche, ſondern daſſelbe edle Streben des Lehrers dankbar verfolgend[1]. Das Trio des Scherzo mag wohl meiſterwürdig genannt werden, wie der Schluß der ganzen Symphonie eine Vorahnung des Todes, der dieſen Jüngling zu früh von uns genommen. In den Symphonieen der beiden andern Herren fanden ſich viel Beethoven'ſche Nachklänge bei ſonſt geſchickter Arbeit und Inſtrumentirung. Ein Hauptvorzug der von Gährich beſtand in der Kürze der einzelnen Sätze, das Adagio ausgenommen, das nun einmal Keinem mehr gerathen will.

---

[1] Von N. Burgmüller war neulich auch ein Heft bei Hofmeiſter erſchienener Lieder höchſt lobend angekündigt; nachdem wir ſie jetzt genauer kennen gelernt, müſſen auch wir ſie den trefflichſten der neueren beizählen. Und ſo Einer mußte ſterben!

Von größter Bedeutung war ein neuer Pſalm von Mendelsſohn, mit den Anfangsworten „Wie der Hirſch ſchreit nach friſchem Waſſer", deſſen Unterſchied von einer frühern geiſtlichen Muſik deſſelben Meiſters man im Concert für die Armen wahrnehmen konnte, in dem ein älterer Pſalm von Mendelsſohn dieſem neuern vorgegeben wurde. Wie uns nun Mendelsſohn ſeit lange ſchon als die gebildetſte Kunſtnatur unſerer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenſtyl wie im Concertſtyl, im Chor wie im Lied gleich eigenthümlich und meiſterhaft wirkend, ſo glauben wir ihn namentlich in dieſem 42ſten Pſalm auf der höchſten Stufe, die er als Kirchencomponiſt, die die neuere Kirchenmuſik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunſt der Arbeit, die ſolcher Styl erheiſcht, ſich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes Einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Maſſen, vor Allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geiſt darin, — man ſieht's mit Freude, was ihm die Kunſt iſt, was ſie uns durch ihn.

Und freilich bekommen in dieſem Betracht junge Künſtler, die ihre Werke hier aufführen laſſen, einen gefährlichen Stand, ſo ſehr auch immer die Direction zur beſtmöglichſten Ausführung beiträgt, daß ſie ſich es kaum beſſer wünſchen können. Wir haben alſo von einer neuen Ouverture von Dr. L. Kleinwächter, der einzigen, die uns dieſer Winter von neuen brachte[1], noch zu ſagen, daß ſie ihres freundlichen Charakters, ihrer leichten Beweglichkeit halber vom Publicum ziemlich gut aufgenommen wurde, ohne ihr einen größeren Kunſtwerth beilegen zu dürfen.

Dies über die hier zum erſtenmal aufgeführten Compoſitionen junger Künſtler. Außerdem brachte uns eines der früheren Concerte zum erſtenmal Beethoven's „glorreichen Augenblick", deſſen Entſtehung bekannt iſt. Es mag wohl zu den unvergeßlichen Erlebniſſen zu rechnen ſein, dies Werk unter Beethoven's eigener Leitung, in einem denkwürdigen Geſchichtsaugenblick, in Umgebung der höchſten Potentaten, Geſandtſchaften ꝛc. gehört zu haben, und auch dies weggenommen, wie bei unſerer Aufführung, bleibt noch manche Stelle der Muſik, die noch leidlich wirken wird nach Jahrhunderten. Unrecht aber thut man, ſolche Gelegenheitswerke großer Künſtler mit ihren andern Geniuseingebungen vergleichen zu wollen; hier iſt eben der Schimmer des Flüchtigen und Zufälligen das Geniale, wie denn jene kleinen Goethe'ſchen Gedichte von Meiſtern, die die Sache verſtehen, wie von ihm ſelbſt gar hoch angeſchlagen wurden. Ein ſolches Weſen waltet denn auch in dieſer Compoſition, dabei eine faſt ironiſche Breite und Pracht, bis dann auf einmal in einzelnen Momenten der ganze Meiſter lächelnd und in Lebensgröße vor uns ſteht. Dazu nun ein Gedicht, ſo widerhaarig zum Componiren wie eine Pindar'ſche Hymne, und man hat ein ſchwaches Bild, in welcher Bedrängniß der Componiſt ſein Werk zu Ende gebracht, das ihm übrigens als einem ſtarken Patrioten ſicherlich auch am Herzen gelegen.

---

[1] Rechnen wir das Concert für die Armen mit, ſo müßte man auch die zum Duc de Guise von Onslow erwähnen, die uns indeß nur wenig oder gar nicht zugeſagt.

Wo uns endlich aber wahrhaft Neues, Unerhörtes geboten wurde, lauter Altes nämlich, war in einigen der letzten Concerte, in denen uns Meiſter von Bach bis auf Weber in chronologiſcher Folge vorgeführt wurden. Ein Glück iſt es, daß unſere Vorfahren nicht etwa vorwärts gedrehte hiſtoriſche Concerte veranſtalten konnten; die Hand auf's Herz, — wir würden ſchlecht beſtehen. So glücklich es nun machte, was man zu hören bekam, ſo wahrhaft mißmuthig, was man hier und da darüber hören mußte. Als ob wir Bach ehrten dadurch, als ob wir mehr wüßten als die alte Zeit, thaten Manche und fanden es curios und intereſſant zugleich! Und die Kenner ſind die Schlimmſten dabei und lächeln, als ob Bach für ſie geſchrieben, — Er, der uns ziemlich ſammt und ſonders auf dem kleinen Finger wiegt, — Händel, feſtſtehend wie der Himmel über uns, — Gluck nicht minder. Und man hört es, lobt es und denkt nicht weiter der Sache. Wahrhaftig, ich ſchätze die neue Zeit und verſtehe, verehre Meyerbeer; wer mir aber in hundert, was ſag' ich, in funfzig Jahren hiſtoriſche Concerte verbürgt, in dem eine Note von Meyerbeer geſpielt wird, dem will ich ſagen: „Beer iſt ein Gott und ich habe mich geirrt".

— Ueber die Bach'ſche Muſik, die gegeben, läßt ſich wenig ſagen;

man muß ſie haben in den Händen, ſtudiren möglichſt, und er bleibt unergründlich wie vorher. Händel ſcheint mir ſchon menſchlich-erhabener; an Gluck verwirft man, wie geſagt, die Arien und läßt die Chöre paſſiren, d. h. man nimmt der Statue eines Gottes das etwaige Lockengekräuſel um die Stirn und lobt nichts als ſeine Sehnen, ſeinen Corpus.

Wünſchenswerth aber wäre es immerhin, man gäbe alle Jahre ſolche Concerte und mehre zwar; die Einfältigen lernten dabei, die Klugen lächelten: kurz der Rückſchritt wäre vielleicht ein Vorſchritt.

Zu erwähnen gibt es noch, daß dieſen drei Männern[1] als die bedeutendſten nachfolgten, im zweiten Concert: Haydn, Naumann, Cimaroſa, Righini, im dritten: Mozart, Salieri, Mehul, A. Romberg, im vierten: Abt Vogler, Beethoven und C. M. v. Weber; aus deren vorgeführten Werken wir außer der Abſchiedsſymphonie[2] von Haydn, einem noch ungedruckten, höchſt Mozart'ſchen Quartett aus deſſen Zaide, einer Ouverture von Abt Vogler, den ſeine Zeitgenoſſen unſerer Meinung nach bei Weitem nicht hoch genug geſchätzt, als das Intereſſanteſte eine Symphonie von Mehul auszeichnen, ſo unterſchieden von deutſcher Symphonieenweiſe erſcheint ſie uns, dabei gründlich und geiſtreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir ſie auswärtigen Orcheſtern nicht genug empfehlen können. Merkwürdig dabei war auch die Aehnlichkeit des letzten Satzes mit dem erſten der C moll-Symphonie von Beethoven, und der Scherzo's derſelben beiden Symphonieen, und zwar ſo auffallend, daß hier eine Reminiscenz von der einen oder der andern Seite im Spiel geweſen ſein muß; auf welcher vermag ich nicht zu entſcheiden, da mir das Geburtsjahr der Mehul'ſchen nicht bekannt geworden. — Dies waren denn unſere vier hiſtoriſchen Concerte, um die uns Mancher beneiden wolle. Zwar ließen ſich mit leichter Mühe Ausſtellungen gegen die Reihenfolge, die Wahl der Stücke ꝛc. aufbringen, ließe ſich bedeutende hiſtoriſche Gelehrſamkeit entwickeln; nehmen wir dankbar an, was uns

---

1) Auch war ein Concert von Viotti der Bach-Händel'ſchen Periode einverleibt; Hr. Concertmeiſter David ſpielte es in glücklichſter Stunde, mit größtem Beifall.

2) Die Muſiker (auch unſere) löſchten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen ſachte davon; auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war.

geboten wurde, jedenfalls aber mit dem Wunſch, beim Anfang nicht ſtehen bleiben zu wollen.

Das erfreuende Bild zu vollenden, ſchließen wir mit Hervorhebung der einzelnen Künſtler und Künſtlerinnen, mit deren Vorträgen die größeren Orcheſteraufführungen durchwirkt waren.

Als intereſſanteſte Erſcheinung ſteht Miß Clara Novello oben an. Sie kam von London aus dem Kreiſe ihr befreundeter Künſtlerinnen erſten Ranges; man läßt ſich das wohl auch in Leipzig gefallen. Seit Jahren hat mir nichts ſo wohlgethan als dieſe Stimme, die ſich überall kennt und beherrſcht, des zarteſten Wohllautes voll, jeder Ton ſcharf begrenzt wie auf einer Taſtatur, dieſer edelſte Vortrag, ihre ganze einfache beſcheidene Kunſt, die nur das Werk und den Schöpfer glänzen läßt. Worin ſie nun in ihrem Element, in dem ſie geboren und groß geworden iſt, das war Händel, ſo daß ſich die Leute verwundert fragten: „Iſt das Händel? Kann Händel ſo ſchreiben? Iſt das möglich?“ Von ſolcher Kunſt des Vortrags kann ſelbſt der Componiſt lernen; da bekommt man wieder Achtung vor den darſtellenden Künſtlern, die uns ſo oft Caricaturen geben, weil ſie zu früh aus der Schule gelaufen; vor ſolcher Kunſt bricht all' das Stelzenwerk zuſammen, worauf uns gewöhnliche Virtuoſität über die Schultern zu ſehen glaubt; kurz, Miß Clara Novello iſt keine Malibran, keine Sontag, ſondern ſie iſt es höchſt ſelbſt, was ſie iſt, und kann's ihr Niemand nehmen.

Vor und nach ihr wechſelten Frl. Schlegel, Mad. Bünau-Grabau und Mad. Johanna Schmidt als Soloſängerinnen, und ganz zuletzt traten noch Frl. Auguſte Werner und Frl. Botgorſchek aus Dresden auf. Erſtere, als eine ſchöne Geſtalt, war wohl gelitten; die andern Damen hatten freilich einen großen Liebling des Publicums, der uns in Clara Novello fortgegangen, zu erſetzen, wo wir uns dann loben müſſen, da wir thaten, als wäre nichts geſchehen, und beide bekannte immer gern gehörte Sängerinnen mit dem alten Beifall aufnahmen. Frl. Werner war uns aus Dresden zurückgekehrt, wo ſie noch ein Jahr zugelernt hat. Frl. Botgorſchek endlich hat einen wahren Helden-Alt, glänzende italieniſche Methode und etwas Herausforderndes, wie man es wohl bei Opernſängerinnen findet; es wurde ihr der erſte Grad des Beifalls, der ſich leicht am Schall erkennen läßt; eine Arie mußte ſie wiederholen.

Von auswärtigen Sängern beſuchte uns nur Hr. Genaſt aus Weimar und ſang eine Ballade „Schwerting" mit reicher Orcheſterbegleitung, über die ſich nur eine männliche Stimme aufrecht halten kann, wie der Componiſt ſein Werk auch mit Feuer und Leidenſchaft darſtellte.

Von fremden Inſtrumentalvirtuoſen hatte man auf Lipinski und Liſzt gerechnet, die jedoch ausgeblieben; Henſelt ſpielte nur einmal in ſeinem eigenen Concert. So hörten wir denn des Guten und Schönen mancherlei von den HH. Kotte aus Dresden, Blagrove aus London, Concertm. Hubert Ries und C. Schunke aus Berlin, Th. Sack aus Hamburg, den jungen Nicolai Schäfer, MD. Alſcher (Contrabaß), Schapler aus Magdeburg, Louis Anger aus Clausthal, und in bunter Reihe zwiſchendurch Vorträge der Orcheſtermitglieder, unter denen die der HH. Queiſſer, Uhlrich, Grenſer, Heinze und Haake als die bedeutendſten auszuzeichnen ſind, mit einigem Stolze zuletzt noch der öfteren Meiſterleiſtungen der HH. Mendelsſohn und David, ſowie der feinſten der kühnſten aller Künſtlerinnen, Clara Wieck, zu gedenken.

Ehe wir von den Gewandhausconcerten auf ein Halbjahr Abſchied nehmen, möchten wir noch erſt ihren 40 bis 50 Vertretern im Orcheſter einen Ehrenkranz aufſetzen. Wir haben keine Soliſten, wie Brod in Paris oder Harper in London; doch möchten ſich ſelbſt kaum dieſe Städte eines ſolchen Zuſammenſpiels in der Symphonie rühmen können. Und dies liegt in der Natur der Verhältniſſe. Die Muſiker bilden hier eine Familie, die ſich täglich ſehen, täglich üben; es ſind immer dieſelben, ſo daß ſie wohl die Beethoven'ſchen Symphonieen ohne Notenblatt ſpielen könnten. Dazu nun einen Concertmeiſter, der ebenfalls z. B. die Partituren des Letzteren auswendig, einen Director, der ſie gleichfalls aus- und inwendig weiß, — und der Ehrenkranz iſt fertig. Ein beſonderes Blatt wünſchte ich noch dem Paukenſchläger des Orcheſters (Hrn. Pfundt) zugetheilt, der immer wie Blitz und Donner da und fertig iſt; trefflich ſpielt er ſie.

Ziemlich daſſelbe Orcheſter, ſeine jüngeren Mitglieder wenigſtens, findet man, wie bekannt, in den Concerten der Geſellſchaft Euterpe wieder. Die Zahl ihrer Concerte war zwölf, wie herkömmlich, das Local im Saal des Hotel de Pologne, der Muſik übrigens wenig günſtig. Referent muß ſich aber bei Aufführung ihrer Leiſtungen hier und da auf

Referate Dritter beziehen, da er nicht allen Aufführungen beigewohnt. Eine Vergleichung der Concertzettel läßt Beethoven als hier bevorzugten Meiſter erkennen; es wurden ſechs Symphonieen von ihm geſpielt. Haydn fehlt gänzlich, was wohl ein Zufall iſt; Mozart findet ſich zweimal, Spohr einmal. Neue Symphonieen gab man zwei, vom Dirigenten der Concerte C. G. **Müller** die eine, die andere von W. **Sörgel**. Letztere ſoll nichts Außerordentliches, ſonſt aber einen geſchickten, im Orcheſter aufgewachſenen Muſiker verrathen haben. Die erſtere erwähnten wir ſchon mit einigen Worten in einer früheren Nummer; ſie iſt die vierte des Componiſten und man merkt das an der raſcheren Feder, die nicht mehr wie früher an Einzelnheiten, an kleinen Figuren &c. hängen bleibt. Wir nannten ſie auch heiter; doch kommt die Stimmung vielleicht nicht von Innen und fordert etwa mehr zum Nachdenken über die Heiterkeit auf. Auch als wäre der Componiſt ſelbſt mißtrauiſch gegen ſein Talent der Luſtigkeit, unterbricht er ſich oft in den einzelnen Sätzen durch langſamere Zwiſchenperioden, in der Art wie man es in vielen der ſpäteren Arbeiten Beethoven's findet, deren Eindruck auf unſern Componiſten überhaupt oft ziemlich fühlbar hervortritt. Eigenthümlich iſt das Intermezzo im Vier-Vierteltact an des Scherzo's Stelle. Im letzten Satz geht es wunderlich und kopfüber; doch vermiſſ' ich in ihm den feineren Duft, die Poeſie, die den Humor erſt liebenswürdig macht. — Von Ouverturen werden an den Euterpe-Abenden meiſtens zwei gegeben; hier treffen wir auf Weber, Cherubini u. A. Von Beethoven war es namentlich die in C dur in ihrer wahrhaft vernichtenden Genialität, deren Aufführung dankenswerth; ſie iſt die nämliche, glaub' ich, auf deren Titel ſich Beethoven des Ausdrucks: „gedichtet von" ſtatt des „componirt von" bediente. Außerdem eine neue zur Oper Oleandro von C. G. **Müller**, und die zum Oratorium „Guttenberg" von **Löwe**, letztere ſo oberflächlich, wie erſtere fleißig gearbeitet. Unter den neuen der Geſellſchaft zur Aufführung überlaſſenen Ouverturen im Manuſcript bemerken wir, außer welchen von F. **Rohr** (in Meiningen), C. **Conrad** (in Leipzig) und J. **Mühling** (aus Magdeburg), als intereſſant die zu Schiller's „Räubern" von **Ernſt Weber** aus Stargard, die wild und barbariſch inſtrumentirt, einzelne merkwürdige Inſtrumentalſchönheiten entfaltet, der Art, daß ſich der Componiſt vielleicht ſelbſt verwundern muß, wenn er ſie hört; denn es ſcheint mir noch nicht Alles aus künſtleriſchem Bewußtſein gefloſſen. Von Wirkung iſt namentlich das zerſtückelt angebrachte Räuberlied „Ein freies Leben", und von eigenthümlicher Bedeutung der Schluß des Ganzen auf der Dominante. Von Paris gekommen, würde die Ouverture vielleicht von aufmerkſameren Ohren gehört worden ſein, wie die nun bekannte zu den Francs-Juges von Berlioz, mit welcher das erſte Concert eröffnet wurde.

Unter den Solovorträgen erhielt man manches Mittelgut, da bekanntlich Jeder, der auftreten will, zugelaſſen wird. Einige Auswahl wäre demohngeachtet zu wünſchen. Der erſte Preis gebührt Hrn. Uhlrich mit einem Lipinski'ſchen Concert, irre ich nicht, in D dur, deſſen ſarmatiſche Wildheit unſer Virtuos ſo zu ſagen mehr vermenſchlichte, ſogar zarter als der Componiſt ſelbſt ſpielte, der freilich wieder ſeine andern Göttlichkeiten hat. Während man in Concertcompoſitionen Anderer häufig durch Gemeinheiten beleidigt wird, bricht in Lipinski'ſchen oft etwas höchſt Nobles hindurch; es iſt dieſer Unterſchied bemerkenswerth: dort fällt das Gemeine auf, hier das Edle, wiewohl ſie im Ganzen auf ziemlich gleicher Kunſtlinie ſtehen können. —

Einen Schatz von Kunſt boten auch dieſen Winter die Quartetten im kleinen Saale des Gewandhauſes, von den HH. David, Uhlrich, Queiſſer und Grenſer, — an acht Abenden vierundzwanzig Nummern nämlich, darunter als Koſtbarkeiten erſter Größe die in Esdur (Werk 127) und Cis moll von Beethoven, für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten. Sie ſcheinen mir, nebſt einigen Chören und Orgelſachen von Seb. Bach, die äußerſten Grenzen, die menſchliche Kunſt und Phantaſie bis jetzt erreicht; Auslegung und Erklärung durch Worte ſcheitern hier wie geſagt. Dagegen ergingen ſich zwei ganz neue Quartette von Mendelsſohn in ſo ſchön menſchlicher Sphäre, wie man es von ihm als Künſtler wie als Menſchen erwarten kann. Auch hier gebührt ihm die Palme unter den Zeitgenoſſen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert — nicht ſtreitig gemacht, — denn alles Eigenthümliche beſteht nebeneinander, — aber unter Allen der Würdigſte überreichen müſſen. Nur die Vorzüglichkeit eines Werkes, wie des in D moll von Schubert, wie ſo vieler anderer, kann über den frühen und ſchmerzlichſten Tod dieſes Erſtgebornen Beethoven's in etwas tröſten; er hat in kurzer

Zeit geleiſtet und vollendet, als Niemand vor ihm. Endlich treffen wir auch in dem heurigen Cyklus auf eine neue Compoſition von C. G. Müller, gründlich, klar, intereſſant, voll echten Quartettgeſchmacks und der Veröffentlichung durchaus werth.

So ziehen wir denn den Vorhang über die reich belebte Scene. Streben überall, Kräfte die Fülle, die Ziele die würdigſten; — es wolle ſich Alles in höherer Verwandlung wiederholen! —

1839.

Zum neuen Jahr. — Concerte für das Pianoforte. — Etuden für das Pianoforte. — Erſte Aufführung des Paulus von Mendelsſohn in Wien. — Sonaten für Clavier. — Die Teufelsromantiker. — Aeltere Claviermuſik. — Phantaſieen für Pianoforte. — Concertouverturen für Orcheſter. — Neue Symphonieen für Orcheſter. — Norbert Burgmüller. — Etuden für das Pianoforte. — Camilla Pleyel. I. II. — Erinnerungen an eine Freundin. — Sonaten für Pianoforte.

Zum neuen Jahr 1839.

So lägen denn neun Bände vor uns und in ihnen ein getreues Bild menſchlichen Strebens überhaupt. Wie ein junger Staat hat eine junge Zeitſchrift ihre Schwankungen, wie jener ſich einen Grund aufzubauen, Gegner zu überwinden, Freunde zu gewinnen, ſich nach Innen und Außen zu befeſtigen. Meiſt jüngere Muſiker waren es, die ſich im Anfang verbunden hatten, jeder mit Sitz und Stimme, mit gleichem Antheil. Man blättere in dem erſten Bande der Zeitſchrift nach; das fröhliche, kräftige Leben darin wird noch jetzt Antheil erwecken: auch Verſehen kamen vor, wie ſie ja im Gefolge aller jugendlichen Unternehmungen. Jeder ſteuerte eben bei, was er hatte. Der Stoff ſchien damals endlos; man war ſich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde mit fortgeriſſen; neue Götterbilder ſollten aufgeſtellt ausländiſche Götzen niedergeriſſen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künſtlerbrüderſchaft zur Verherrlichung deutſcher tiefſinniger Kunſt, das wohl Jedem als das herrlichſte Ziel ſeines Strebens vorleuchten mochte. Und wie denn die Zeitſchrift überhaupt zu günſtiger Stunde unter günſtigen Umſtänden unternommen wurde, einmal weil man des Schneckenganges der alten muſikaliſchen Kritik überdrüſſig war und weil wirklich neue Erſcheinungen am Kunſthimmel aufſtiegen, dann weil die Zeitſchrift im Schoß von Deutſchland, in einer von jeher berühmten Muſikſtadt entſprang, und der Zufall gerade mehre junge gleichgeſinnte Künſtler vereinigt hielt, ſo griff das Blatt auch raſch um ſich und verbreitete ſich nach allen Gegenden hin. Aber wie ſo oft, wo die Menſchen noch ſo feſt zuſammenhalten und unzertrennlich ſcheinen, trennt ſie auf einmal das plötzlich hervortretende Schickſal. Selbſt der Tod forderte ein Opfer; in Ludwig Schunke ſtarb uns einer der theuerſten und feurigſten Genoſſen. Andere Umſtände machten die erſten Bande noch lockerer. Das ſchöne Gebäude ſchwankte. Die Redaction kam damals in die Hände eines einzigen, er geſteht es, gegen ſeinen Lebensplan, der zunächſt auf Ausbildung eigener Kunſtanlage ausging. Aber die Verhältniſſe drängten, die Exiſtenz der Zeitſchrift ſtand auf dem Spiele. Acht Bände haben ſich ſeitdem gefolgt; wir hoffen, es iſt eine Tendenz in ihnen ſichtbar worden. Mögen ſich im Vordergrunde verſchiedene Anſichten herumtummeln, die Erhebung deutſchen Sinnes durch deutſche Kunſt, geſchah ſie nun durch Hinweiſung auf ältere große Muſter oder durch Bevorzugung jüngerer Talente, — jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unſerer Beſtrebungen angeſehen werden. Den rothen Faden, der dieſen Gedanken fortſpinnt, könnte man allenfalls in der Geſchichte der Davidsbündler verfolgen, eines wenn auch nur phantaſtiſch auftretenden Bundes, deſſen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Aehnlichkeit ſich erkennen laſſen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die That, werden ſie auch künftighin trachten. Geſchah dies früher oft auf ungeſtümere Art, ſo wolle man dagegen die warme Begeiſterung in die Schaale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künſtleriſche an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir ſchreiben ja nicht die Kaufleute reich zu machen, wir ſchreiben den Künſtler zu ehren. Wie dem ſei, die in den letzten Jahren noch immer wachſende Verbreitung der Zeitſchrift iſt nur ein Beweis, daß ſie in ihrer Strenge gegen ausländiſches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höher ſtrebenden der jüngern Künſtler, wie in ihrem Enthuſiasmus für Alles, was uns die Vorzeit an Meiſterlichem überliefert, die Geſinnung Vieler ausſpricht und daß ſie ſich ein Publicum gebildet hat. Dieſen alten Grundſätzen getreu treten wir am heutigen Feſttage, wenn nicht in das zehnte Jahr, ſo doch in den zehnten Band oder in das ſechſte Jahr unſerer Exiſtenz, für das herkömmlich kurz zugemeſſene Alter einer Zeitſchrift ſchon immer einer ſilbernen Jubelfeier vergleichbar, wo man ſich des Ueberſtandenen gemüthlich erinnert, dem Bevorſtehenden muthig entgegenſieht. Mit einigem Schmerz füge ich hinzu, daß ich meine Grüße zu dieſem Feſt zum erſtenmal aus weiter Ferne einſenden muß, aus Oeſterreichs prächtiger Hauptſtadt, deren freundliche Bewohner wohl auch noch länger zu feſſeln vermöchten. Sorgſamen Freundeshänden anvertraut, geht die Zeitſchrift indeß ihren ungeſtörten Gang. Hier aber, unter großen Mahnungen, wo uns die Schatten der größten deutſchen Meiſter umſchweben, möchte noch mancher Gedanke nicht unwerth einer Ausſprache hier vor Allem aufkeimen. Eine Zeit herauf zu beſchwören, die jener vergangenen an Thatkräftigkeit gleichkäme, vermögen dieſe Worte nicht, und die Zeiten ſind auch andere geworden und verlangen Anderes. Den Künſtler aber manchmal beſcheiden an jene Meiſter zu erinnern, mag unverwehrt bleiben, und kommen wir ihnen nicht an Kräften gleich, ſo wollen wir ihnen wenigſtens nicht im Streben nachſtehen. Und ſomit ſei Allen ein glückliches neues Jahr zugerufen!

Concerte für Pianoforte.

Clavierconcert von J. Moſcheles.

Werk 93.

Clavierconcert von F. Mendelsſohn Bartholdy.

Werk 40.

Die Claviermuſik bildet in der neueren Geſchichte der Muſik einen wichtigen Abſchnitt; in ihr zeigte ſich am erſten das Aufdämmern eines neuen Muſikgenius. Die bedeutendſten Talente der Gegenwart ſind Clavierſpieler; eine Bemerkung, die man auch an älteren Epochen gemacht. Bach und Händel, Mozart und Beethoven waren am Clavier aufgewachſen, und ähnlich den Bildhauern, die ihre Statuen erſt im Kleinen, in weicherer Maſſe modelliren, mögen ſich jene öfters auf dem Clavier ſkizzirt haben, was ſie dann im Größeren, mit Orcheſter-Maſſe ausarbeiteten. Das Inſtrument ſelbſt hat ſich ſeitdem in hohem Grade vervollkommt. Mit der immer fortſchreitenden Mechanik des Clavierſpiels, mit dem kühneren Aufſchwung, den die Compoſition durch Beethoven nahm, wuchs auch das Inſtrument an Umfang und Bedeutung, und kömmt es noch dahin (wie ich glaube), daß man an ihm, wie bei der Orgel, ein Pedal in Anwendung bringt, ſo entſtehen dem Componiſten neue Ausſichten, und ſich immermehr vom unterſtützenden Orcheſter losmachend, wird er ſich dann noch reicher, vollſtimmiger und ſelbſtſtändiger zu bewegen wiſſen. Dieſe Trennung von dem Orcheſter ſehen wir ſchon ſeit länger vorbereitet: der Symphonie zum Trotz will das neuere Clavierſpiel nur durch ſeine eigenen Mittel herrſchen, und hierin mag der Grund zu ſuchen ſein, warum die letzte Zeit ſo wenig Clavierconcerte, überhaupt wenig Originalcompoſitionen mit Begleitung hervorgebracht. Die Zeitſchrift hat ſeit ihrem Entſtehen ziemlich von allen Clavierconcerten berichtet; es mögen auf die vergangenen ſechs Jahre kaum 16 bis 17 kommen, eine kleine Zahl im Vergleich zu früher. So ſehr verändern ſich die Zeiten, und was ſonſt als eine Bereicherung der Inſtrumentalformen, als eine wichtige Erfindung angeſehen wurde, gibt man neuerdings freiwillig auf. Sicherlich müßte man es einen Verluſt heißen, käme das Clavierconcert mit Orcheſter ganz außer Brauch; andererſeits können wir den Clavierſpielern kaum widerſprechen, wenn ſie ſagen: „wir haben Anderer Beihülfe nicht nöthig; unſer Inſtrument wirkt allein am vollſtändigſten“. Und ſo müſſen wir getroſt den Genius abwarten, der uns in neuer glänzender Weiſe zeigt, wie das Orcheſter mit dem Clavier zu verbinden ſei, daß der am Clavier Herrſchende den Reichthum ſeines Inſtruments und ſeiner Kunſt entfalten könne, während daß das Orcheſter dabei mehr als das bloße Zuſehen habe und mit ſeinen mannichfaltigen Charakteren die Scene kunſtvoller durchwebe. Eines aber könnten wir billig von den jüngeren Componiſten verlangen: daß ſie uns als Erſatz für jene ernſte und würdige Concertform ernſte und würdige Soloſtücke gäben, keine Capricen, keine Variationen, ſondern ſchön abgeſchloſſene charaktervolle Allegroſätze, die man allenfalls zur Eröffnung eines Concertes ſpielen könnte. Bis dahin werden wir aber noch oft nach jenen älteren Compoſitionen greifen müſſen, die ein Concert in kunſtwürdigſter Weiſe zu eröffnen, des Künſtlers Gediegenheit am ſicherſten zu erproben geeignet ſind: nach jenen trefflichen von Mozart und Beethoven, oder, will man einmal im ausgewählteren Kreiſe eines noch zu wenig gewürdigten großen Mannes Antlitz zeigen, nach einem von Sebaſtian Bach, oder will man endlich Neues zu Gehör bringen, nach jenen, in welchen die alte Spur, namentlich die Beethoven'ſche, mit Glück und Geſchick weiter verfolgt iſt. Unter die letzteren zählen wir mit der gehörigen Einſchränkung zwei unlängſt erſchienene Concerte von J. Moſcheles und F. Mendelsſohn Bartholdy. Von beiden Künſtlern war in der Zeitſchrift bereits ſo oft die Rede, daß wir uns kurz faſſen können.

In Moſcheles haben wir das ſeltnere Beiſpiel eines Muſikers, der, obſchon in älteren Jahren und noch jetzt unabläſſig mit dem Studium alter Meiſter beſchäftigt, auch den Gang der neueren Erſcheinungen beobachtet und von ihren Fortſchritten benutzt hat. Wie er nun jene Einflüſſe mit der ihm angebornen Eigenthümlichkeit beherrſcht, ſo entſteht aus ſolcher Miſchung von Altem, Neuem und Eigenem ein Werk, eben wie es das neuſte Concert iſt, klar und ſcharf in den Formen, im Charakter dem Romantiſchen ſich nähernd, und wiederum originell, wie man den Componiſten kennt. Daß wir nicht zu fein ſpalten, — das Concert verräth überall ſeinen Meiſter; aber Alles hat ſeine Blüthe, und der einſt das G moll-Concert ſchrieb, der iſt er nicht mehr, wohl aber immer der fleißige, treffliche Künſtler, der keine Mühe ſcheut, ſein Werk den beſten gleich zu machen. Auf Popularität verzichtet er diesmal gleich vorn herein; das Concert heißt pathetiſch und iſt es; was kümmern ſich unter 100 Virtuoſen 99 darum! Das Abweichende in der Form mit andern und Moſcheles' eigenen früheren Concerten wird Jedem im Augenblick auffallen. Der erſte Satz ſchreitet raſch vorwärts, die Tutti ſind kürzer als gewöhnlich, das Orcheſter greift überall mit ein; der zweite mit ſeinen langſameren Zwiſchenſpielen ſcheint mir mühſamer gefunden, er leitet den letzten ein, der den pathetiſchen Charakter des erſteren in leidenſchaftlicherer Bewegung wieder aufnimmt. Mechaniſch ſchwierig möchten wir das Concert im Vergleich zu andern neuern nicht nennen; das Figurenwerk iſt ſorgfältig ausgewählt, aber auch von mäßigen Spielern nach einigem Studium zu bewältigen; zuſammen mit dem Orcheſter erfordert es aber von beiden Seiten größte Aufmerkſamkeit, genaue Kenntniß der Partitur, und ſo vorgetragen wird es in ſeiner kunſtvollen Gedankenverwebung in hohem Grade intereſſiren, wie wir uns mit Freuden daran erinnern, als Moſcheles es in Leipzig ſpielte.

Einen beſondern Dank votiren wir neueren Concertſchreibern, daß ſie uns zum Schluß nicht mehr mit Trillern, namentlich mit Octavſpringern langweilen. Die alte Cadenz, in die die alten Virtuoſen an Bravour einpackten was irgend möglich, beruht auf einem weit tüchtigeren Gedanken und wäre vielleicht noch jetzt mit Glück zu benutzen. Sollte nicht auch das Scherzo, wie es uns von der Symphonie und Sonate her geläufig, mit Wirkung im Concert anzubringen ſein? Es müßte einen artigen Kampf mit den einzelnen Stimmen des Orcheſters geben, die Form des ganzen Concerts aber eine kleine Aenderung erleiden. Mendelsſohn dürfte es vor Allen gelingen.

Wir haben über des letzteren zweites Concert zu berichten. Wahrhaftig, noch immer iſt er der nämliche, noch immer wandelt er ſeinen alten fröhlichen Schritt; das Lächeln um die Lippen hat Niemand ſchöner als er. Virtuoſen werden beim Concerte ihre ungeheuren Fertigkeiten nur mit Mühe anbringen können; er gibt ihnen beinahe nichts zu thun, was ſie nicht ſchon hundertmal gemacht und geſpielt. Oft haben wir von ihnen dieſe Klage gehört. Sie haben etwas Recht; Gelegenheit, die Bravour zu zeigen durch Neuheit und Glanz der Paſſagen, ſoll vom Concerte nicht ausgeſchloſſen bleiben. Muſik aber ſteht über Alles, und der uns dieſe immer und am reichſten gibt, dem gebührt auch immer unſer höchſtes Lob. Muſik aber iſt der Ausfluß eines ſchönen Gemüthes; unbekümmert ob es im Angeſicht von Hunderten, ob es für ſich im Stillen ſtirbet; immer aber ſei es das ſchöne Gemüth, das ſich ausſpreche. Daher wirken auch Mendelsſohn's Compoſitionen ſo unwiderſtehlich, wenn er ſie ſelbſt ſpielt; die Finger ſind nur Träger, die ebenſo gut verdeckt ſein können; das Ohr ſoll allein aufnehmen und das Herz dann entſcheiden. Ich denke mir oft, Mozart müßte ſo geſpielt haben. Gebührt Mendelsſohn ſo das Lob, daß er uns immer ſolche Muſik zu hören gibt, ſo wollen wir deshalb gar nicht leugnen, daß er es oft in einem Werke flüchtiger, in dem andern nachdrücklicher thut. So gehört auch dies Concert zu ſeinen flüchtigſten Erzeugniſſen. Ich müßte mich ſehr irren, wenn er es nicht in wenig Tagen, vielleicht Stunden geſchrieben. Es iſt, als wenn man an einem Baum ſchüttelt, die reife, ſüße Frucht fällt ohne Weiteres herab. Man wird fragen, wie es ſich zu ſeinem erſten Concert verhalte. Es iſt daſſelbe und nicht daſſelbe; daſſelbe iſt es, weil es von einem ausgelernten Meiſter, nicht daſſelbe, weil es zehn Jahre ſpäter geſchrieben iſt. Sebaſtian Bach ſieht an der Harmonieführung hier und da heraus. Melodie, Form, Inſtrumentation im Uebrigen ſind Mendelsſohn's Eigenthum. So freue man ſich der flüchtigen heiteren Gabe; ſie gleicht ganz einem jener Werke, wie wir manche von älteren Meiſtern kennen, wenn ſie von ihren größeren Schöpfungen ausruhten. Unſer jüngerer wird ſicherlich nicht vergeſſen, wie jene dann oft plötzlich mit etwas Mächtigem hervortraten, und das D moll-Concert von Mozart, das in G dur von Beethoven iſt uns ein Beweis davon.

Etuden für das Pianoforte.

Ad. Henſelt, Etuden (Etudes de Salon). W. 5. — W. Taubert, 12 Etuden. W. 40. — S. Thalberg, 12 Etuden. W. 26. Zweites Heft.

Unſere letzte Etudenſchau ging bis Juni vorigen Jahres. Es ſcheint, die Etude hat einen neuen Kreis durchlaufen, und es wolle nun eine längere Ruhezeit eintreten. Wir begrüßen dies als ein gutes Zeichen. Zwar glaubt jede Zeit von ſich, ſie ſtände auf dem Gipfel (wie es umgekehrt zu allen Zeiten Leute gegeben, die über Verfall der Kunſt geklagt); von der Clavieretude kann man indeß mit einigem Grund mehr als unſere Vorfahren annehmen, ſie habe die höchſte Höhe erreicht. Die Tonleitern ſind nach allen Richtungen hin zerlegt, zu allen erdenklichen Figuren verknüpft, die Finger und Hände in alle mögliche Lagen gebracht ꝛc.; gehe man nun nicht weiter, wo es nur auf Spitzfindigkeiten hinauslaufen muß, und wende ſich wieder zu größeren, weniger zum Mechaniſchen verleitenden und die Bravour zur Schau tragenden Kunſtformen. Vor lauter Studien verſäumte man am Ende die Meiſterſchaft. Wie unendlich groß iſt das Reich der Formen; was gibt es noch da auszubeuten und zu thun auf Jahrhunderte lang! Vor Allem möchten wir das dem muſikreichen Henſelt zurufen. Seinen erſten Etuden, die die Welt durchflogen, raſch wie eine Siegesnachricht, hat er zwei neuere Hefte nachgeſchickt: Etudes de Salon, zwölf an der Zahl. Man muß Henſelt gehört haben, um es nie wieder zu vergeſſen; wie ein Blumenflor duften mich dieſe Stücke noch aus der Erinnerung an; ja ſeine Virtuoſennatur umſtrickt uns ſo mit ihren Reizen, daß wir auch was er von Andern dazu geliehen, als ſein eigen betrachten, und nichts denken und vor Augen haben als ihn. So könnte man, wie ſchon in den erſten Heften, ſo in dieſen eine Menge Chopin'ſches nachweiſen; Henſelt ſelbſt wird es zugeben; aber es verſchmelzt ſich dieſe fremde Beimiſchung ſo wohl in der ganzen Perſönlichkeit, daß es kleinlicher wäre, ſie zu tadeln, als ſie zu begehen. Auch bezieht ſich dieſe Aehnlichkeit mit Chopin's Weiſe mehr auf Aeußerliches, auf Figur; in der Hauptſache, der Melodie, iſt er ſo ſelbſtſtändig als irgend einer, und hätte eher Grund, von ſeinen Schätzen zu verſchenken, als zu entlehnen. Schöne Melodie, in ſchöne Formen gefaßt, zeichnet denn auch die Stücke dieſer zweiten Sammlung aus. Ich wüßte mich darüber noch jetzt nicht anders auszuſprechen, als in einem früheren Aufſatz über Henſelt, deſſen man ſich vielleicht auch entſinnen wird; er iſt und bleibt Henſelt. In etwas nur unterſcheiden ſich dieſe zuletzt erſchienenen Jedem im Augenblick auffällig: in den Ueberſchriften, die auf objectivere muſikaliſche Zuſtände ſchließen laſſen; wir finden hier einen „Elfenreigen", ein „Ave Maria", einen „Hexentanz", „Danklied nach Sturm" ꝛc., während die alten eine Reihe Liebeslieder oder (wie ſie Wedel nannte) Sonnette. Henſelt's lyriſche Natur verleugnet ſich zwar dabei nirgends; es iſt aber doch ein Zeichen, daß er vorwärts will, und wir kommen hier auf den Zuruf zurück, den wir eben an Henſelt ergehen ließen: ſich von den Etuden überhaupt weg und zu höheren Gattungen zu wenden, zur Sonate, zum Concerte, oder eigene größere zu ſchaffen. Wer ſich immer in denſelben Formen und Verhältniſſen bewegt, wird zuletzt Manieriſt oder Philiſter; es iſt dem Künſtler nichts ſchädlicher, als langes Ausruhen in bequemer Form; in älteren Jahren nimmt die Schaffenskraft ohnehin ab, und dann iſt's zu ſpät, und manches treffliche Talent gewahrt dann erſt, daß es ſeine Aufgabe nur zur Hälfte gelöſt. Ein anderer Weg aber vorwärts zu kommen, ſich zu neuer Schöpfung zu bereichern, iſt der, andere große Individualitäten zu ſtudiren. Man führt wohl z. B. Mozart als einen Gegenbeweis dieſes Satzes an und ſagt, ein Genie habe das nicht nöthig und überhaupt nichts; aber wer ſagt uns, was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebaſtian Bach in ſeiner ganzen Größe gekannt hätte? Wie ihn ſchon Haydn anſpannte, um wie viel mehr müßte es ein Bach! Man kann nicht Alles aus eigener Tiefe herauf beſchwören. Wie lange bildete die Zeit an der Fuge herum! Soll der Künſtler erſt Alles an ſich ſelbſt durchmachen und verſuchen, und kommt er nicht ſchneller zum Ziel, wenn er das vorhandene Beſte ſtudirt, nachbildet, bis er ſich Form und Geiſt unterthan gemacht? Aber auch die Meiſter der Gegenwart muß er kennen, vom erſten bis zum letzten, alſo auch z. B. Strauß, als in ſeiner Weiſe einen höchſten Ausdruck ſeiner Zeit. Wer dies verſäumt, wird über ſeine Stellung zur Gegenwart, über den Umfang ſeines Talents ewig im Unklaren bleiben, bis er zuletzt nicht mehr nachkommen kann, der Welt nur Veraltetes, bereits Abgethanes bietend. Sich alſo im Schwange mit der Zeit zu erhalten, Alles kennen zu lernen, das kennenswerth, möcht' ich gerade Henſelt zurufen, ſeinem ergiebigen Talent neue Ausflüſſe zu verſchaffen. Es iſt wahr, er hat uns ſo oft mit ſeinen Liebesgeſängen ergötzt, und es ſcheint undankbar, Jemandem, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefeſſelten Löwen hätte bringen ſollen. Aber verſuche er ſich nur auch an dem Löwen; es gibt ſo wenige Kräftige; die wenigen dürfen nicht raſten, er bringe den Löwen! Immerhin bleiben auch dieſe Etuden was ſie ſind und enthalten wiederum ſo viel Reizendes, Duftiges, daß ſie überall gefallen müſſen und in jedem Lebensalter, wie ich denn wirklich Kinder nie aufmerkſamer zuhören geſehen, als bei ſeiner Muſik. Am liebenswürdigſten zeigt er ſich auch diesmal in der Sphäre, wo wir ihn ſchon längſt als Meiſterſänger kennen, wie „Liebeslied", und in der „Romanze". Auch das „Ave Maria" muß man liebgewinnen; hier iſt das Beiſpiel, wie eine gutgewählte Ueberſchrift die Wirkung der Muſik hebt. Ohne jene Ueberſchrift würde es von den Meiſten wie eine Etude von Cramer abgeſpielt worden ſein, mit deren einer (irr' ich nicht in Cis moll) ſie auch viel Aehnlichkeit hat. Bei einem „Ave Maria" denkt ſich aber auch der Proſaiſche etwas und nimmt ſich zuſammen. Weniger paſſend ſcheint mir die Ueberſchrift »Eroica«; die Muſik ſteht hier hinter dem Verſprochenen zurück. „Elfenreigen" und „Hexentanz" gehören wohl einer früheren Zeit an; in ihnen herrſcht Chopin's Einfluß am auffallendſten vor, auch in den blos mit „Etude" überſchriebenen Stücken; doch macht die in A dur einen ſehr lieblich erfriſchenden Eindruck. Der „Nächtliche Geiſterzug" iſt ſchwerlich vom

Blatt zu ſpielen, doch meiſterhaft geſpielt von großer Wirkung, auf der zweiten Seite bekömmt er durch neuen Rhythmus einen neuen Schwung; noch erinnere ich mich der tiefen Baßnoten, wie ſie Henſelt anpackte; es war von behaglich urkräftiger Wirkung.

Eine andere vielfach intereſſante Etudenſammlung, ſeine erſte, hat W. Taubert unlängſt geliefert. Mehr als alle ſeine früheren Werke zeigt dieſes ſeine Vertrautheit mit den neuern Compoſitionsrichtungen; es enthält viel Eigenes, doch auch, was ich um des erſteren willen unterdrückt wünſchte, vieles Angeeignete. Warum denn gerade zwölf Etuden immer? Um wie viel reiner würde uns die Eigenthümlichkeit des Componiſten entgegentreten, hätte er nur das Ausgezeichnetſte, ihm Angehörige gegeben; um wie viel höher gälte mir eine Sammlung, die etwa nur aus der „Libelle", „Undine", „Unter Cypreſſen", der „Canzonette", dem „Geiſterreigen", dem „Vulkan" beſtände! Die andern ſind wohl gute Uebungen, aber zum Theil unter allzu offenbar fremden Einflüſſen entſtanden, zum Theil ſchwächer als Compoſition von Taubert überhaupt. So verwundert mich das „Notturne", wo er ſich in eine Gefühlsweiſe hineindenkt, in der ihm nichts gelingen kann, weil ſie ihm von Natur verſagt iſt, ich meine das fein Schwärmeriſche, wie es Chopin's Element. So auch das Paſtorale, das anſpruchlos ſein will und es doch nicht iſt, das Alla Turca, das doch zu leicht erfunden ꝛc. Einem Schwächeren als ihm müßte man auch dieſe Stücke als gute Leiſtungen loben, denn daß ſie geſchickt gefügt, gut in der Harmonie ſind, verſteht ſich von ſelbſt; mit dieſem Lobe würde er ſich aber gewiß nicht begnügen, der ſchon ſo Ausgezeichnetes geleiſtet. Ein um ſo aufrichtigeres wollen wir ihm denn, wie geſagt, für die Nummern, die wir eben anführten. So ſchlagend, daß man geradezu auf den Componiſten ſchwören könnte, iſt zwar keine; aber er hat ſchon bekannte Geſtalten und Zuſtände in intereſſanter beſonderer Weiſe nachgeſchaffen, und dies genügt ſchon in einer Zeit, wo ſich die Wenigſten kaum über die gewöhnlichſten Formeln und Redensarten zu erheben vermögen. Alſo Ehre ihm für ſeine „Undine", die in einem zarten Leib zarte Gedanken birgt, für das „Unter Cypreſſen", das ein Gedicht ſeiner würdig, für die „Libelle", die ſchimmert und flattert, und für vieles Andere. Die „Canzonette" iſt für die linke Hand allein; ſchon einigemal führte ich Floreſtan's Witz an, der beim Anhören ſolcher Stücke die rechte Hand im Geiſte des

Componiſten, der's aber im Concerte ſchwerlich wagen darf, ſehr in die Taſche ſteckt. Aber das Stück iſt ſinnig und zart, und man paßt auf, nichts zu verlieren. Ebenſo beim „Geiſterreigen", obgleich die Farben zu ſolchem Bild ſchon oft gebraucht. Man ſieht aus dem Angeführten, wie Verſchiedenes und Mannigfaltiges neben einander geſtellt iſt. Der Titel verſpricht ein ſpäter folgendes Heft. Möchte es dem Componiſten gelingen wie die ſchönere Hälfte dieſer Sammlung. Wir ſind ihm immer mit Theilnahme gefolgt.

Ueber das zweite Heft der Etuden von Thalberg iſt ſchlimm urtheilen, wenn man ſie etwa kurz von ihm ſelbſt gehört. Auch bekäme man die ſämmtliche deutſche und auswärtige Mädchenſchaft auf den Nacken, wollte man tadeln; man würde nur mit mitleidigem Lächeln angehört werden in ſeinen Kunſtbetrachtungen, man würde als der hämiſchſte und abgefeimteſte Recenſent ausgeſchrieen werden. Verdient er doch auch die Kränze alle, mit denen man ihn aller Orten überſchüttet! Wie ſpielt er, wie lauſcht man, wie donnert der Saal, wenn er geendet! Die Etuden ſind Kinder ſeines Glückes, ſeines Ruhmes, und daß wir es nicht vergeſſen, ſeines Fleißes; denn er hat unausgeſetzt ſtudirt, kennt wohl alle Componiſten, hat Alles mit großer Virtuoſität in ſich aufgenommen. Man hör' ihn Beethoven ſpielen, Duſſek, Chopin; über alle breitet er den ihm eigenthümlichen Glanz ſeines Spiels; er braucht nur der Anregung durch fremde Muſik, um ſeine muſikaliſche Natur in aller Pracht zu entfalten. Auch beſitzt er ſelbſt eine gewiſſe Art von Melodie, etwa wie die der Italiener, von acht zu acht Tacten ausruhend, mit gewiſſen Ausweichungen ꝛc., und wie er ſie dann verlegt, verdoppelt, ſie umſpinnt mit neuen Klangfiguren, er macht es in ſeiner Weiſe, oft überraſchend, blendend und hinreißend. Damit iſt aber auch Alles geſagt, und gewiß würde er ſelbſt am erſten ablehnen, wenn man ſeine Compoſitionen gar mit denſelben Namen belegen wollte, wie die Beethoven'ſchen, alſo mit dem von Kunſtwerken ꝛc. Dem großen Haufen den Unterſchied zwiſchen Compoſition und Conglomerat, zwiſchen Meiſterleben und Scheinleben ꝛc. beibringen zu können, dieſes Gedankens wollen wir uns nur entſchlagen. Aber die Künſtler müſſen es wiſſen, und mehr noch wäre über dieſen Gegenſtand zu ſagen, ſähen wir nicht eben die Mädchenſchaft auf die Redaction eindringen; alſo nur das noch: er iſt ein Gott, wenn er am Clavier ſitzt.

Mendelsſohn's „Paulus" in Wien.

Aus einem Briefe vom 2. März.

Endlich hat man hier „Paulus" gegeben, die größte Muſikſtadt Deutſchlands ihn zuletzt. Daß Mendelsſohn's Compoſitionen bisher hier nur wenig Eingang gefunden, hängt zu tief mit dem hieſigen innern Muſikleben zuſammen, als daß ich die Thatſache einzeln herausreißen könnte, auf die ich aber wieder zurückzukommen denke. Vor der Hand alſo nur dieſes: Der Wiener iſt im Allgemeinen äußerſt mißtrauiſch gegen ausländiſche muſikaliſche Größen (etwa italieniſche ausgenommen); hat man ihn aber einmal gepackt, ſo kann man ihn drehen und wenden, wohin man will, er weiß ſich dann kaum vor Lob zu laſſen und umarmt unaufhörlich. Sodann gibt es hier eine Clique, die Fortſetzung derſelben, die früher den Don Juan und die Ouverture zu Leonore auspfiff, eine Clique, die meint, Mendelsſohn componire nur, damit ſie's nicht verſtehen ſollen, die meint, ſeinen Ruhm aufhalten zu können durch Stecken und Heugabeln, eine Clique mit einem Worte ſo ärmlich, ſo unwiſſend, ſo unfähig in Urtheil und Leiſtung, wie irgend eine in Flachſenfingen. Zwerge aus der Welt zu ſchaffen, braucht es nun gerade keiner apoſtoliſchen Blitze, wie ſie Paulus wirft; ſie verkriechen ſich ohnehin, faßt ſie der Rechte irgend ernſthaft in's Auge. Aber der Paulus that größere Wunder. Wie ein Freudenfeuer zündete dieſe fortlaufende Kette von Schönheiten in der Verſammlung. Das hatte man nicht erwartet, dieſen Reichthum, dieſe Meiſterkraft, und vor allem nicht dieſen melodiſchen Zauber; ja als ich zum Schluß das Publicum überſchäzte, es war ſo vollzählig da wie im Anfang, und man muß Wien kennen, um zu wiſſen, was das heißt: Wien und ein dreiſtündiges Oratorium haben bisher in ſchlechter Ehe gelebt; aber der Paulus brachte es zu Stande. Was ſoll ich weiter ſagen? — jede Nummer ſchlug, drei mußten durchaus wiederholt werden, zum Schluß ſummariſcher Beifall. Der alte Gyrowetz meinte: „das wäre ſeines Erachtens das größte Werk der neuen Zeit"; der alte Seyfried: „ſo etwas hab' er nicht noch in ſeinen alten Tagen zu erleben gehofft". Kurz, der Sieg war paſſabel. Bedenkt man nun, daß die Aufführung nach zwei Orcheſterproben vor ſich ging, ſo muß man vor der Virtuoſität der

Wiener allen Reſpect haben. Die Darſtellung war im Einzelnen noch keine vollendete, und konnte es nicht ſein; aber wie man hier einen Chor ſingt, aus allen Leibeskräften, daß man ihn eher zu beſänftigen hätte, als anzufeuern, das findet man in Norddeutſchland nur ſelten, wo man ſich hinter die Notenblätter verpalliſadirt und nur froh iſt, nicht geradezu umzuwerfen. Hierin iſt Wien einzig, man gebe ihm nur zu ſingen und es ſchmettert luſtig wie aus einer Canarienhecke. Die Solopartieen wurden zwar nicht von den bekannten erſten Notabilitäten der Stadt vertreten, doch hinreichend gut; einzelne, wie der Baß, ſogar ausgezeichnet. Wie ich ſchon geſchrieben, geſchah die Aufführung auf Veranlaſſung der Geſellſchaft der Muſikfreunde, dieſes höchſt ehrenwerthen Vereins, der in neuerer Zeit ein ſehr friſches Leben entwickelt. Beſondere Erwähnung verdiente wohl auch Hr. Dr. Edler von Sonnleithner, durch deſſen raſtloſe Bemühungen zumal die Aufführung gelang; denn man glaubt kaum, was hier dazu gehört, ein Orcheſter von 100 Köpfen zuſammenzubringen, während übrigens bei mehr Zuſammenhaltung und Beherrſchung der Kräfte leicht 1000 und mehr in's Feld geſtellt werden könnten. Ehre alſo allen denen, die dies Werk, dieſen Juwel der Gegenwart, ihrer und des Werkes würdig, mit ſo großer Luſt und Liebe den hieſigen zahlreichen und echten Kunſtmenſchen zur Schau geſtellt. Die Frucht, auch für die Maſſe, wird nicht ausbleiben, und das „Wachet auf" in mancher Seele wiederhallen. Schon ſpricht man auch von einer zweiten und dritten Aufführung —

Sonaten für das Clavier.

Es iſt lange her, daß wir über die Leiſtungen im Sonatenfach geſchwiegen. Von außerordentlichen haben wir auch heute nicht zu berichten. Immerhin erfreut es, im bunten Gewirr der Mode- und Zerrbilder auch einmal einigen jener ehrenveſten Geſichte zu begegnen, wie ſie, ſonſt an der Tagesordnung, jetzt zu den Ausnahmen gehören. Sonderbar, daß es, einmal, meiſt Unbekanntere ſind, die Sonaten ſchreiben: ſodann, daß gerade die älteren, noch unter uns lebenden Componiſten, die in der Sonatenblüthezeit aufgewachſen, und von denen als die bedeutendſten freilich nur Cramer und dann Moſcheles zu nennen wären, dieſe Gattung am wenigſten gepflegt. Was die Erſteren, meiſt junge Künſtler, zum Schreiben anregt, iſt leicht zu errathen; es gibt keine würdigere Form, durch die ſie ſich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten; die meiſten Sonaten dieſer Art ſind daher auch nur als eine Art Specimina, als Formſtudien zu betrachten; aus innerem ſtarken Drang werden ſie ſchwerlich geboren. Schreiben aber die älteren Componiſten keine mehr, ſo müſſen ſie ebenfalls ihre Gründe dazu haben, die zu errathen wir Jedem überlaſſen.

Auf Mozart'ſchem Wege war es namentlich Hummel, der rüſtig fortbaute, und deſſen Fis moll-Sonate allein ſeinen Namen überleben würde; auf Beethoven'ſchem aber vor allen Franz Schubert, der neues Terrain ſuchte und gewann. Ries arbeitete zu ſchnell. Berger gab einzelnes Vorzügliche, ohne durchzudringen, ebenſo Onslow; am feurigſten und ſchnellſten wirkte C. M. von Weber, der ſich eigenen Styl gegründet; namentlich auf ihm bauen mehre der Jüngeren weiter. So ſtand es vor zehn Jahren um die Sonate, ſo ſteht es noch jetzt. Einzelne ſchöne Erſcheinungen dieſer Gattung werden ſicherlich hier und da zum Vorſchein kommen und ſind es ſchon; im Uebrigen aber, ſcheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen und dies iſt ja in der Ordnung der Dinge, und wir ſollen nicht Jahrhunderte lang daſſelbe wiederholen und auch auf Neues bedacht ſein. Alſo ſchreibe man Sonaten, oder Phantaſieen (was liegt am Namen!), nur vergeſſe man dabei die Muſik nicht, und das andere erfleht von eurem guten Genius.

Von Sonaten noch wenig bekannter Componiſten liegen drei von F. E. Wilſing und eine von W. E. Scholz vor mir.

Die erſteren von Wilſing ſind dem verſtorbenen trefflichen L. Berger zugeeignet, der, vielleicht des Componiſten Meiſter, überhaupt nicht ohne Einfluß auf ſein Werk geweſen zu ſein ſcheint. Die Sonaten haben ſchöne Vorzüge und verdienen all' das Lob, wie man es jungen ſtrebſamen Muſikern aufmunternd ſo gern zuſpricht. Strebe der Componiſt nun weiter und wage auch einmal einen kühneren Anlauf. Die Sonaten gehen nicht weit über die Proſa eines ſtillen Studirſtübchens hinaus: ich ſeh' den Componiſten ordentlich ſitzen und ſchreiben und heimlich hin und wieder an eine kleine Unſterblichkeit denken; nun nehme er auch größere Eindrücke in ſich auf, ſei es durch Studien in

Bach und Beethoven, durch anregende Lectüre, durch öfteren Hinausblick in die reiche Schöpfung. Sicherlich wird er noch Bedeutenderes leiſten, wie mir aus ſeinem Werk auch Sinn für höhere Inſtrumentalmuſik hervorzugehen ſcheint. In der Einfachheit geh' er aber nicht weiter, beſchränke und beſchneide ſich nicht zu viel; es iſt oft gar zu nackt was er hinſtellt. Doch ſoll das nur eine Warnung ſein, kein Vorwurf. Des Componiſten geſunder Sinn wird ihn das Ziel nicht zu weit ſuchen laſſen[1].

Entſchiedener, energiſcher tritt der Componiſt der letztangeführten Sonate auf; ſeine Gabe iſt dankenswerth. Strengſte Kritik fände freilich auch an ihr auszuſetzen, und erlaubte es der Raum, ſo wäre gerade dieſe von einem edlen Streben zeugende Sonate einer ſolchen würdig. Schritt vor Schritt wollten wir dann dem in ihr waltenden Geiſte folgen, ſehen, wo er auf ſchöner Spur war, wo er auf Abwege gerieth, wo er ſie vermied. Solche Art der Kritik kann wohl dem Componiſten angenehm und nützlich werden; aber fordern darf ſie Niemand von einem Blatt, wo im ſchmalen Raum von allen bedeutenden Erſcheinungen Rechenſchaft gegeben werden ſoll.

Die Sonate weiſt direct auf C. M. v. Weber; wer kennt ſie nicht, Weber's ſchwärmeriſche, oft kränklich reizende Sonatendichtungen! Aber es iſt keine ſchwächliche Abhängigkeit, in der der neuere Componiſt zum Meiſter ſteht, ſondern nur ein Streben nach derſelben Wirkung, freilich von nicht ſo großen Kräften unterſtützt. Empfindung, oft feurige, ſpricht faſt überall aus dieſer Sonate; ſo ſchön ausſingende Stellen, wie gleich die erſte Cantilene im erſten Satz, kommen zu ſelten vor, als daß wir ſie nicht mit Freuden aufmerken ſollten; ebenſo glücklich geſchieht der Hauptrückgang in der Mitte des Satzes, die Stelle, die immer und ewig das Merkmal gewonnener Herrſchaft über die Form bleiben wird. Andere Stellen deſſelben Satzes, wo mir die Bewegung unterbrochen ſcheint (zum erſtenmal S. 5 zu Anfang) wollen mir weniger zuſagen, ebenſo das plötzliche D moll (S. 9), um nach F zu kommen, das leicht vermieden werden konnte. Auch den

---

[1] Er hat es gefunden. Ein »De profundis« für vierfachen Chor mit Orcheſter, in dieſem Jahr erſchienen, gehört zu den größten und gewaltigſten Meiſterwerken, die unſere Zeit hervorgebracht. (Zuſatz von 1853.)

Schluß wünſchte ich ſchwerer. Das Adagio entſpricht dem Ton im erſten Satz, ſteht aber an Wirkung nach; es fehlt ihm ein beſonders nachdrücklicher Gedanke, wie ihn die Meiſter der Kunſt oft noch zum Schluß hinſetzen, etwas, was uns noch auf den Weg zu denken gibt; wir ſind fertig und der Componiſt war es auch. Am wenigſten geglückt ſcheint mir das Scherzo, wie denn das Lyriſche im Componiſten überwiegend iſt. Im letzten Satz treffen wir auf ein ſehr anziehendes, lebenvolles Mittelthema; aus den Noten der Introduction hätte ſich aber in guter Stunde noch mehr herausbringen laſſen. Endlich wünſchten wir auch dieſem Satz einen gewichtigern Schluß. Alles zuſammengenommen, der Componiſt hat offenbar Talent, Schule, Bildung, höheres Streben; bilden ſich ſo die Kräfte in ſchönem Verein immer mehr, ſo haben wir noch Tüchtiges von ihm zu hoffen. —

Von Sonaten bekannterer Muſiker haben wir eine zu vier Händen von Heinrich Dorn[1] in Riga, und eine von Mendelsſohn Bartholdy[2] für Pianoforte und Violoncell zu nennen. So ernſt, ja faſt Spohr'iſch weich ſich die erſte ankündigt, ſo kann ſie im weitern Verlauf doch den ſpöttiſchen Zug, den wir ſchon öfters an Dorn's Compoſitionen bemerkten, auf keine Weiſe verheimlichen; Damen und Recenſenten die feinſten Schmeicheleien zu ſagen und inwendig zu blitzen und zu donnern, wer weiß, ob das Jemand in der Muſik ſo gut wiederzugeben vermag, als unſer verehrter Componiſt. Vielleicht iſt dem Standpunkte, von dem ſeine intereſſanten Werke zu beurtheilen, auch noch von tieferer Seite beizukommen. Bereits in reiferen Jahren und ſonſt vielſeitig gebildet, auch übrigens mit den literariſchen und künſtleriſchen Richtungen des Tages vertraut, widmete er ſich der Muſik gerade in jener ſchlaffen Periode 1820—1830, wo die eine Hälfte der muſikaliſchen Welt noch über Beethoven nachſann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutſche C. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiener Roſſini mit Mühe das Gleichgewicht hielt. Am Clavier fing damals Czerny aus Wien ſeine kleine pfeifende Stimme zu erheben an; in Mitteldeutſchland ahmte man Weber'n nach; nur in Berlin war der guten Muſik ein eiſenfeſter Lehrſtuhl gegründet, durch den alten Zelter, dem zur Seite, obwohl mit andern Tendenzen, auch Bernhard Klein und Ludwig Berger auf die Jugend wirkten. Einen Sprößling jener Zeit ſehen wir in Dorn, neben dem ſich faſt gleichzeitig auch Mendelsſohn entwickelte, in ſpäterer Zeit alle ſeine Mitſchüler überflügelnd. Die Wege dieſer beiden Talentvollſten jener Schule trennten ſich aber bald deutlich genug. Mendelsſohn, in glücklichen Lebensverhältniſſen lebend, konnte ſich ruhig ausbrauſen und aufklären, während Dorn frühzeitig in die praktiſche Carriere geworfen, doch auch dem Publicum Proben ſeiner Kunſt vorlegen ſollte. So ſehen wir bald Opern von ihm aufgeführt, ſo viel mir erinnerlich, ſämmtlich von großen Anlagen und Fertigkeiten zeugend. Aber das Publicum vermochte er dennoch nicht zu gewinnen, und je mehr er dies durch ſtarke und rauſchende Mittel zu erreichen ſtrebte, je mehr, ſcheint es, entfernte er ſich von ſich ſelbſt, und hier mag durch Vergleichung ſeiner immerhin bedeutenden Leiſtungen mit der leichten italieniſchen Waare, über die die Welt Wunderdinge ſchrie, eine Mißſtimmung in ſeinem Innern eingetreten ſein; von hier an zeigt ſich auch der ſatiriſche Zug in ſeiner Muſik. Was man gelernt, was man weiß, kann uns Niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müſſen die gütigen Götter ihren Beiſtand verleihen. Wäre Dorn damals der zerſtreuenden und gefährlichen Theatercarriere vielleicht entzogen worden (er war Muſikdirector) und hätte ſich pflegen und abwarten können, wer weiß, was er der deutſchen Oper für ein Helfer geworden. Begnügen wir uns indeß mit dem, was er uns gegeben; es bleibt noch viel Denkwürdiges übrig. Namentlich hat er ausgezeichnete Lieder der verſchiedenſten Art geſchrieben, wie ſie dem deutſchen Namen nur zur Ehre gereichen können; auch von ſeinen Clavierſachen findet man in der Zeitſchrift das Bedeutendſte beſprochen. Eines ſeiner umfangreichſten Clavierſtücke iſt die erwähnte Sonate. Man findet Viel in ihr; ja es hätte ſich bei Beſeitigung einzelner Stellen leicht eine Symphonie aus ihr bilden laſſen können. Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Einfaches und Kunſtreiches, die Contraſte auch mit geübter Hand zu ſchöner Form verſchmolzen, Alles aber mit jenem ironiſchen Lächeln begleitet, das uns im Augenblick, wo wir uns ihm hingaben, wieder eiskalt überſchüttet, und das iſt's, was die Wenigſten an der Sonate verſtehen werden, am wenigſten die liebenswürdigen

---

[1] Große Sonate. Werk 29.

[2] Sonate für Pianoforte und Violoncello. Werk 45.

Leſerinnen, die ruhig fortgeſchaukelt ſein wollen ohne ſatiriſche Störung. Jedenfalls ſehe man ſich die Sonate aller Orten an: wer ihre geheimere Bedeutung nicht verſteht, wird, wenn er ſich auch blos an's rein Muſikaliſche hält, noch genug Ergötzliches in ihr finden, wie namentlich das Scherzo zum Lächeln zwingt, und ebenſo das oft widerſpenſtige Finale, wo ich mir auch das Durchkreuzen der Hände im beſten Sinne zu erklären getraue. Schließlich aber die Bitte, der Componiſt möchte uns bald eine Symphonie geben; es würden dieſe Zeilen dann ihren Zweck erreicht haben.

Betrachten wir nun Mendelsſohn's Werk einen Augenblick! Auch ihm ſpielt ein Lächeln um den Mund, aber es iſt das der Freude an ſeiner Kunſt, des ruhigen Selbſtgenügens im engen Kreiſe; ein wohlthuender Anblick, dieſer innere Wohlſtand, dieſer Frieden, dieſe Seelengrazie überall! Die Sonate iſt eine ſeiner letzten Arbeiten; vermöcht' ich doch, ohne kleinlich geſcholten zu werden, den Unterſchied zwiſchen Jetzt und Früher in ſeinen Werken mit Worten anzugeben. Es ſcheint mir Alles noch mehr Muſik werden zu wollen, Alles noch verfeinerter, verklärter, — wenn man es nicht falſch deuten wolle, Mozart'iſcher. Im erſten Aufblühen ſeiner Jugend arbeitete er theilweiſe noch unter der Begeiſterung Bach's und Beethoven's, obwohl bereits Meiſter der Form und des Kunſtſatzes; in den Ouverturen lehnte er ſich an fremde Dichtungen an oder ſchöpfte aus der Natur, und that er es auch immer als Muſiker und Dichter, ſo erhoben ſich doch hier und da Stimmen gegen dieſe Richtung, wenn ſie ſeine ausſchließliche geworden. Die Sonate iſt aber wiederum reinſte, durch ſich ſelbſt gültigſte Muſik, eine Sonate ſo ſchön, klar und eigenthümlich, wie ſie irgend je aus großen Künſtlerhänden hervorgegangen, im Beſondern wenn man will, eine Sonate für feinſte Familienzirkel, am beſten etwa nach einigen Goethe'ſchen oder Lord Byron'ſchen Gedichten zu genießen. Ueber Form und Styl noch mehr zu ſagen, ſchenke man der Zeitſchrift; man findet Alles in der Sonate beſſer und nachdrücklicher.

Noch liegen zwei Sonaten zweier bedeutender verſtorbener Künſtler vor mir, auch zweier Gegenſätze, wie ſie kaum ſchroffer zu einer und derſelben Zeit geboren werden konnten, die ſich wohl auch weder perſönlich, noch als Muſiker bei ihren Lebzeiten gekannt haben. Der eine, der Muſikmenſch der neueſten Zeit vor Allen, der andere der geniale

Lehrer, deſſen Schüler ſämmtlich mit ſo großer Bewunderung von ihm zu erzählen wiſſen; der eine immer mit vollen Händen gebend, der andere jede Note auf die Geldwage legend; jener warm, ſinnlich, phantaſievoll, dieſer trocken, oft ſtreng, Stoiker. Wolle ſie aber Niemand nach dieſen Sonaten beurtheilen: ſie gehören nicht in die erſte Reihe ihrer Leiſtungen; immerhin gönnen ſie uns einen reichen Blick in ihr Inneres; ihre Namen ſchließlich Franz Schubert[1] und Bernhard Klein[2].

Die Teufelsromantiker.

Wo ſtecken nur die Teufelsromantiker? Der alte gute Muſikdirector M. in Breslau erklärt ſich plötzlich als ihren entſchiedenſten Gegner; auch die Allg. muſik. Zeitung wittert deren immer. Wo ſtecken ſie aber nur? Sind es vielleicht Mendelsſohn, Chopin, Bennett, Hiller, Henſelt, Taubert? Was haben die alten Herren gegen dieſe einzuwenden? Gelten ihnen Vanhal, Pleyel, oder Herz und Hünten mehr? Hat man aber jene und andere nicht gemeint, ſo drücke man ſich doch deutlicher aus. Spricht man endlich gar von einer „Qual und Marter dieſer muſikaliſchen Uebergangsperiode", ſo gibt es Dankbare und Weitſichtige genug, die anderer Meinung. Man höre doch auf, Alles durcheinander zu mengen und wegen deſſen, was in den Compoſitionen der deutſch-franzöſiſchen Schule, wie in Berlioz, Liſzt ꝛc., tadelnswerth erſcheinen mag, das Streben der jüngern deutſchen Componiſten zu verdächtigen. Behagt euch aber auch dieſes nicht, ſo gebt uns doch ſelbſt Werke, ihr alten Herren, — Werke, Werke! —

---

1) Große Sonate. Werk 143. a moll

2) Sonate zu vier Händen (aus dem Nachlaß).

Aeltere Claviermuſik.

Domenico Scarlatti. — J. Seb. Bach.

Eine Menge intereſſanter älterer Compoſitionen liegt uns in neuen Drucken vor. Haslinger in Wien bringt uns Domenico Scarlatti's Clavierwerke[1] in einzelnen Lieferungen ſchön ausgeſtattet. Die erſten vier enthalten 33 meiſt raſche Sätze, die uns ein getreues Bild von Scarlatti's Schreibweiſe geben. Scarlatti hat viel Ausgezeichnetes, was ihn vor ſeinen Zeitgenoſſen kenntlich macht. Die ſo zu ſagen geharniſchte Ordnung Bach'ſchen Ideenganges iſt in ihm nicht zu finden; er iſt bei Weitem gehaltloſer, flüchtiger, rhapſodiſcher; man hat zu thun, ihm immer zu folgen, ſo ſchnell verwebt und löſt er die Fäden; ſein Styl iſt im Verhältniß ſeiner Zeit kurz, gefällig und pikant. Eine ſo bedeutende Stelle nun ſeine Werke in der Literatur der Claviercompoſition einnehmen, dadurch daß ſie für ihre Zeit viel Neues enthalten, daß das Inſtrument in ihnen vielſeitig benutzt erſcheint, endlich dadurch, daß namentlich die linke Hand ſelbſtſtändiger auftritt, als es bis dahin geſchehen, ſo wollen wir uns nur geſtehen, daß uns auch Vieles daran nicht mehr behagen kann und nicht mehr behagen ſoll. Wie könnte ſich ein ſolches Tonſtück mit dem eines unſerer beſſeren Componiſten nur meſſen können! Wie iſt die Form noch ungeſchickt, die Melodie noch unausgebildet, die Modulation beſchränkt! Nun gar im Vergleich zu Bach! Es iſt, wie ein geiſtreicher Componiſt ſchon bei einer Vergleichung zwiſchen Emanuel und Sebaſtian Bach ſagte: „als wenn ein Zwerg unter die Rieſen käme". Demungeachtet dürfen aber dem echten Clavierkünſtler die Koryphäen der verſchiedenen Schulen nicht unbekannt bleiben, namentlich Scarlatti nicht, der die Kunſt des Clavierſpiels offenbar auf eine höhere Stufe gebracht. Nur ſpiele man nicht zu viel hintereinander, da die Stücke ſich in Bewegung und Charakter viel gleichen; ſparſam aber und zur rechten Stunde hervorgeholt, werden ſie ihre friſche Wirkung noch jetzt auf den Hörer äußern. Die Sammlung dürfte übrigens eine anſehnliche werden und bis zu 30 Heften anſchwellen. Eine ältere, jedoch nicht vollſtändige Ausgabe, ebenfalls in Wien erſchienen, iſt vergriffen und wenig ſauber. Hrn. Czerny's Zuthat beſteht in beigefügtem Fingerſatz. Im Grunde wiſſen wir nicht, was damit bezweckt iſt, ebenſo wenig wie mit einer Fingerbezeichnung über Bach'ſche Compoſitionen. —

---

[1] Sämmtliche Werke für das Pianoforte. — Mit Bezeichnung des Fingerſatzes von C. Czerny.

Von Sebaſtian Bach lacht uns Mehres an. Der ſchon früher in der Zeitſchrift ausgeſprochene Wunſch, man möchte bald an eine Geſammtausgabe ſeiner Werke denken, ſcheint wenigſtens für ſeine Claviercompoſitionen Frucht getragen zu haben. Wir müſſen es der Firma C. F. Peters danken, daß ſie das große Unternehmen rüſtig betreibt. Den ſchon in der Zeitſchrift erwähnten zwei erſten Theilen, die einen neuen Abdruck des wohltemperirten Claviers enthielten, ſind bis jetzt zwei neue gefolgt. Der eine enthält die bekannte „Kunſt der Fuge"[1] bis auf zwei Fugen für zwei Claviere vollſtändig, und zum Schluß zwei Fugen aus dem „muſikaliſchen Opfer". Einer Einrichtung des Hrn. Czerny nach ſoll nämlich ein Heft immer aus Stücken derſelben Gattung beſtehen, alſo eines nur aus Stücken für ein Clavier, das andere aus welchen für zwei ꝛc. Die Eintheilung ſcheint uns aber nicht ſehr tiefſinnig und überdies weder für Käufer, noch für Verleger vortheilhaft, für jenen nicht, da er etwas Lückenhaftes bekömmt, für dieſen nicht, weil er eben deshalb nur wenig einzelne Hefte abſetzen wird. Im Uebrigen verdient die Ausgabe des ſorgfältigen Stiches und der guten Correctur halber vollkommenſte Empfehlung. Fehler bleiben leider immer ſtehen. Was nun den Inhalt der „Kunſt der Fuge" anlangt, ſo iſt bekannt, daß ſie aus einer Reihe Fugen, auch einigen Canons über ein und daſſelbe Thema beſteht. Das Thema ſelbſt ſcheint für vielſeitige Verarbeitung nicht geſchickt und namentlich in ſich ſelber keine Engführungen zu enthalten; Bach benutzte es daher auf andere Weiſe zu Verkehrungen, übereinander geſtellten Verengungen und Erweiterungen ꝛc. Oft droht es faſt Künſtelei zu werden, was er unternimmt; ſo erhalten wir zwei in allen vier Stimmen zu verkehrende Fugen: eine äußerſt ſchwierige Aufgabe, wo Einem die Augen übergehen. Das Erſtaunliche hat er aus dem Thema herausgebildet, und wer weiß, ob das Werk nicht mehr als erſt der

---

[1] L'art de la Fugue etc. (Oeuvres complets. Livr. 3.)

Anfang des Rieſengebäudes war, da der göttliche Meiſter, wie man wiſſen will, darüber zu Grabe gegangen; es hat mich die letzte Fuge, die unvollendet, unvermuthet abbricht, immer ergreifen wollen; es iſt, als wär' er, der immer ſchaffende Rieſe, mitten in ſeiner Arbeit geſtorben.

Der vierte Theil dieſer neuen Ausgabe bringt eine Sammlung[1] einzelner koſtbarer Stücke, darunter ſechs bis jetzt ungedruckte, die die Verlagshandlung, wie wir vermuthen, der Güte des Hrn. F. Hauſer zu verdanken hat. Nr. 12—18 ſind dem Emoll-Hefte der unter dem Titel »Exercices« ſchon früherhin bei Peters erſchienenen „Suiten“ entlehnt. Von beſonderem Intereſſe, den gemüthlichen Meiſter ganz bezeichnend, iſt das Stück Nr. 10 „Auf die Entfernung eines ſehr theuren Bruders“ mit verſchiedenen Ueberſchriften, wie z. B. „Abſchied der Freunde, da es nun einmal nicht anders ſein kann“. Die andern der ungedruckten mitgetheilten Stücke ſind ſehr bedeutend und ſcheinen mir ganz echt.

Wir wünſchen dem Unternehmen raſchen Fortgang. Ein reichlicher Gewinn kann nicht ausbleiben. Bach's Werke ſind ein Capital für alle Zeiten. Sicher im Sinne der Verlagshandlung ſprechen wir hier die Bitte aus, daß alle, die im Beſitz von noch ungedruckten Bachianis ſind, durch Zuſendung an die Verlagshandlung dem Nationalunternehmen förderlich ſein möchten. Noch Manches mag hier und da vergraben liegen. Vielleicht daß ſich ein Verleger auch zu einer gleichförmigen Ausgabe der Geſang- und Kirchencompoſitionen von Bach entſchließt, damit wir endlich eine Ueberſicht über dieſe Schätze bekommen, wie ſie kein Volk der Erde aufzuweiſen.

Einen Anfang mit Herausgabe der Clavierconcerte[2] von Bach hat Hr. Kiſtner mit dem hochberühmten in Dmoll gemacht; es iſt daſſelbe, das Mendelsſohn vor einigen Jahren in Leipzig öffentlich hören ließ, zum großen Entzücken der Einzelnen, an dem jedoch die Maſſe keinen Theil zu nehmen ſchien. Das Concert iſt der größten Meiſterſtücke eines, namentlich der Schluß des erſten Satzes von einem Schwung, wie er etwa Beethoven zum Schluß des erſten der Dmoll-Symphonie geglückt. Es bleibt wahr, was Zelter geſagt: „Dieſer Leipziger Cantor iſt eine unbegreifliche Erſcheinung der Gottheit".

---

[1] Compositions pour le Pianoforte etc. (Oeuvres complets Livr. IV.)

[2] Concerto per il Cembalo etc. Partitura Nro. 1. 2 Thlr. — Es mögen, mit Einſchluß von einigen für zwei und drei Claviere, etwa 12 vorhanden ſein. Hr. Hauſer beſitzt ſie ſämmtlich.

Am herrlichſten, am kühnſten, in ſeinem Urelemente erſcheint er aber nun ein- für allemal an ſeiner Orgel. Hier kennt er weder Maaß noch Ziel und arbeitet auf Jahrhunderte hinaus. Wir haben hier einer neuen Ausgabe von ſechs früher bei Riedel in Wien ſchon erſchienenen Präludien und Fugen zu erwähnen, die **Haslinger** neu aufgelegt[1]. Den Organiſten werden ſie bekannt ſein: Nr. IV iſt das wundervolle Präludium in Emoll.

Außer in Deutſchland wird nur noch in England für Verbreitung Bach'ſcher Werke etwas gethan; es lagen uns neulich mehre bei Coventry und Hollier ſehr gut gedruckte Hefte vor, die wir der Beachtung deutſcher Verlagshandlungen zur Vergleichnahme empfehlen. In Deutſchland iſt es wohl Hr. **Hauſer**, der die vollſtändigſte Sammlung von Bach's Werken aufzuweiſen. Seit lange beſchäftigt er ſich mit Ordnung eines ſyſtematiſchen Kataloges ſämmtlicher gedruckter, wie ihm bekannter in Manuſcript vorhandener Werke. Der immer wachſenden Zahl der Verehrer Bach's würde es gewiß willkommen ſein, wenn der Katalog veröffentlicht würde.

Phantaſieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

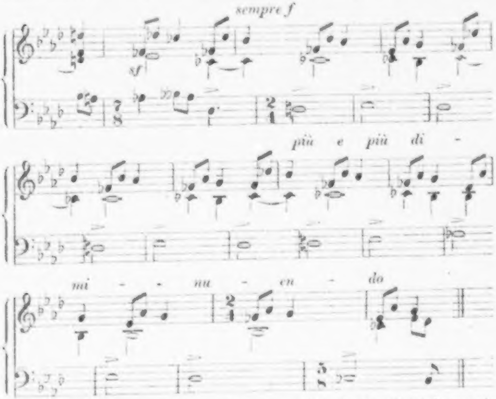
Michael Bergſon, vier Mazurken.

Werk 1.

Die vorliegenden Mazurken hat Chopin auf dem Gewiſſen. Wir wollen ſie nicht hart anlaſſen; ſie verrathen eine echt nationale Phyſiognomie, viel Liebe zu Chopin, zur Muſik, überhaupt viel Jugend. Dennoch hätten ſie nimmermehr gedruckt werden ſollen. Der Schüler ſpukt zu deutlich darin. Gewiß wird den Componiſten der Druck ſpäter einmal gereuen, obwohl junge Ruhmdürſtige uns im Innern dies niemals zugeben mögen. Von manchen Dingen iſt Chopin in neuerer Zeit ja ſelbſt zurückgekommen. Nun aber kommen die Nachahmer, wie immer, erſt einige Jahre hinterdrein und wir müſſen nun die uns ſchon veralteten wunderlichen Chopin-Schnörkeleien, ſo reizend ſie oft am Original, noch einmal anhören, ſollen's gar als etwas Neues hinnehmen. Aber wir wiſſen ſo gut, wie die Componiſten ſelbſt, was ſie übrigens mit beſter Abſicht geſtohlen und was dann noch übrig bleibt. Was unſer junger Pole nach ſolchem Debut noch leiſten wird, iſt nicht zu beſtimmen. Vor Allem werde er älter; dann wird er auch Tiefſinnigkeiten, wie:

---

[1] Präludien und Fugen für Orgel oder Pianoforte mit Pedal.



u. A. nicht mehr hinſchreiben können. Die Stelle iſt übrigens die tollſte in den Mazurken, und das andere wirklich beſſer.

Valentin Alkan, ſechs charakteriſtiſche Stücke.

Der Componiſt gehört zu den Ultra's der franzöſiſchen Romantiker und copirt Berlioz auf dem Pianoforte. Seine vorletzte Schöpfung (Etuden) fuhren wir ſeiner Zeit etwas ſtark an; ſie iſt uns noch jetzt in der Erinnerung fürchterlich. Die ſechs Charakterſtücke ſind ſanfterer Sitte im Ganzen und ſagen uns viel mehr zu. Was man ſchon in keinem franzöſiſchen Wörterbuch findet, das Gemüth fehlt auch den franzöſiſchen Compoſitionen, wie eben auch der vorliegenden. Dagegen treffen wir auf eine Perſiſlage der Opernmuſik in Nr. 6 (L'Opéra), wie ſie kaum beſſer gemacht werden kann. Auch die „Winternacht“ iſt charakteriſtiſch; ein ſchneidender Froſt weht daraus. Den Gegenſatz „die Frühlingsnacht“ erwarteten wir wärmer und duftiger; indeß klingt ſie artig genug. Das Stück »La Pâque« wünſchten wir als etwas platt ganz aus der Sammlung entfernt; das mit »les Moissonneurs« überſchriebene wirkt dagegen friſch und lieblich, wie Landluft nach Stadtluft. Die „Serenade“ hebt ſich gleichfalls nicht über ihren Standpunkt und wird daher gefallen. Vortragsbezeichnungen fehlen faſt gänzlich. Es hat viel für und gegen ſich. Im Uebrigen mag der Componiſt ein intereſſanter Spieler ſein und ſich wohl auf die ſeltenern Effecte des Inſtruments verſtehen. Als Componiſt würden ihn nur ſtrengſte Studien vorwärts bringen können. Er verfällt ſonſt immermehr in's Aeußerliche.

Heinrich Cramer,

Phantaſie mit Variationen über Mozartiſche Thema's. Werk 7. —
Romantiſche Ideen. Werk 10.

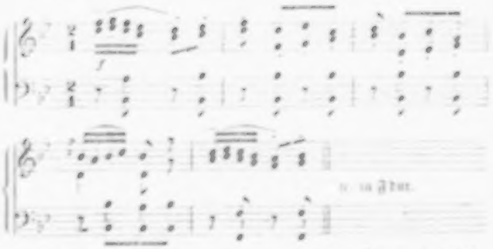
An der Phantaſie iſt nichts zu verwundern, als daß ſie vom Componiſten feſtgehalten und aufgeſchrieben wurde; ſie gleicht ganz einer jener Improviſationen, wie wir ſie von jungen Clavierſpielern in geſelligen Cirkeln oft anhören müſſen. Kömmt noch die Zeit einmal, — die wohl namentlich von den Verlegern verwünſcht werden möchte, weil jeder Spieler da zugleich ſein eigener Drucker und Verleger würde, — die Zeit nämlich, wo am Inſtrument angebrachte Copirmaſchinen das Geſpielte heimlich nachſchrieben, ſo werden ſolche Phantaſieen zu Millionen auftauchen. Der Beiſatz „über Mozartiſche Thema's“ beſtach mich zwar vornherein und hoffte ich auf künſtleriſche Verknüpfung; es erhebt ſich aber nichts über das Mittelmäßige, und der Componiſt hat es ſich gar zu leicht gemacht. Die „romantiſchen Ideen“ haben ein höheres Ziel. „Empfindungen nach einem Ball“ — „Sympathetiſche Klänge“ — und „Grüße an die Heimath“ ſind ſie überſchrieben. Eine leicht verbindende und abſchließende Hand macht ſich auch in ihnen bemerkbar, auch gute Kenntniß des Inſtruments. Romantiſches iſt aber wenig darin. Der Componiſt ſcheint jung und nicht ohne Talent; mög' er beides nützen.

Joh. Friedr. Kittl, ſechs Idyllen.

Werk 1

Ein ſpäteres Idyllenheft deſſelben Componiſten haben wir bereits früher in der Zeitſchrift erwähnt. Schon damals ſtießen wir uns an die Bezeichnung „Idylle", die immer auf Ländliches, Hirtenmäßiges ꝛc. vorbereitet; wie dort iſt aber auch hier das Wort im weiteſten griechiſchen Sinne als „Bildchen" genommen, und die Nummern könnten ebenſo gut Impromptu's oder anders heißen. Auf eine richtige Benennung ſeiner Kinder hat aber der Muſiker ebenſo zu ſehen wie jeder andere Künſtler; eine falſche kann bei aller Güte der Muſik ſogar verſtimmen, eine treffende aber die Freude am Verſtändniß um Vieles erhöhen. Tomaſchek in Prag brachte zuerſt „Idyllen", in denen auch, irr' ich nicht, der ländliche Ton vorwaltet. Hr. Kittl hat bei Tomaſchek gelernt; vielleicht glaubte er ſeinem Lehrer durch Wiederaufnahme des Titels zu erfreuen, was ſich in dieſer Hinſicht nur loben läßt. Wie die Hauptüberſchrift, ſo trifft auch die Ueberſchriften der einzelnen Nummern der Vorwurf, daß ſie zum Inhalt der Muſik nur wenig paſſen oder ihn zu hoch angeben. Man ſehe gleich das erſte beſte:

Vivace.



ꝛc. in F dur.

Wer denkt da an eine Amour exaucé, wie es der Componiſt betitelt, da es ebenſo gut und beſſer Trinklied, Tanzlied oder Hopſer heißen könnte. Daſſelbe gilt von den meiſten der andern Stücke. Die Ueberſchriften aber weggedacht, enthält dies erſte Werk Vorzüge, wie man ſie in erſten gern ſieht und ſelten erhält: außer dem Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit eine correcte und geſunde Harmonie, überhaupt einen deutſchen gründlichen Sinn, an den Italien und Frankreich ihre Verführungskünſte vergeblich verſchwenden würden. Ein eigenes Unglück verfolgt aber den Componiſten oft zum Schluß der Theile; es fehlt nämlich häufig etwas im Rhythmus, oder ſcheint etwas zu viel, ſo in Nr. 2 zwei Tacte vor dem Fine, in Nr. 3 ebenſo, in Nr. 4 ebenſo ꝛc. Der Componiſt wird nicht zur rechten Zeit fertig. Wohl treffen wir manchmal in Meiſterwerken auf ſcheinbar geſtörte Rhythmen, die ſich aber zur Secunde wieder ausgleichen, und der Kühnheit verzeihen wir wohl gar den Sprung, wie denn das Genie immerhin neben Abgründen läuft mit Gemſenſicherheit; anders aber iſt es hier, und geſteigerte Uebung wird dem jüngern Talent den Schritt ſtärken und es die Ziele in immer kürzeren Räumen erreichen laſſen.

Friedrich Burgmüller, Phantaſie an ſeinen Freund Liſzt

(Rêveries fantastiques.)

Werk 41.

Wo der Name Liſzt ſteht, ſieht man gleich auf Rieſenarbeit auf. Dies iſt indeß hier nicht der Fall, obwohl der Verfaſſer, der bisher meiſt nur Leichtes, Dilettantenkoſt und Arrangirtes geliefert, über ſeine gewöhnliche Sphäre herausgegriffen und wirklich auch Bedeutenderes geleiſtet. Das Stück hat einen leichten glücklichen Fluß und namentlich einen ſehr wirkungsvollen Melodiegedanken in der Tenorſtimme; der Anfang erinnert ſehr an den zur Euryanthenouverture, wie das Ganze an Weber's feuerſprühende Allegroſätze. Möge der Verfaſſer ſich ganz wieder zur Originalcompoſition hinwenden; zum Arrangiren bleibt noch immer Zeit. Ob er übrigens ein Verwandter des Norbert Burgmüller, des früh geſtorbenen geweihten jungen Sängers, wiſſen wir nicht; die Namen ſind ſich gleich, möcht' es auch das Streben fernerhin! —

Joſeph Nowakowski, zwei Polonaiſen.

Werk 14.

Was neuerdings von polniſchen Compoſitionen aufgetaucht, läßt ſich mehr oder weniger auf Chopin zurückführen. Durch ihn hat Polen Sitz und Stimme erhalten im großen muſikaliſchen Völkerbund; politiſch vernichtet, wird es vielleicht noch lange in unſerer Kunſt fortblühen. Auch in den obigen Polonaiſen iſt Chopin's Einfluß zu ſpüren, nirgends aber, daß man dem unbekannteren Namen einen Vorwurf daraus machen könnte. Der erſten Polonaiſe wünſchte ich nichts als eine ähnliche zweite; während dieſe faſt nur aus Putz und Flitter, obwohl goldenem rauſchenden, zuſammengeſetzt iſt, weht uns aus jener ein ſanfter melancholiſcher Charakter entgegen, ein ſich leiſe verhüllender Schmerz, deſſen Anblick ſogar noch inniger zu rühren vermag, als Chopin's offener blutender; ſie ſagt mir faſt durchgängig zu. Eine einzige unreinliche Harmonie fiel mir auf; Aufmerkſame werden ſie leicht finden auf S. 7. Dies einzige kleine Stück macht uns den Componiſten lieb und werth. —

Jacques Schmitt,

Phantaſie. Werk 268. — *Die Fuchsjagd*, Phantaſie. Werk 280.

Des Componiſten freundliches Talent ſpricht ſich auch in dieſen Stücken aus; Jacques Schmitt bleibt Jacques Schmitt, für Schriftſteller ein wenig einträglicher Componiſt, da man zuletzt nicht mehr weiß, was über ihn ſagen. Frappiren kann Einen in der Phantaſie höchſtens die erſte Seite, die wie eine Violoncellſtimme ausſieht mit ihrem einzigen Syſtem; ſpäter tritt aber die rechte Hand hinzu und dann geht es in heiteren gewöhnlichen Melodieen auf und nieder. Loben muß man, wie immer, das Spielgerechte ſeiner Schreibart; die Finger können kaum fehlen im Fingerſatz. Die „Fuchsjagd“ theilt dieſelben Vorzüge. Mehul mit ſeinen Treibverſchlägen kömmt noch in allen Jagdſtücken zum Vorſchein, auch hier. Daß wir keine beſondere Beſchreibung der Jagd zwiſchen den Linien leſen müſſen, iſt ebenfalls gut; man erräth auch ohnedem alles. Eine Gemſen- oder Löwenjagd vermiſſen wir noch in den Katalogen. Wir bitten darum. Nicht immer Wildpret! —

Sigismund Thalberg.

Notturno. Werk 28. — Andante. Werk 32. — Phantaſie über Thema's aus Roſſini's Moſes. Werk 33.

Theodor Döhler, Notturno.

Werk 24.

J. Roſenhain.

Vier Romanzen. Werk 14. — Romanze. Morceau de Salon. Werk 15.

Am ſchlimmſten aber iſt jenen Leuten von Welt beizukommen, die uns durch Höflichkeit gleich vornherein zur Höflichkeit zu zwingen wiſſen, die uns einen etwaigen Tadel mit einer Verbeugung von den Lippen wegnehmen, ja die uns entſchlüpfen, wenn wir es verſuchen, ihnen tiefer auf den Grund zu gehen. Wie ſie im Leben, an den Höfen, in den Salons gelten und feſtſitzen, ſo ſind ſie auch nicht aus der Kunſt wegzubannen. Sind ſie vollends, wie Thalberg, durch Geburt ſchon der Ariſtokratie oder, wie Döhler, der Diplomatie verwandt, ſo werden ſie um ſo früher durchdringen, ſich Namen machen, und des Lobpreiſens iſt dann überall kein Ende. Freilich in einzelnen Minuten, namentlich ſpäterer Jahre, wo der Weihrauch nicht mehr wirken will, wo auch die Leiber an Geſchmeidigkeit verlieren, mag ſelbſt dieſe vom Geſchick Begünſtigten manchmal ein Sehnen nach dem Beſſern überfallen, oft auch vielleicht Reue über die raſch verflogene Jugend. Ein höheres Streben will dann wieder die Flügel rühren, ein neuer Muth ſie heben; ſie wollen nachholen, was ſie verſäumt, und wieder gut machen. Oft gelingt es, oft iſt es zu ſpät. In ſolcher Sehnſucht nach der echten Heimath der Kunſt, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden iſt, mag denn vielleicht auch jenes oben zuerſt aufgeführte Notturno entſtanden ſein; öfter regt ſich wohl auch in ihm der Eitelkeitgeiſt; immerhin zeugt aber das Ganze von einer edleren Regung, als man ſonſt an den Salonvirtuoſen kennt; es iſt eines der beſten Stücke von Thalberg.

Einer Compoſition auf den Grund zu kommen, entkleide man ſie vorher allen Schmuckes. Dann erſt zeigt ſich, ob ſie wirklich ſchön geformt, dann erſt was Natur iſt, was die Kunſt dazu that. Und bleibt dann noch ein ſchöner Geſang übrig, trägt ihn auch eine geſunde, edle Harmonie, ſo hat der Componiſt gewonnen und verdient unſeren

Beifall. Dieſe Forderung ſcheint ſo einfach, und wie ſelten wird ihr doch Genüge geleiſtet! Das Notturno nun, ſeiner äußeren zufälligen Reize entkleidet und auf ſeine Grundzüge zurückgeführt, wird auch dann noch auf's Gefälligſte wirken. Werden auch an einzelnen Stellen die Melodieenfäden lockerer, ſo zerreißen ſie doch nicht geradezu, wie es den Meiſten geſchieht, wenn Phantaſie und Empfindung ausgehen wollen, — und dieſe natürliche melodiſche Haltung macht uns das Stück, das auch intereſſante Zwiſchenpartieen enthält, vor vielen andern Thalberg'ſchen lieb, und wird es auch Andern, namentlich Damen. Weniger geglückt iſt ihm das Andante; die Hauptmelodie ſcheint mir trocken und ſeelenlos, es iſt eine Melodie, wie ſie ſich die Finger zuſammenſetzen auf dem Clavier nach langem vergeblichen Mühen; das Herz hat keinen Theil daran. Das Stück ſcheint zu verſchiedenen Zeiten entſtanden, umgeändert, aufgefriſcht, und iſt doch nicht fertig worden. Dazu ſpielt es ſich ſchwer und entſchädigt für die angewandte Mühe wohl kaum; ich zweifle, ob dies Andante den Virtuoſen, der es ſchrieb, überleben wird.

Die Phantaſie über Thema's aus Moſes noch zu erwähnen, ſo iſt ſie bekanntlich einer der Triumphſätze Thalberg's, mit der er aller Orten geſchlagen, namentlich durch die auf- und niederfliegenden Harpeggien am Schluß, wo ſich der Spieler zu verdoppeln ſcheint, das Inſtrument ein neues gebären möchte. Die Phantaſie iſt in einer glücklichen Saloninſpiration geſchrieben und gibt dem Virtuoſen alle Mittel und Waffen in die Hand, ſich ſein Publicum zu erobern, wozu beiſpielweiſe gehören: ein feſſelnder, zum Aufhorchen ſpannender Anfang, Virtuoſen-Kraftſtellen, anmuthige italieniſche Melodieen, reizende Zwiſchenſätze und ſanftere Ausruhplätze, — und nun ein Schluß, wie eben in beſagter Phantaſie. Steht dann der Maeſtro vom Piano auf, ſo will ſich das Publicum kaum zufrieden geben und ladet ihn ſchreiend noch einmal zum Niederſetzen ein: — dieſelbe ſtürmiſche Wirkung. Wer ſähe nicht gern ein enthuſiasmirtes Publicum, und dann hat die Phantaſie auch wirklich werthvollere Stellen, denen wohl auch der Kenner minutenlang mit Vergnügen zulauſcht. Schon die Steigerung verräth den Gewandten und Erfahrenen, und das Einzelne, wie geſagt, wäre eines größeren Kunſtganzen würdig. Laſſe man alſo auch ſolche Stücke gelten als das, was ſie ſind, und endlich, vergleicht man einen ſolchen Concertſatz mit welchen aus frühern Zeiten, die auf gleiche Wirkung berechnet waren, ſo können wir uns noch immer Glück wünſchen, daß auch in der Salonmuſik an die Stelle gänzlicher Unfruchtbarkeit und Inhaltloſigkeit, wie ſie ſich z. B. in Gelinek, ſpäter in Czerny zeigt, ein Ideenvolleres, mehr künſtleriſch Combinirendes getreten iſt, und in dieſer beſſeren Art der Salonmuſik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden.

Wir fügten eben noch ein Notturno von Döhler bei, weil dieſer Virtuos auf ziemlich gleiche Erfolge hinzielt als Thalberg. Sein Notturno iſt keines, wie es wohl ehedem der Troubadour ſeiner Dame brachte, nachdem er mit Lebensgefahr über Hecken und Mauern geſetzt, ſondern eine Salonliebeserklärung, ſüß und kalt wie das Eis, was dazu verſchluckt wird. Daß es aus Des dur geht, war vorauszuſehen; es iſt mit einem Worte charmant, allerliebſt.

Auch Hrn. Roſenhain treffen wir ſeit Kurzem öfter, als uns lieb iſt, in den Salons. Vielleicht gefällt er ſich ſelbſt nicht darin, und wie fehlt auch ſeinen galanten Verſuchen nöthiger feinſter Schnitt, und überhaupt das vornehme Nichtsſagende, mit dem ſich in höheren Cirkeln zu bewegen! Aber trotzdem haben weder die vier Romanzen, noch die einzelne Romanze etwas zu bedeuten und ſcheinen mir unglückliche Vermehrungen der Salonmuſik. Vom guten Muſiker, den wir ſonſt in R. ſchätzen zu müſſen glaubten, ſpürt man höchſtens nur in der letzten Romanze in As, und auch wieder nicht, da ſie nicht einmal ſchön gerundet. Iſt das aber die Bildung, die Paris und London geben, ſo bleibt lieber fein zu Hauſe, deutſche Muſiker, oder haltet euch dort wenigſtens von jenen Compoſitionsſudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgeſtandene Gerichte damit zu würzen. Ein Künſtler wie R. ſollte ſich nicht zu ſolchen Arbeiten hergeben; es fehlt ihm ſogar, wie wir glauben, das Talent zum offenbar Schlechten, das indeß, wie die Beiſpiele lehren, jene Großſtädte in bewundernswürdiger Schnelligkeit auszubilden wiſſen, hat der Künſtler nicht Acht auf ſich.

C. Schwenke,

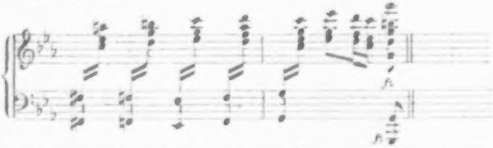
Drei Märſche zu vier Händen. Werk 50. — Amüſement. Werk 55.

Der Componiſt gehört einer von jeher geachteten Muſikerfamilie an. Irr' ich nicht, ſo verſuchte auch er ſein Glück längere Zeit in Paris, das ſich jedoch vergebens an ihm zu glätten und verfeinern bemühte; er iſt der ehrliche handfeſte Deutſche wiedergekommen, wie er gegangen iſt (wir meinen's immer muſikaliſch), und ſo erblicken wir ihn namentlich im Amüſement, das in der Clavier-Marſchtonart Es dur geſchrieben iſt und freilich nur wenig enthält, was nicht auch ſchon von Andern auf dieſelbe Weiſe geſagt worden wäre; im Grunde ſind es Variationen ohne Thema, eine variirte Harmoniefolge mit wiederkehrenden Refrains. Als einen ſehr verſchiedenen zeigt ſich derſelbe Componiſt in den drei Märſchen, und verſucht Franz Schubert'ſchen Flug; es hat aber Gefahr mit ſolchen Verſuchen für den, der ſonſt nur auf breiter ſicherer Mittelſtraße zu gehen gewohnt. Mit einem Worte, es iſt keine Natur in dieſen Märſchen, und es läßt ſich Vieles in der Welt nachmachen, nur nicht das Romantiſche. In Quinten aber, wie S. 14 Syſt. 3, ſuch' er das Romantiſche nicht, das gerade im reinſten, feinſten Wohllaut beſteht. Macht der Meiſter eine Ausnahme, ſo wird er zu verantworten wiſſen, wozu dem ſchwächeren Talente die Gründe fehlen. Damit ſoll aber, wie geſagt, der Fleiß und das Streben des kenntnißvollen Componiſten, der in dieſem Werke offenbar auf Höheres ausging, keineswegs verkannt ſein. —

Eduard Marxſen,

Drei Impromptu's für die linke Hand. Werk 33. — Drei Stücke (Pieces fugitives). Werk 31.

Je mehr die vierhändigen Stücke aus der heutigen Clavierliteratur ſchwinden, je mehr einhändige tauchen auf, was charakteriſtiſch genug iſt. Der Zeitſchrift Anſicht über dieſe Compoſitionsart wird als bekannt vorausgeſetzt. Eigene Compoſitionen für dieſen Zweck drucken zu laſſen, ſind ſie nicht, wie einige von Ludwig Berger, der ausgezeichnetſten Art, verlohnt ſich wohl kaum der Mühe. Es hat etwas Tragikomiſches, faſt Unnatürliches, eine einzige Hand ſich abmühen zu ſehen, wo ein Niederdruck der andern im Augenblick erleichtern würde; man nehme z. B. ſolche Tacte, wie



und ſtelle ein geſcheidtes Kind neben das Clavier, ob es nicht ausrufen wird: „warum nimmſt du das nicht mit der andern Hand"? Wozu ſich unnöthig zum Invaliden machen? Doch genug! Die Impromptu's haben ihre Entſtehung wohl auch einer äußeren Anregung zu danken, der Bekanntſchaft des Componiſten mit Hrn. Dreyſchock, der eine der ſtärkſten linken Fäuſte beſitzen ſoll, und nennen ſich auch auf dem Titel als ein dem genannten Virtuoſen dargebrachtes »Hommage«. Was nun mit ſo beſchränkten Mitteln geleiſtet werden kann, finden wir nach Möglichkeit erfüllt, obgleich die Arbeit einen ziemlich gelegentlichen, flüchtigen Anſtrich hat, namentlich die Fuge, die weit unter der bekannten einhändigen von Kalkbrenner ſteht, und doch war es gerade hier, wo ſich der Componiſt in ſeiner Kunſt zeigen konnte. In den Pièces fugitives tritt ſein Talent aber bei Weitem entſchiedener und eigenthümlicher hervor; ſie haben Sinn und Charakter, wenn ich mich auch mit einzelnen Wendungen, Melodieenfällen ꝛc. nicht befreunden kann. Auf mehr Adel der Melodie ſcheint mir der Componiſt vor Allem Acht geben zu müſſen; auch hierin läßt ſich ſelbſt bei geringerem Beſitz dieſer köſtlichen Gabe noch Manches durch Fleiß erreichen. Originell und trotz des widerſpenſtigen 5/8tel Rhythmus von nicht unfreundlicher Wirkung iſt das letzte Stück; hier zeigt ſich eine humoriſtiſche Ader, die auf reichere Schätze hinzudeuten ſcheint. —

Simon Sechter, zwölf contrapunktiſche Studien.

Werk 62.

Ein merkwürdiges Heftlein, das man bei verdecktem Titelblatt wohl für eine Reliquie aus einem früheren Jahrhundert halten könnte, wo derlei gelehrte Spielereien an der Tagesordnung waren. Neben einzelnem Barocken enthält es auch manches Sinnige und Gemüthliche; zu den Stücken letzterer Art zähl' ich die über einen ſich immer wiederholenden Cantus firmus geſetzten; zu denen der erſteren den in allen vier Stimmen ſich nach und nach vergrößernden Canon, der wahrhaft greulich klingt. Beethoven ſagt irgendwo, „daß man ſich ehedem mit derlei Calculationen den Kopf zerbrochen habe, daß die Welt aber klüger geworden ſei", und er hat in der Hauptſache Recht, wie immer. Indeß verſuche ſich der Studirende auch in ſolchen Aufgaben, wenn ſie auch nicht mehr Werth haben, als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgend eine Figur, ein Kreuz, ein Altar u. dgl. darſtellen mußten; man lernt aber dadurch ſich in engen Schranken bewegen, mit kargen Mitteln auskommen müſſen, und dies kommt uns dann immer auf eine oder die andere Weiſe wieder zu Gute. Je früher man ſich in ſolchen Künſteleien Fertigkeit zu verſchaffen ſucht, je beſſer wird es ſein; in älteren Jahren erworben, verleitet ſie oft zu einer Ueberſchätzung ihres Werthes, wie man denn auf alles im ſpäteren Alter Gelernte ſich das Meiſte einzubilden geneigt iſt. — Hr. Simon Sechter iſt bekanntlich einer der gründlichſten Theoretiker Wiens und ein ſo gewiſſenhafter Contrapunktiſt, daß man etwa in einem Canon kaum nachſehen möchte, ob ſich die Intervalle ſtreng folgen, da er das Gegentheil für das größeſte Vergehen halten würde. Quinten gar würden kaum mit einem Falkenauge zu entdecken ſein; doch fiel mir namentlich im dritten Stück eine Art vermiedener Octaven auf, die, nicht viel anders als wirkliche Octaven klingend, ſich gerade in dieſem Stücke ſo oft wiederholen, daß man ſie für abſichtlich halten möchte. Man ſehe ſelbſt nach; das Heft bleibt in unſerer Zeit ein artiges Curioſum, welches das ſchon vom Titel erweckte Intereſſe in jeder Art befriedigt. —

J. P. E. Hartmann, zwei charakteriſtiſche Stücke.

Werk 25.

Des ſchönen Strebens dieſes Componiſten, eines Dänen, haben wir ſchon mehrmals gedacht. Dieſe neuerſchienenen Stücke zeigen einen großen Fortſchritt, namentlich im Harmoniſchen, weniger im Melodiſchen. In ihr Inneres zu dringen, möge man ſie ſich aber öfter und zu verſchiedenen Zeiten ſpielen und anhören. Der Componiſt ſucht und gräbt tief und bringt oft Befremdliches hervor. Genauer betrachtet findet ſich aber in den grotesken Verſchlingungen ein Zuſammenhang, wie er nur der kunſtgeübteren Hand gelingt. Aus vollem Herzen zu ſingen, es frei herausbrauſen zu laſſen kann er nicht; es wacht überall der Verſtand. Hat aber der Componiſt, wie es ſcheint, Manches ſeinen Studien in C. M. v. Weber, vielleicht auch in Mendelsſohn zu verdanken, ſo lerne er auch von ihnen noch freier zu ſingen, dann wird er auch allgemeiner wirken. Sicher haben wir noch viel Treffliches von ihm zu erwarten; unter dem „wir" meine ich die Muſiker. Dilettanten werden ihm wenig Geſchmack abgewinnen; für dieſe ſchreibt er zu complicirt und beziehungsvoll, Italiener und Italieniſirte würden ihn gar für einen Barbaren erklären. Die Stücke ſind beide gleich intereſſant und ſpielen in ſehr verſchiedener Sphäre. Namentlich will mir das letzte zuſagen in ſeinem grübleriſchen verlangenden Charakter, als hätte ſich ihm ein holdes Phantaſiebild genaht, das er nicht zu faſſen vermöchte. Doch auch das erſte hat ſeinen Werth. Die Stücke ſind ſehr der Rede werth.

A. Dreyſchock, Lied ohne Worte.

Werk 1.

Der Componiſt iſt als Clavierſpieler zu Ruf und Namen gekommen und verdient es. Als Componiſt liegt er noch in der erſten Verpuppung: der Schmetterling ſteht noch zu erwarten. Sein Lied ohne Worte iſt mehr eine Etude, von freundlicher Wirkung, das Ganze aber beinahe dürftig aneinander geſetzt. Verſuche in ſchwierigeren Compoſitionsarten müßten ihn vorwärts bringen. Auch daß er nicht vor dem Inſtrument ſchreibe, mehr aus Innen heraus zu geſtalten ſuche, möchten wir ihm rathen. Es läuft noch Alles zu ſehr auf Figur, Effect und Fingerwerk hinaus. Der Componiſt wird dies verſtehen, wenn er z. B. ein ähnliches Stück von Mendelsſohn zur Hand nimmt und vergleicht, wie hier Alles Leben und Seele athmet, wie kunſtvoll leicht es ſich zum Ganzen abrundet. Mit Worten läßt ſich das ſchwerer zeigen, als am Clavier. Mehr über des jungen Künſtlers Anlage und Richtung zu ſagen, wird erſt nach einem größeren Werke möglich ſein, zu dem er ſich bald Kraft und Zeit ſammeln wolle. —

*

Noch liegt uns eine Menge kürzerer Muſikſtücke von **W. Taubert**, **A. Henſelt**, **W. Sterndale Bennett** und **Chopin**, vier der bedeutendſten der jüngeren Claviercomponiſten, vor, über deren Talente, Bildung und Richtung bereits ſchon öfters in dieſen Blättern die Rede war, daß wir uns kürzer faſſen können im Lobe.

Von W. Taubert zuerſt „Erinnerungen an Schottland“[1], acht Phantaſieen oder Phantaſieſtücke, die uns in ihrer ſoliden, echt deutſchen Präge, wie Früheres deſſelben Tonſetzers, ganz beſonders erlabt. Die Grundzüge ſeines muſikaliſchen Charakters, Derbheit und Innigkeit, oft zu einem gemüthlichen Humor gepaart, finden wir auch in dieſen Reiſebildern wieder. Reiſen ſind nun zwar unter allen Künſtlern wohl dem Muſiker am wenigſten erſprießlich zu ſeiner Kunſt, — dem Dichter ſchon mehr, dem Maler am meiſten; — unſere großen Componiſten haben immer ſtill an ein' und derſelben Stelle gehauſt, ſo Bach, Haydn, Beethoven, obwohl ein Blick in die Alpen, oder nach Sicilien hinüber auch dieſen nichts geſchadet haben möchte. Einer Reiſe durch die ſchottiſchen Hochlande, die W. Taubert vor einigen Jahren gemacht, verdanken wir denn auch obige Schilderungen, und ſind ſie nicht an Ort und Stelle entſtanden, ſo doch durch lebendiges Anſchauen jener romantiſchen Gegenden treuer und maleriſcher geworden. Man empfängt in der Sammlung mehr als man erwartet, mehr als bloße An- und Nachklänge, Verwebung ſchottiſcher Melodieen oder variationsmäßige Arbeit, ſondern eine Reihe dem Componiſten für voll anzurechnender Muſikſtücke, originelle Scenen und Genrebilder, ſämmtlich die Phantaſie auf das Anmuthigſte feſſelnd und unterhaltend. Flüchtiges Durchſpielen reicht auch hier nicht hin zum Verſtändniß, und iſt die Muſik nicht ſchwierig oder tief, ſo will ſie doch in ihrem beſonderen Localton ſtudirt ſein: dann aber wird man mit Ergötzen oft und lange bei den Stücken verweilen. Auch Curioſeres, Abenteuerliches läuft mit unter, nirgends aber auf Koſten der Muſik. Mit einem Worte, der Componiſt hat in guter Stunde geſchrieben und wirkt, was er will.

---

1) Werk 30.

In „ſechs Minneliedern"[1] deſſelben Künſtlers treffen wir ebenfalls auf viel Freundliches, wie es nur einem wirklich muſikaliſchen Gemüth entſtrömen kann. Mendelsſohn und ſeine Lieder ohne Worte ſtehen aber hier zu nahe, als daß man nicht zu Vergleichen aufgefordert werden müßte. Doch unterſcheiden ſich die Taubert'ſchen, wie ſchon durch die Individualität des Componiſten, ſo durch die kleinere Form, das rein Liedermäßige; in Erfindung, Neuheit, Werth der Ausführung können ſie ſich freilich mit denen von Mendelsſohn nicht meſſen. Das Heft ſpricht nur von Treue und Liebe. Die Motto's über die einzelnen Stücke ſind wohl angebracht und aus Shakſpeare, Uhland und W. Müller entlehnt. Das friſcheſte und edelſte an Empfindung will mir das erſte ſcheinen, ſo oft es auch in der melodiſchen Führung an Mendelsſohn erinnert. Die andern ſtehen ſämmtlich gegen dieſes erſte zurück. In einem Stück zu vier Händen läßt ſich auch mit der Geliebten ſchwärmen, ſpielt ſie Clavier; „in der Dämmerung" iſt es überſchrieben; doch halte ich es für proſaiſcher. Im Uebrigen ſpricht die Muſik den einfachen deutſchen Spruch der ganzen Sammlung „Keine Luſt ohn' treues Lieben" vollkommen aus.

An Adolph Henſelt haben wir nichts zu beklagen, als daß er uns ſo ſelten Gelegenheit gibt, über ihn zu ſprechen. Vielleicht, daß er uns bald aus dem Norden zurückkömmt mit größeren Beweiſen ſeines Fleißes, wie es von ſeinem friſchen Talent zu erwarten ſteht. Fünf kleinere Stücke ſind in dieſer Zeit erſchienen: ein halbweg geübtes Auge müßte ſie ſchon an der lieblichen Ordnung im Notengebälk als Stücke ſeiner Compoſition erkennen; gehört, ſind ſie kaum fehl zu rathen. Am meiſten könnte man vielleicht bei einem Scherzo[2] ſchwanken, das einen Orcheſtercharakter hat, oder auch einen Mittelſatz einer Sonate gegeben hätte; es iſt ſehr einfach, ernſt, charakteriſtiſch. Lebendiger wirkt ein Pensée fugitive[3] in beinahe Weber'ſchem Charakter, den wir zu einem Sonatenſchlußſatz ausgeſponnen wünſchten. Eine kleine Romanze[4] in B moll erinnert in ihrer leiſen klagenden Weiſe an Aehnliches von Henſelt, wie er denn ein den Frauenherzen vorzüglich gefährlicher Componiſt. Von zwei Notturno's[5] möchte ich nur das zweite ſo heißen, das der Componiſt noch außerdem la Fontaine genannt, — nicht ganz treffend, wie mich dünkt; als Muſikſtück klingt es reizend. Das erſte „Schmerz im Glück" iſt mir noch aus dem Spiel des Componiſten im Gedächtniß; es hinterläßt einen gemiſchten Eindruck, das Schwanken darin zwiſchen Leid und Freud' macht's; es neigt ſich weder zum einen noch zum andern. Der Componiſt fühlte das ſelbſt, wie es wenigſtens das franzöſiſche Motto ausſpricht. Noch eine Frage: wir ſind ſo reich an deutſchen Liebesſprüchen, warum ſo gemüthloſe franzöſiſche? —

---

[1] Werk 45.
[2] Werk 9.
[3] Werk 8.
[4] Werk 10.
[5] Werk 6.

Sterndale Bennett hat uns in »three Diversions«[1] für Pianoforte zu vier Händen auf das Innigſte ergötzt. Dies ſind auch kleine Formen, aber welche Feinheit im Einzelnen dennoch, wie künſtlerhaft das Ganze, und darin unterſcheidet ſich der höhere Künſtler vom mittleren, daß er auch ſeine kleinſten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während ſie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht beſſer und er ſchüttele dergleichen aus den Aermeln. In der That wüßte ich außer Mendelsſohn keinen der lebenden Componiſten, der mit ſo wenigem Aufwand ſo viel zu ſagen, der ein Stück ſo anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte ſolche Diversions zu ſchreiben wüßte. Keckeres und Geiſtreicheres gibt es wohl; Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit iſt über die Stücke ausgegoſſen, die nur die roheſten Hände zu Schanden machen könnten, eine Fülle der köſtlichſten Anmuth in den einfachſten Bewegungen, überall Poeſie und Unſchuld. Scheint es doch, als ſtünde dieſe ausländiſche ſeltene Wunderblume gerade jetzt in ihrer duftigſten Blüthe; da eile man, ſie zu betrachten. Das Ausland gibt uns ohnehin ſo wenig: Italien treibt nur Schmetterlingſtaub herüber, und am wunderſamen Berlioz ſchrecken die knotigen Auswüchſe. Aber jener Engländer iſt unter allen Fremden der deutſchen Theilnahme am würdigſten, ein geborner Künſtler, wie ſelbſt Deutſchland wenige aufzuweiſen. Auf ſeine Compoſition zurückzukommen, ſo thut nichts leid daran, als daß es noch zweier Hände bedarf, ſie zu genießen. Vielleicht ließen ſich die Stücke geſchickt auch für nur zwei umſetzen; das erſte iſt ſogar in dieſer Geſtalt entſtanden und nur arrangirt.

Bei Weitem größer angelegt iſt Werk 16 von Bennett und gehört nur ſeinem Titel nach in dieſe kleine Werkſchau. Wie eine

---

[1] Werk 17.

Sonate zerfällt es in vier lange, ganz ausgeführte Sätze, die ſich gegenſeitig bedingen. Doch ſchließt der letzte nicht eigentlich ab, wie er auch früher als die andern geſchrieben. Wir müßten zum Lobe der Phantaſie nur wiederholen, was wir über Werk 17 geſagt, wenn jene ihrer Anlage nach auch auf anderm Gebiete ſpielt, bei Weitem complicirter, ſchwieriger und anſpruchvoller iſt. An ſchönen Melodieen iſt ſie überreich und ſchmettert es darin wie aus Nachtigallenbüſchen. Auch an den Bennett eigenen Harmonieenwendungen läßt ſich der Dichter errathen. Der Charakter iſt in den drei erſten Sätzen überwiegend lyriſch, der letzte erhebt ſich dramatiſcher und regt die Phantaſie am ſtärkſten auf: Muſiker, Maler und Poet finden hier Stoff. Zu ihrer Darſtellung paſſen nur wirkliche Künſtler. Dilettanten würden ſich ſchwerlich herauszufinden wiſſen, wenigſtens die Mehrzahl.

Von neuen Compoſitionen Chopin's haben wir, außer einem Heft Mazurken und drei Walzern, eine merkwürdige Sammlung von Präludien zu erwähnen. Er geſtaltet ſich immer lichter und leichter, — oder iſt's Gewöhnung an ſeine Weiſe? — So werden die Mazurken[1] im Augenblick anmuthen und ſcheinen uns populärer als die früheren; vor allen müſſen die drei Walzer[2] gefallen, andern Schlages als die gewöhnlichen, und in der Art, wie ſie nur einem Chopin beikommen können, wenn er in das Tanzgemenge, das er eben hebt durch ſein Vorſpielen, großkünſtleriſch hineinſieht und andere Dinge denkend, als was da getanzt wird. Ein ſo fluthendes Leben bewegt ſich darin, daß ſie wirklich im Tanzſalon improviſirt zu ſein ſcheinen. Die Präludien[3] bezeichnete ich als merkwürdig. Geſteh' ich, daß ich mir ſie anders dachte und wie ſeine Etuden im größten Styl geführt. Beinahe das Gegentheil; es ſind Skizzen, Etudenanfänge, oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittige, alles bunt und wild durcheinander. Aber mit feiner Perlenſchrift ſteht in jedem der Stücke: „Friedrich Chopin ſchrieb's"; man erkennt ihn in den Pauſen am heftigen Athmen. Er iſt und bleibt der kühnſte und ſtolzeſte Dichtergeiſt der Zeit. Auch Krankes, Fieberhaftes, Abſtoßendes enthält das Heft; ſo ſuche Jeder, was ihm frommt, und bleibe nur der Philiſter weg. Was iſt ein Philiſter?

---

1) Werk 33. 2) Werk 34. 3) Werk 28.

Ein hohler Darm
Von Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!

Schließen wir beſänftigender mit dem ſchön Schiller'ſchen:

Jenes Geſetz, das mit ehernem Stab denSträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thuſt, was dir gefällt, iſt Geſetz.

Concertouverturen für Orcheſter.

J. J. H. Verhulſt. — W. Sterndale Bennett. — Berlioz.

Der Zufall hat oben drei Namen aneinandergereiht, deren Träger als Repräſentanten wenigſtens der jüngern Künſtlergeneration dreier verſchiedener Nationen betrachtet werden können; der holländiſchen, engliſchen und franzöſiſchen. Der Name des letztern iſt bekannt, der zweite fängt an ſich Geltung zu machen, wie auch der erſte ſchon an Fremdartigkeit verloren durch öftere Erwähnung, namentlich ſchon in unſerer Zeitſchrift. Man mag ſie ſich ſämmtlich merken; ſie werden, wie wir glauben, in der Geſchichte der Muſik jener Länder mit der Zeit Bedeutung erlangen.

Die Ouverturen, von denen hier berichtet werden ſoll, habe ich leider nicht vom Orcheſter gehört. Dafür entſchädigt und befähigt mich vielleicht zum Urtheil eine ziemliche Vertrautheit mit den meiſten der anderen Werke, wie mit den Perſönlichkeiten der Componiſten ſelbſt, wenigſtens mit den zwei erſtgenannten. Berlioz verſpricht von Jahr zu Jahr nach Deutſchland zu kommen, uns mit ſeiner Muſik bekannter zu machen; einſtweilen hat er uns eine neue Ouverture geſchickt, die von ſeiner merkwürdigen Richtung neues Zeugniß gibt.

Holland, bisher nur durch ſeine Maler berühmt, hat ſich in neuerer Zeit auch durch regen Sinn für Muſik ausgezeichnet. Großen Einfluß darauf mag die Geſellſchaft zur Beförderung der Tonkunſt gehabt haben, die ſich durch das ganze Land in hundert Zweigen verbreitet und neben deutſcher Muſik auch einheimiſche zu fördern ſich zum Ziel geſetzt. Der Componiſt, von dem wir ſprechen, iſt ein Schützling jener Geſellſchaft; irr' ich nicht, ſo erhielt er bei mehren Wettkämpfen den Preis in der Compoſition. Er lebt im Augenblick unter uns, hat ſich im letzten Winter durch Leitung der Concerte der Euterpegeſellſchaft auch als Dirigent guten Namen erworben. Jenem Niederländiſchen Vereine verdanken wir auch die Herausgabe einiger von Verhulſt's Compoſitionen; ein Kirchenſtück und eine Ouverture ſind bereits in der Zeitſchrift angezeigt und hervorgehoben worden als Arbeiten eines entſchieden glücklichen Talentes. Eine neue Ouverture liegt uns eben vor[1]; ſie iſt zur Eröffnung des bekannten holländiſchen Trauerſpiels „Gysbrecht von Amſtel" geſchrieben, zu dem Verhulſt auch Entreactes geſetzt. Die Ouverture, in Leipzig zum öftern gehört, hat viel gefallen und muß es; ſie iſt eine Ouverture für Alle, für das Publicum, den Muſiker, den Kritiker, und hält ſich auf jener Stufe allgemein gültiger Bildung, die ſich bei der Maſſe Achtung, bei dem Künſtler Theilnahme zu erwecken verſteht. Von den Klippen, wie ſie ſich oft andern jüngern Künſtlern entgegenſtellen, von Verſuchungen und Verführungen hat ein freundlicher Geiſt den Componiſten bisher entfernt gehalten; er kennt ſeinen Weg und wagt nichts, wo ihm der Erfolg nicht gewiß wäre. Kenntniß des Maaßes ſeiner Kraft, dieſe Kraft ſchon auf erfreulicher Höhe, dabei Lebhaftigkeit und Heiterkeit, zeichnen dieſen ganz ungewöhnlichen Holländer als Menſchen aus, wenn man ſich ihn nach ſeinen muſikaliſchen Leiſtungen conſtruiren wollte. Als Muſiker insbeſondere wohnt ihm jener Inſtrumentationsinſtinct inne, der gar nicht mehr unter zweien zu wählen hat, ſondern gleich das Richtige trifft; am liebſten gefällt er ſich in Maſſen, die er wohl zu ordnen und zu bewegen verſteht, obwohl er auch auf das Detail ein aufmerkſames Auge hat; neue, ungewöhnliche Wirkungen erzielt er nicht; gute Muſter vor den Augen, arbeitet er auf ſchon allgemeinere, überall anerkannte und immer wohlthuende hin. Die Ouverture iſt indeß ſchon einige Jahre alt und kann nicht als letztes Reſultat ſeines Strebens betrachtet werden. Talente ſeiner Art rücken zwar nicht ſchnell vorwärts, aber mit deſto ſicherern Schritten; Fleiß, Beobachtung, Umgang mit Meiſtern, öffentliche Aufmunterung förderten ebenfalls, und ſo iſt gar kein Zweifel, daß der junge Stamm von Jahr zu Jahr immer reifere und reichere Frucht ab-

---

[1] Ouverture en Ut Mineur à grand Orchestre etc., publiée par la Société des Pays-Bas: pour l'encouragement de l'art musical.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

ſetzt; mit den Wurzeln ſchon nach deutſcher Erde herübertreibend, wird ſich nach und nach auch der Blüthenüberhang nach dem Lande hinwenden, das ſo vielen großen Tondichtern Nahrung und Kraft gegeben, und ähnlich, wie wir in der Dichtkunſt Ausländer wie Oehlenſchläger, Chamiſſo u. A. wie die Unſrigen betrachten, dürfen wir auch ihn als Ehrenmitglied deutſcher Kunſtbrüderſchaft begrüßen, deren Zahl ſich immer mehren möge.

Auch Bennett gehört hierher, nur daß er ſich gleich vornherein mehr abſondert als Engländer, und, wie wir etwa Händeln von England als einen der Unſrigen reclamiren, die Engländer ſpäter Bennett als einen ihnen allein Angehörigen zurückfordern dürften, — womit übrigens keineswegs ein Vergleich zwiſchen Händel und Bennett ausgeſprochen ſein ſoll. Die jüngſte Ouverture von Bennett hat den Namen „die Waldnymphe“[1], das einzige Nicht-glückliche, ſcheint mir, was ſie an ſich hat. Ich weiß, man kann den Componiſten durch nichts mehr kränken, als durch Ausſtellungen an dem Namen ſeines Kindes, da er nach ſeiner Meinung ja am beſten wiſſen muß, was er gewollt, und man könnte ſich, daß er gerade auf „Waldnymphe“ fiel, auch durch ſeine ältere Ouverture „die Najaden“ erklären, der er ein Seitenſtück geben wollte; ſchlagend aber und dem Werke günſtig iſt die Ueberſchrift keinenfalls. Dichteriſch iſt es wohl, eine Grundſtimmung durch ein dieſer verwandtes Einzelnweſen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelsſohn's „Meluſine“ die Jahrtauſend alte Romantik des Lebens unter dem Waſſerſpiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und ich würde die allgemeine Bezeichnung »Ouverture pastorale« oder etwas Aehnliches vorgezogen haben. Dieſe Nebenſachen bei Seite, die indeß, wie geſagt, der Wirkung zu Ungunſten gereicht, hebt ſich die Ouverture in ihrem wunderzarten, ſchlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schweſtern, athmet reinſtes, hellſtes Dichterleben. Der Clavierauszug gibt meiſt nur ein halbes Urtheil; indeß, hörte ich von Verſtändigen, bei dieſer Ouverture nicht. Bennett iſt Clavierſpieler vorzugsweiſe, und, wie geſchickt und wähleriſch er auch mit den Inſtrumenten umzugehen verſteht, ſein Lieblingsinſtrument ſieht doch aus ſeinen Orcheſtercompoſitionen heraus, und endlich etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Geſtalt, ein ſchöner Gedanke auch aus Kindesmund.

---

[1] Ouverture für großes Orcheſter zu vier Händen eingerichtet von W. St. B. Werk 20.

Die Ouverture iſt reizend; in der That wüßt' ich, Spohr und Mendelsſohn ausgenommen, keinen noch lebenden Componiſten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Colorits anlangt, den Pinſel ſo in der Gewalt hätte, wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden Künſtlern Manches abgelauſcht, will ſich hier über der Meiſterlichkeit des Ganzen vergeſſen, und es ſcheint mir, er habe vorher noch niemals ſich ſo ſelbſt gegeben, als in dieſem Werke. Man prüfe Tact nach Tact, welch' zartes, feſtes Geſpinnſt vom Anfang bis zum Schluß! Anſtatt daß aus den Erzeugniſſen Anderer handbreite Lücken hervorklaffen, wie ſchließt ſich hier Alles eng und innig aneinander! Doch hat man der Ouverture einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennett'ſche Compoſitionen; es iſt ſeine Art ſo, er vollendet bis in's kleinſte Detail. Auch wiederholt er oft daſſelbe, und zwar Note nach Note nach dem Abſchluß des Mittelſatzes. Indeß verſuche man zu ändern, ohne zu beſchädigen: es wird nicht gehen; er iſt kein Schüler, dem mit Vorſchlägen zu nützen; was er gedacht, ſteht feſt und nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennett's naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entſprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu ſetzen; Prunk und Pracht ſind ihm fremd; wo er mit ſeiner Phantaſie am liebſten weilt, etwa am einſamen Seegeſtade oder im heimlich grünen Wald, da greift man nicht nach Poſaunen und Pauken, ſein einſam Glück zu ſchildern. Nehme man ihn alſo wie er iſt, nicht was er gar nicht ſein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche, oder als einen unzubändigenden Helden, ſondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein Paar geſchwenkte Hüte mehr oder weniger ſeinen ſtillen Weg hingeht, an deſſen Ausgang ihn wenn auch kein Triumphwagen erwartet, ſo doch von dankender Hand ein Veilchenkranz, den ihm Euſebius hiermit aufgeſetzt haben will.

Andere Kränze ſucht Berlioz, dieſer wüthende Bachant, der Schrecken der Philiſter, ihnen ein zottiges Ungeheuer geltend mit gefräßigen Augen. Aber wo erblicken wir ihn heute? Am kniſternden Kamin, in einem ſchottiſchen Herrnhauſe, unter Jägern, Hunden und lachenden Landfräuleins. Eine Ouverture zu — „Waverley“ [1] liegt vor mir, zu jenem W. Scott'iſchſten Roman, in ſeiner reizenden Langweiligkeit, ſeiner romantiſchen Friſche, ſeiner echt engliſchen Präge mir noch immer der liebſte aller neueren Romane des Auslandes. Dazu nun ſchrieb Berlioz eine Muſik. Man wird fragen, zu welchem Capitel, welcher Scene, weshalb, zu welchem Zweck? Denn Kritiker wollen immer gern wiſſen, was ihnen die Componiſten ſelbſt nicht ſagen können, und Kritiker verſtehen oft kaum den zehnten Theil von dem, was ſie beſprechen. Himmel, wann endlich wird die Zeit kommen, wo man uns nicht mehr fragt, was wir gewollt mit unſern göttlichen Compoſitionen; ſucht die Quinten und laßt uns in Ruhe. Einigen Aufſchluß indeß gibt diesmal das Motto auf dem Titelblatt der Ouverture:

Dreams of love and Lady's charms
Give place to honour and to arms.

Dies führt ſchon näher auf die Spur; wünſcht' ich doch im Augenblick nichts, als ein Orcheſter ſtimmte die Ouverture an und die geſammte Leſerſchaft ſäße herum, Alles mit eigenen Augen zu prüfen. Ein Leichtes wär' es mir, die Ouverture zu ſchildern, ſei's auf poetiſche Weiſe durch Abdruck der Bilder, die ſie in mir mannichfaltig angeregt, ſei's durch Zergliederung des Mechanismus im Werke. Beide Arten, Muſik zu verdeutlichen, haben etwas, die erſte wenigſtens den Mangel an Trockenheit für ſich, in die die zweite wohl oder übel fällt. Mit einem Worte, Berlioz'ſche Muſik muß gehört werden; ſelbſt der Anblick der Partitur reicht nicht hin, wie man ſich auch vergebens mühen würde, ſie ſich auf dem Clavier zu verſinnlichen. Oft ſind es geradezu nur Schall- und Klangwirkungen, eigen hingeworfene Accordklumpen, die den Ausſchlag geben, oft ſonderbare Umhüllungen, die ſich auch das geübte Ohr nach bloßem Anblick der Noten auf dem Papier nicht deutlich vorzuſtellen vermag. Geht man den einzelnen Gedanken auf den Grund, ſo ſcheinen ſie, für ſich betrachtet, oft gewöhnlich, ſogar trivial. Das Ganze aber übt einen unwiderſtehlichen Reiz auf mich aus, trotz des vielen Beleidigenden und einem deutſchen Ohr Ungewohnten. Berlioz hat ſich in jedem ſeiner Werke anders gezeigt, ſich in jedem auf anderes Gebiet gewagt; man weiß nicht, ob man ihn ein Genie oder einen muſikaliſchen Abenteurer nennen ſoll: wie ein Wetterſtrahl leuchtet er, aber auch einen Schwefelgeſtank hinterläßt er; ſtellt große Sätze und Wahrheiten hin und fällt bald darauf in ſchülerhaftes Gelalle. Einem, der noch nicht über die erſten Anfänge muſikaliſcher Bildung und Empfindung hinaus iſt (und die Mehrzahl iſt nicht darüber hinaus), muß er geradezu als ein Narr erſcheinen, ſo namentlich den Muſikern von Profeſſion, die ſich neun Zehntel ihres Lebens im Gewöhnlichſten bewegen[1], doppelt ihnen, da er Dinge zumuthet, wie Niemand vor ihm. Darum das Sträuben gegen ſeine Compoſitionen, darum vergehen Jahre, ehe ſich eine bis zur Klarheit einer vollkommenen Aufführung durchſchlägt. Die Ouverture zu Waverley wird ſich indeß leichter Bahn machen. Waverley und die Figur des Helden ſind bekannt, das Motto im Beſondern ſpricht von „den Träumen der Liebe, denen der Ruhm der Waffen Platz gemacht". Was kann deutlicher ſein? Es iſt zu wünſchen, daß die Ouverture in Deutſchland gedruckt und zu Gehör gebracht wird; ſchaden könnte ſeine Muſik nur einem ſchwachen Talent, das durch beſſere auch nicht vorwärts gebracht wird. Noch erwähn' ich, daß, merkwürdig genug, die Ouverture einige entfernte Aehnlichkeit mit der zu Mendelsſohn's „Meeresſtille" hat: wie auch eine Bemerkung von Berlioz auf dem Titelblatt der mit Werk 1 bezeichneten Ouverture nicht zu überſehen iſt, daß er nämlich ſein früher gedrucktes Werk 1 (acht Scenen aus Fauſt) vernichtet habe und die Waverley-Ouverture als erſtes Werk angeſehen wünſche. Wer aber ſteht uns dafür, daß ihn das zweite Werk 1 ſpäter einmal auch nicht mehr anmuthet? Alſo eile man das Werk kennen zu lernen, das trotz aller Jugendſchwächen doch an Größe und Eigenthümlichkeit der Erfindung das hervorragendſte, was uns das Frankenland an Inſtrumentalmuſik neuerdings gebracht.

---

[1] Grande Ouverture de Waverley etc. Op. 1. Partition.

---

[1] Oft hab' ich es erfahren müſſen, daß unter den Muſikern vom Handwerk die meiſte Bornirtheit anzutreffen; andererſeits fehlt ihnen eine gewiſſe Tüchtigkeit nicht leicht.

Neue Symphonieen für Orcheſter.

G. Preyer. — C. G. Reißiger. — F. Lachner.

Wenn der Deutſche von Symphonieen ſpricht, ſo ſpricht er von Beethoven: die beiden Namen gelten ihm für eines und unzertrennlich, ſind ſeine Freude, ſein Stolz. Wie Italien ſein Neapel hat, der Franzoſe ſeine Revolution, der Engländer ſeine Schiffahrt ꝛc., ſo der Deutſche ſeine Beethoven'ſchen Symphonieen; über Beethoven vergißt er, daß er keine große Malerſchule aufzuweiſen, mit ihm hat er im Geiſt die Schlachten wieder gewonnen, die ihm Napoleon abgenommen; ihn wagt er ſelbſt Shakſpeare gleich zu ſtellen. Wie nun die Schöpfungen dieſes Meiſters mit unſerm Innerſten verwachſen, einige ſogar der ſymphoniſchen populär geworden ſind, ſo ſollte man meinen, ſie müßten auch tiefe Spuren hinterlaſſen haben, die ſich doch am erſten in den Werken gleicher Gattung der nächſtfolgenden Periode zeigen würden. Dem iſt nicht ſo. Anklänge finden wir wohl, — ſonderbar aber meiſtens nur an die früheren Symphonieen Beethoven's, als ob jede einzelne eine gewiſſe Zeit brauchte, ehe ſie verſtanden und nachgeahmt würde, — Anklänge nur zu viele und ſtarke; Aufrechthaltung oder Beherrſchung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag die Ideen wechſelnd erſcheinen und doch durch ein inneres geiſtiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur ſelten. Die neueren Symphonieen verflachen ſich zum größten Theil in den Ouverturenſtyl hinein, die erſten Sätze namentlich; die langſamen ſind nur da, weil ſie nicht fehlen dürfen; die Scherzo's haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wiſſen nicht mehr, was die vorigen enthalten. Ein Phänomen ward uns in Berlioz verkündigt. Man weiß in Deutſchland im Allgemeinen ſo gut wie nichts von ihm; was über ihn durch Hörenſagen bekannt wurde, ſchien die Deutſchen eher abzuſchrecken, und ſo wird wohl noch eine Zeit vergehen, ehe man ihn gründlich kennen lernt. Gewißlich aber wird er nicht umſonſt gearbeitet haben; es kömmt keine Erſcheinung allein. Die nächſte Zukunft ſchon wird es lehren. Zu erwähnen wäre auch noch Franz Schubert; aber auch ſeine Leiſtungen im Symphonieenfach ſind noch nicht öffentlich geworden. Ein bedeutendes Zeichen vom Stand der Talente gab die Wiener Preisaufgabe. Man mag ſagen, was man wolle: Preisaufgaben können nur fruchten, ſchaden nimmer, und man kennt die Zeugekräfte wenig, wenn man meint, ſie ſteigerten ſich nicht durch Anregung, ſei's auch eine proſaiſche. Hätte man doch zum Verſuch, als Mozart, Haydn und Beethoven lebten, einen Preis auf eine Symphonie ausgeſchrieben und etwa einen von jenen ſchweren ſeltenen Diamanten, wie ſie ſich in kaiſerlichen und königlichen Schätzen befinden, als Belohnung verſprochen, ich wette, die Meiſter würden ſich wacker zuſammengenommen haben. Aber freilich, wer hätte da richten ſollen? Doch genug! Der Erfolg jener Preisaufgabe iſt bekannt, und erzählt man ſich auch, der damals Gekrönte habe, ſchon ehe er ſeine Symphonie begonnen, den Preis ſo gut wie in der Taſche gehabt (heimlich glaubt es jeder Concurrent), ſo müſſen wir doch bekennen, wie jetzt die Sachen ſtehen, d. h. nachdem wir auch viele der andern eingeſandten Werke gehört haben, verdiente Lachner den Preis, und zwei der heute zu beſprechenden Symphonieen, die ſich ebenfalls ſchon auf dem Wiener Wahlplatz eingefunden, beſtätigen dies von Neuem. Einen günſtigen Eindruck macht es gleich vornherein, daß eine dieſer Symphonieen, von C. G. Preyer, in Partitur erſchienen. Der Componiſt, in Wien zu Hauſe, hat ſich dort namentlich durch einige beliebt gewordene Lieder bekannt gemacht; Wien gleicht hierin andern großen Städten, daß ein glücklicher Wurf in ſo kleinem Genre genügt, für einen bedeutenden Componiſten gehalten zu werden; wer am meiſten gekauft wird, iſt der Erſte. So kam es denn wohl, daß ſich eine Verlagshandlung zum Druck der Partitur entſchloß, jener Gattung koſtbarer und gefährlicher Ladenhüter, die die Verleger kaum geſchenkt haben wollen. So liegt denn eine klar und correct geſtochene Partitur vor uns.

Wenige Seiten genügen, um in ihr einen vorwärts ſtrebenden jungen Componiſten zu erkennen, der ſich anfangs in der großen ungewohnten Form etwas ängſtlich benimmt, im Verlauf aber Sicherheit und Muth gewinnt. Doppelt muß man ſein Streben anerkennen, da er gerade in einer Stadt ſich rührt, wo dem Soliden, Ernſten, gar dem Tiefen im Durchſchnitt nur wenig Aufmunterung zu Theil wird, wo man im Allgemeinen ſehr nach erſten Eindrücken erhebt oder abſpricht, und wo das ganze Urtheil meiſt auf die Worte hinausläuft: „es hat angeſprochen" oder „es hat nicht angeſprochen"; ſo hieß es z. B. nach der Aufführung des Chriſtus am Oelberge, nach der des Fidelio: „es hat nicht angeſprochen“, und damit war die Sache abgethan. Die Symphonie nun, öfter in Wien geſpielt, hat angeſprochen, ſogar imponirt durch den Anſtrich von gelehrter Durchführung, den ſie oft zeigt. Der Componiſt wird uns nur verſtehen, wenn er dieſe Zeitſchrift aus mehr als aus dieſer Nummer kennt, wenn er weiß, von wo ſie ausgeht, welche Meiſter ihr als höchſte gelten, welche Anſprüche ſie gerade an eine Symphonie macht, und wie ſie mit einem Wort etwas karg im Lobe, weil wir Muſiker hier unter einander ſind. Gerade jenes ſogenannte „Arbeiten“ verräth den erſten Verſuch, und redliche Anfänger thun da meiſt des Guten zu viel. Als ob dann der ganze Contrapunkt wieder ausgeſchwitzt werden müßte, wird uns dann von Weitem mit Fugenanfängen gedroht (meiſtens in raſſelnden Violons), erhalten wir drei, vier und mehr Thema's über einander geſtellt, was wir heraushören ſollen, und zuletzt merken wir's dem Componiſten doch an, wie er froh iſt, nicht allzu ungeſchickt wieder in die Haupttonart gekommen zu ſein. Schreiber dieſes weiß dies aus der beſten, aus der eigenen Erfahrung. Ich will dem Componiſten ſeinen Fleiß nicht vorwerfen; doch wer mir, auch mit einem feinen Meiſterohr einer, die Kunſt von S. 18—22 heraushört, dem ſind Bach'ſche Labyrinthe wahre Zwirnknäule, das ſoll man bleiben laſſen. Und endlich was iſt die Wirkung davon? Freilich auch Mozart arbeitete, und gar Beethoven, aber aus welchen Stoffen, an welchen Stellen, aus welchen Gründen, und alles wie im Scherz und Spiel. Gewiß mußten auch ſie über Verſuche hinweg; aber für's bloße Auge und Papier ſchrieben ſie niemals. Wünſchte ich doch, ein junger Componiſt gäbe uns einmal eine leichte, luſtige Symphonie, eine in Dur, ohne Poſaunen und doppelte Hörner; aber freilich dann iſt es noch ſchwerer, und nur wer die Maſſen zu beherrſchen verſteht, kann mit ihnen ſpielen. Halte man uns aber wegen des eben Geſagten in Zukunft nicht etwa vor, wir wünſchten keine Arbeit zu ſehen; gerade die tiefſinnigſte; nur nicht, daß ſie um ihrer ſelbſt etwas gelten ſoll, daß wir ſie bei den Fäden herausziehen ſollen. Gluck's Ausſpruch: „nichts zu ſchreiben, was nicht Effect mache“, iſt, im rechten Sinne genommen, eine der goldenſten Regeln, das wahre Geheimniß des Meiſters. Verfolgen wir nun auch den Componiſten bis in das Innere ſeiner Gedanken, ſo enthüllt ſich uns in ſeiner Symphonie, außer jener Luſt am Arbeiten, ein durchaus offener, wohlmeinender und geſitteter Charakter; er gibt ſich ganz wie er iſt, verſchweigt auch Gewöhnliches nicht, wo es ihm zu Sinn kommt, oder verſucht es zu bemänteln; auch ſtrebt er ſeinen Landsleuten zu gefallen, ohne deshalb gerade in italieniſche Weiſe überzuſchlagen. Im erſten Satz hat er ſich anfangs, wie es ſcheint, noch nicht zurecht geſeſſen; er rückt und rückt und kommt nicht aus der Tonart; dann aber nimmt dieſer Satz, bis auf den Kampf der drei Thema's und trotz des Componiſten, der eigentlich etwas Ernſthafteſtes geben wollte, den hellen, klaren Klang an, der mit der vorzugsweiſe melodiſchen Richtung der Anlagen des Componiſten in Einklang ſteht. Das Adagio iſt nur die Fortſetzung davon, friedlicher Natur, und ſein Glück, daß es kurz iſt, was überhaupt der entſcheidende Vorzug aller Sätze, den man bei ſonſtigen jungen Symphoniecomponiſten meiſthin zu vermiſſen pflegt. Das Scherzo ſcheint mir der gelungenſte Theil der Symphonie, die Reminiscenz an die heroiſche von Beethoven nicht verſtimmend, das Trio aber namentlich am Schluß des erſten Theils mit der ſanften Ausbeugung in's C beſonders anmuthig. Der letzte Satz endlich iſt der gewandteſte, wo ſich die Gedanken am ſchnellſten in einander fügen und ablöſen. Im Thema erkennt man den Wiener; ſeine Verſchränkung in das zweite Thema hinein mag artig genug klingen. Roſalien, wie ſie häufig hier anzutreffen, wünſchten wir weniger. Neue Inſtrumentaleffecte enthält die Symphonie wohl keine; die Maſſenzuſammenſtellung erſcheint aber geſchickt gemacht, wie das Obligate im Charakter der Inſtrumente hervortretend. Die Harmonie iſt ziemlich kräftig und rein. Wir rufen dem Componiſten ein munteres Vorwärts zu. „Der Himmel kommt nicht zu uns herab; es ſei denn, daß wir zu ihm hinaufklimmen".

Ueber die Symphonie von Reißiger[1], ſeine erſte, von ihm ebenfalls zur Wiener Preisbewerbung eingeſchickt, läßt ſich kaum etwas ſagen, was ſich nicht Jeder über dieſen Componiſten ſchon ſelbſt geſagt; ſie iſt, wie ſeine andern Werke, durchaus klar und einſchmeichelnd, und von ſo kleiner, niedlicher Form, daß man ſie eher eine Sonate für Orcheſter nennen möchte. Im erſten Satz erhalten wir nach einer kurzen, herkömmlich pathetiſchen Einleitung zu Anfang eines jener Violinthema's in raſchen Figuren, wie ſie namentlich Spohr eigen, hierauf ein zartes, leichtes Geſangthema, in der Mitte ein kurzes Fugato, dem mit wenig Veränderung die Transpoſition des erſten Drittels ſich anſchließt. Im Adagio zeigt ſich der liebliche Liedercomponiſt, der namentlich mit Blasinſtrumenten wohl zu wirken verſteht; es iſt ſeiner eigentlichen Natur entſprungen und gilt uns für den beſten Satz der Symphonie. Das Scherzo hält ſich in Erfindung und Arbeit mit dem Vorhergehenden auf ziemlich gleicher Linie, dem entſprechend ein munteres Finale folgt im Zweiviertel. Denke man ſich dazu die gute Orcheſtertonart Es dur, wie auch eine Inſtrumentirung, ſo wohlklingend und gewandt wie man ſie erwarten darf von einem geübten Capellmeiſter, und man hat ein dürftiges Bild der Symphonie. Mich für meinen Theil ſtörten nur die häufigen und ſtarken Reminiscenzen, oft der Nebengedanken, — ſo daß, wollte man auszuſcheiden anfangen, die Symphonie wohl bis auf die Hälfte zuſammenfallen würde. So erkennen wir auf der erſten Seite gleich Beethoven (Tact 12), im Allegro gleich Spohr (bis Tact 9), kurz darauf auch Mendelsſohn; durch den letztern wird R. auf eine bekannte Fuge von Bach gebracht, deren Thema einen der Hauptpfeiler der Symphonie bildet; im Adagio fehlen directe Anklänge; im Scherzo tritt uns dagegen ſowohl Beethoven wie auch Spohr wieder entgegen, und zwar daß es auch einem oberflächlichen Symphonieenkenner auffallen muß; jener im zweiten Theil, dieſer im Trio, das einen der wirkungsvollſten, von Spohr benutzten Inſtrumentaleffecte nachahmt. Desgleichen könnte man im Finale bei den Secundeneintritten an Mozart, wie ſpäter ſogar an den alten Deſſauer Marſch denken; doch ſiegt hier der Componiſt über die fremden Einflüſſe, und wir nehmen von ihm wie von einem gebildeten, renommirten Mann Abſchied, der uns eine Weile ſehr artig unterhalten, dem wir es aber ſchlau angemerkt, daß nicht alles ſein Gedankeneigenthum, was er uns vorgelegt, deſſen einnehmende Perſönlichkeit aber zuletzt überwiegt, daß wir uns ſeiner gern erinnern, ihm öfter zu begegnen wünſchen. Die Symphonie hört ſich auch am Clavier gut an und ſpielt ſich leicht.

---

[1] Erſte Symphonie für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. Werk 120.

Außer einer kleinen Symphonie von Ed. Raymond[1], die ſo anſpruchs- aber auch erfindungslos, daß ſich weiter kein Aufhebens davon machen läßt, liegt uns noch eine neue von Lachner[1] vor, ſeine ſechſte, ein ausgezeichnetes Werk, das uns ſeine Preisſymphonie doppelt aufwiegt. Auch von dieſem Componiſten war in der Zeitſchrift ſchon ſo oft die Rede, daß wir uns kurz faſſen können. Was uns diesmal wahre Achtung vor Lachner'n einflößt, iſt das ſichtliche Streben, ſeine früheren Leiſtungen zu überbieten, und zwar in der beſten Weiſe, der männliche Ernſt, mit dem er der Aufgabe, ein großes ſymphoniſtiſches Bild darzuſtellen, genügen will, die Luſt und Liebe an der Sache. Wenn nun Lachner unter allen ſüddeutſchen Componiſten gewiß der talent- und kenntnißreichſte iſt, ſo muß eben jenes unermüdete Vorwärtsſtreben um ſo mehr ausgezeichnet werden, zumal in dieſen Blättern, die gerade ihn, als der Begabten einen, mit ſtrengſter Strenge immer beurtheilt, und zwar aus der beſten Abſicht, damit ihn das übertriebene Lob ſüddeutſcher Blätter, nach denen die Meiſter wahrhaft auf den Bäumen zu wachſen ſcheinen, nicht vorfrüh arbeitsſcheu und eitel mache. Was hilft alles Zureden, daß wir große Männer ſind; was alles Heben guter Freunde auf Stelzen hinauf, auf denen wir uns ohne jene nicht halten können? Wie viele haben ſchon büßen müſſen, die ſich vor der Zeit huldigen ließen! Nur dem nutzt das Lob, der den Tadel zu ſchätzen verſteht, d. h. der trotzdem unbeleidigt nicht nachläßt in ſeinen Studien, der ſich auch nicht egoiſtiſch in ſich abſchließt, ſondern ſich auch den Sinn für fremde Meiſterſchaft lebendig erhält, und ſolcher bleibt lange jung und bei Kräften, und einen ſolchen Künſtler glauben wir auch in Lachner'n zu erkennen, dem eine Auszeichnung widerfahren, über die er ſo viel bittere Dinge hören müſſen, worauf er ſich nun rächt auf die ſchönſte Weiſe, — durch ein beſſeres Werk, wie es dieſe ſechſte Symphonie im Vergleich zur gekrönten. Es herrſcht in dieſer Symphonie eine Meiſterordnung und Klarheit, eine Leichtigkeit, ein Wohllaut, ſie iſt mit einem Wort ſo reif und ausgetragen, daß wir darum dem Componiſten getroſt einen Platz in der Nähe ſeines Lieblingsvorbildes, Franz Schubert, anweiſen können, dem er, wenn an Vielſeitigkeit der Erfindung nachſtehend, am Talent zur Inſtrumentation zum wenigſten gleichkommt. Durchgeſchlagen, als ſie in Leipzig aufgeführt wurde, hat zwar auch dieſe Symphonie nicht, worüber ſich indeß der Componiſt beruhigen kann, da uns Beethoven und zuletzt Mendelsſohn verwöhnt, neben denen ſich nur aufrecht zu halten und ehrenvoll erwähnt zu werden allein ſchon nicht unrühmlich ſcheint, und dann hat das Publicum, wie der Einzelne, ſeine verwünſchten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen iſt durch das Fell, ſind es nicht gerade Beethoven'ſche Blitze, mit denen ihm beizukommen. Dann aber trifft auch dieſe Symphonie der alte Vorwurf der Breite der Ausführung; L. verſteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weiſe geiſtreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus ſchicken, in der Weiſe wie oft Beethoven, daß ſich das Publicum fragt: „was wollte der Mann eigentlich — aber Recht hat er gewiß"; ſolche Schlüſſe laſſe ſich Lachner von ſeinem guten Geiſt manchmal einflüſtern. Dem Publicum muß manchmal imponirt werden, es ſtellt ſich im Augenblick gleich, ſobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Componiſt zu Zeiten einen Stein hin, oder gar an den Kopf, dann ducken ſie alle gleichzeitig nieder und fürchten ſich und loben bedeutend nach dem Schluß. So Beethoven an einzelnen Stellen; Jeder darf's freilich nicht. Leſe doch Lachner in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube, es nützt ihm, er würde Kürze lernen; er muß gewiſſenloſer werden, er darf ſeine ſchönen Gedanken nicht zu lang wiederholen, ſie nicht bis auf den letzten Tropfen auspreſſen, ſondern andere untermiſchen, neue, immer ſchönere. Alles wie bei Beethoven! So kommen wir denn immer auf dieſen Göttlichen zurück und wüßten heute nichts weiter zu ſagen, als daß Lachner auf dem Pfad fortſchreiten möge nach dem Ideal einer modernen Symphonie, die uns nach Beethoven's Hinſcheiden in neuer Norm aufzuſtellen beſchieden iſt. Es lebe die deutſche Symphonie und blüh' und gedeihe von Neuem.

---

[1] Erſte Symphonie für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. Werk 17.

---

[1] Sechſte Symphonie (in D). Werk 56.

Norbert Burgmüller.

Nach Franz Schubert's frühzeitigem Tod konnte keiner ſchmerzlicher treffen, als der Burgmüller's. Anſtatt daß das Schickſal einmal in jenen Mittelmäßigkeiten decimiren ſollte, wie ſie ſchaarenweiſe herumlagern, nimmt es uns die beſten Feldherrentalente ſelbſt weg. Franz Schubert ſah ſich zwar noch bei ſeinen Lebzeiten geprieſen; Burgmüller aber genoß kaum der Anfänge einer öffentlichen Anerkennung und war nur einem kleinen Kreiſe bekannt, und dieſem vielleicht noch mehr als ein „curioſer" Menſch wie als Muſiker[1]. So iſt es denn Pflicht, wenigſtens dem Todten die Ehren zu erzeigen, die wir dem Lebenden, vielleicht nicht ohne ſein Verſchulden, nicht erzeigen konnten.

Zwar kennen wir nur Weniges von ihm: eine Symphonie, die, nur einmal an uns vorübergegangen, noch in der Erinnerung mit Freude erfüllt, ein Heft Lieder, das die Zeitſchrift ſchon früher beſprochen und erhoben, eine Sonate, eine Rhapſodie und wieder ein Heft Lieder, die drei letzten erſt vor Kurzem erſchienen. Dies Wenige aber reicht hin, die Fülle von Kraft, die nun gebrochen, auf das Innigſte betrauern zu müſſen. Sein Talent hat ſolche leuchtende Vorzüge, daß über deſſen Daſein nur einem Blinden Zweifel aufkommen könnte; ſelbſt die Maſſe, glaub' ich, würde er ſpäter zur Anerkennung gezwungen, der Reichthum ſeiner Melodieen müßte ſie gepackt haben, wenn ſie auch die wahrhaft künſtleriſche Bearbeitung der Theile nicht zu würdigen verſtanden.

Wie Beethoven, am deutſchen Rheine geboren, nahm er vielleicht frühzeitig von ſeinen reizenden Umgebungen in ſich auf; möglich daß auch das rege Kunſtleben im nahen Düſſeldorf nicht ohne Einfluß auf ihn war. Später ſehen wir ihn in Caſſel. Der Einfluß Spohr's, bei dem er hier ſtudirte, wiewohl er nicht zu verkennen, erſcheint indeß in dem uns Bekannten nur als ein leiſer Nachhall; die Schülerſchaft iſt bereits der Selbſtſtändigkeit gewichen; Spohr ſelbſt hat ihn ſicher in dieſem Sinne der Lehre entlaſſen, und, wie man ſagt, mit ſchönen Hoffnungen ſeiner zukünftigen Bedeutung. Auch Hauptmann, der ebenſo gründliche als fein ſchaffende Tonſetzer, darf nicht unerwähnt bleiben, bei dem Burgmüller gleicher Weiſe gelernt. In ſolcher Kraft der Selbſtſtändigkeit zeigt er ſich nun namentlich in der Rhapſodie; ſie zählt nur ſechs Seiten, aber den Eindruck möcht' ich beinahe der erſten Wirkung des Goethe'ſchen Erlkönigs vergleichen. Welch' meiſterliches Gebilde, wie in Einem Moment gedacht, entworfen und vollendet, und mit wie wenig Aufwand, wie beſcheiden vollendet! Der Phantaſie des Muſikers auf den Grund ſehen zu wollen, iſt gefährlich; bei der Rhapſodie ſcheint es mir aber gewiß, daß noch etwas im Spiele, daß der Muſik vielleicht eine beſondere Veranlaſſung zum Grunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereigniß. Einem Dichter, der gut Muſik verſtände, möchte die Deutung am leichteſten gelingen. Wie dem ſei, die Rhapſodie wirkt gleich einer Erſcheinung aus anderer Welt; den Augen nicht trauend, ſehen wir noch lange um uns, wenn ſie ſchon entſchwunden.

---

[1] Vgl. einen Aufſatz von Immermann in Band VIII Nr. 27 der Zeitſchrift.

Die Sonate iſt ein nicht minder treffliches Werk. Der einzige Vorwurf, den ihr der anſpruchvolle Muſiker machen dürfte, wäre die Wiederholung des zweiten Thema's im zweiten Theile, wie ſie ſich in der Sonate, und im erſten und letzten Satze, findet; ſo ausdrucksvoll der Geſang iſt, ſo müßte doch an dieſer Stelle die Phantaſie einen andern, kühneren Weg ſich brechen. Das Machen iſt freilich immer ſchwerer als das Rathen hinterher. Im Uebrigen weht durch den ganzen Satz eine ſo ſchöne, kräftige Leidenſchaft, und der Dichter erſcheint trotzdem darin ſeiner Aufregung ſo ſehr Meiſter, daß er ebenſo rührt wie beruhigt; ich weiß nicht, in welchem Alter die Sonate geſchrieben, ich möchte ſie aber für auf dem Wendepunkt vom Jünglings- zum Mannesalter entſtanden halten, wo ſo viele Träume Abſchied von uns nehmen, um der Wirklichkeit Platz zu machen. Die folgenden Sätze tragen denſelben Doppelcharakter von Reſignation und Lebemuth, obwohl ich nicht leugne, nach ſolchem erſten Satz im letzten etwas Tieferes an Combination erwartet zu haben. Doch genügt dem Wohlwollenden auch das Gegebene.

Das jüngſt erſchienene Liederheft gibt dem früheren an Reichthum und Gehalt nichts nach. Die Texte ſind mit feinem Auge herausgefunden, die Zuſtände der melancholiſchen, aufgeregten Natur des Tonſetzers verwandt: „wer nie ſein Brod mit Thränen aß" (Goethe) — „hell glühen die Sterne im dunklen Blau" (Stieglitz) —

„ich ſchleich' umher, betäubt und ſtumm" (Platen) — „wundes Herz, hör' auf zu klagen" (J. Schopenhauer) — „ich reit' in's finſtre Land hinein" (Uhland). Alles finden wir hier, was wir von einem Lied fordern dürfen: poetiſche Auffaſſung, belebtes Detail, glückliches Verhältniß des Geſanges zum Inſtrument, überall Wahl und Einſicht und warmes Leben. Am wenigſten kann ich mich indeß mit dem Goethe'ſchen Gedicht einverſtanden erklären; die Figur, wiewohl ſie ſich durch den Harfenſpieler deuten ließe, ſcheint mir zu äußerlich, zu zufällig, und das zarte Leben des Gedichtes zu übertönen. Bei Franz Schubert erſchien dies Feſthalten einer Figur das ganze Lied hindurch als etwas Neues; junge Liedercomponiſten ſind vor der Manier ſehr zu warnen. Tieferen Urſprungs ſind aber die andern Lieder, und trifft namentlich das letzte unmittelbar, daß es meiſterlicher vollführt kaum gedacht werden kann.

Der Verleger, der noch mehre Compoſitionen von Burgmüller im Beſitz hat, möge raſch an ihrer Veröffentlichung arbeiten laſſen; er wird es nicht zu bereuen haben. Verleger ſcheinen mir auch oft wie Fiſcher; unwiſſend, was Glück und Zufall bringen, werfen ſie ihre Netze aus und es fängt ſich allerhand großes und kleines Geſindel, bis denn einmal das ſchwere Gewicht einen ſeltenen Gaſt verheißt und der Fiſcher hocherfreut einen koſtbaren Schatz aus der Tiefe zieht. Ein ſolcher glücklicher Zug war Burgmüller.

Etuden für das Pianoforte.

Rudolph Willmers, ſechs Etuden. W. 1. — F. Hiller, zwölf Etuden und charakteriſtiſche Stücke (songes et vérités). W. 28. — J. Roſenhain, zwölf charakteriſtiſche Etuden. W. 17. — F. Kalkbrenner, fünfundzwanzig große Etuden. W. 143. 2 Hefte. — F. Liszt, Etuden. W. 1. — F. Liszt, große Etuden. Lieferung 1 u. 2.

Die Zeitſchrift hat ſeit ihrer Entſtehung der Clavieretude immer beſondere Aufmerkſamkeit geſchenkt, weil ſich in ihr die Fortſchritte der Kunſt des Clavierſpiels, wenn auch mehr der Mechanik, am ſchnellſten zeigen; ſo ſind im Verlauf der Jahre gegen 30 Sammlungen beſprochen worden. In unſerer letzten Etudenſchau (im vorigen März) äußerten wir die Hoffnung, es werde nach ſo vielem Kraftaufwand, wie man an die Etude geſetzt, einmal ein längerer Stillſtand eintreten. Wir irrten; »notre malheur, le voici, nous avons trop d'esprit«, ſagte neulich ein Mann der franzöſiſchen Deputirtenkammer, obwohl im politiſchen Sinne; in unſerm heißt es: „unſer Unglück iſt, wir wiſſen mit unſerer Fertigkeit nicht wohin und können's nicht laſſen, das Etudenſchreiben“.

Eine Menge neuer Hefte legen wir denn dem Leſer in kurzen Schattenriſſen vor.

Der Componiſt der zuerſt genannten Sammlung iſt dem Berichterſtatter wohl bekannt. Von Geburt ein Däne, frühzeitig zur Muſik hingezogen, kam der junge Willmers zu Hummel nach Weimar. Man weiß, wie Hummel ſeine Schüler unterrichtete; er ließ nur ſelten von andern Componiſten ſpielen. Der neuen Weiſe des Clavierſpiels abhold, namentlich dem Gebrauche des Pedals, das gerade in jüngſter Zeit zu ſo großer Bedeutung und mit ſo großem Rechte gelangt, unterſagte es Hummel wohl gar, ſich Neueres anzuſehen. Einſtweilen hatte ſich aber außerhalb Weimar mancherlei ereignet. Chopin war erſtanden und neben ihm eine Menge bedeutender Talente. Der Trieb zum Neuen lag in der ganzen Zeit. Chopin aber bemächtigte ſich am ſchnellſten der Gemüther; ſeine Etuden, faſt ſämmtlich Werke eines außerordentlichen Geiſtes, klangen bald überall in Deutſchland wieder und werden es noch lange, da ſie der allgemeinen Bildung weit voraus und, wären ſie das nicht, weil ſie wahrhaft Geniales enthalten, das aller Zeiten Geltung hat. So kamen auch unſerm jungen Künſtler die Etuden in die Hände, und wie Verbotenes am ſüßeſten ſchmeckt, ſo ſchwelgte er nach Kräften in den Phantaſieen des neuerſchienenen Meiſters. Bald ſehen wir W. indeß in Fr. Schneider's Muſikſchule als einen ihrer fleißigſten Zöglinge namentlich mit Compoſition beſchäftigt; es hatte keine Gefahr mit ihm: Umwege macht wohl jeder, aber daß W. lange auf Abwegen hätte verweilen können, hinderte ſeine von Grund aus tüchtige Natur. Er ſchrieb viel und mit großer Leichtigkeit, meiſtens ohne Inſtrument: das letztere immer ein Zeichen von einem klaren inneren Muſikauge. So brachte er binnen kurzer Zeit eine Sammlung von wohl 20 Etuden fertig und frug bei mir an, ob er ſie drucken laſſen könne. Ich antwortete ihm, er möge ſie zwei Jahre hinlegen und dann zuſehen, was ihm noch davon gefiele. Die zwei Jahre ſind beinahe vergangen und in dem nun gedruckten Hefte finden ſich nur vier von jenen früheren Stücken. Raſche Einſicht in das Mangelhafte und Aufgeben des von Haus aus Mißlungenen bleibt ſtets ein Zeichen geſunden Talentes. Es bedurfte unſerm jungen Künſtler gegenüber nur eines Winkes, und er legte das Verfehlte bei Seite, während er auch wiederum ſein Gelungeneres zu vertheidigen wußte. Ich führe dieſe Einzelnheiten an, weil ſie unſerm Novizen zur Ehre gereichen; möchte er ſich immer jene rechte Beſcheidenheit bewahren, die ebenſo gegen Muthloſigkeit wie gegen Selbſtüberſchätzung ſchützt.

Was nun die ſo entſtandene Sammlung anlangt, ſo wird ſie ſich das Lob des Kenners in vieler Hinſicht zu erwerben wiſſen. In Betracht der großen Jugend des Componiſten müßte er ſie ſogar außergewöhnlich nennen. Es zeigt ſich in ihr bei ziemlich bedeutendem Harmoniereichthum und ſchon gewandter Bändigung der Form auch überall ein Streben nach Styl, nach Einheit und Concentration des Gedankens. Andererſeits freilich theilt er es mit andern jungen Componiſten, daß er noch nichts eigenthümliches Melodiſches zu geben vermag, was immer erſt ſpätere Jahre und ſehr allmählich bringen, und daß er im Verhältniß zum Gehalt ſeiner Leiſtung zu ſchwierig ſetzt. Den Einfluß Chopin's erwähnte ich ſchon; bei ihm iſt die Schwierigkeit nur Mittel, und wo er die ſchwierigſten gebraucht, da iſt auch die Wirkung danach. Große Mittel, große Wirkung, großer Gehalt, — freilich wo dies ſich zuſammen findet, iſt der Künſtler auch unſeres Rathes nicht mehr bedürftig; bei Chopin finden wir allerdings die drei oft vereint. Einen andern und jüngern Einfluß hat Henſelt auf unſern Componiſten geäußert; die dritte und ſechſte Etude zeugen davon. Daß er ſich indeß länger in dieſem Genre bewegen ſollte, glauben wir kaum, — es iſt eine Art Blumenmalerei, in der ſich das erfindungsreichere Talent unmöglich auf die Zeit gefallen kann; am Original lieben wir ſie und haben es öfters ausgeſprochen; der junge Künſtler mache ſich aber los davon und laſſ' ein Gebiet, auf welchem nur dem Zuerſt-Kommenden Kränze blühen. Daß er trotzdem immer auf Herausbildung der in ihm wohnenden Melodie mit Fleiß bedacht ſei, verſteht ſich von ſelbſt. Mit Theilnahme haben wir des jungen Etudenhelden gedacht; bald hoffen wir ihm auch auf andern und höheren Wegen zu begegnen; bei ſeinem Talent, auch zur Orcheſtercompoſition, wird er immer Würdigeres leiſten, wozu wir ihm im Voraus unſern beſten kritiſchen Segen verleihen. —

»Songe et vérité« heißt die zweitgenannte Etudenſammlung, was ſich allenfalls mit „Wahrheit und Dichtung" überſetzen ließe. Den Grund zu dieſer Hauptüberſchrift findet man in den Ueberſchriften der einzelnen Stücke, die theils pſychiſche Zuſtände, theils Naturſcenen darſtellen ſollen. Viel Freundliches enthält das Heft, und der Verleger hat es in dieſem Sinne ausgeſtattet. Was die Ueberſchriften anlangt, ſo hätte ſich der Componiſt beſſer zuvor an Hrn. Rellſtab in Berlin gewendet, der ſie z. B. an Henſelt billigt, an Andern nicht, obwohl ohne Gründe. Leichter und anders denken wir. Was iſt's denn ſo Verwunderliches, wenn gute Freunde zuſammenſitzen, der Componiſt ihnen vorſpielt, und letzterer wie von einem Lichtſtrahl getroffen, plötzlich ausruft: „Könnte man nicht dem oder jenem Stück eine treffliche Ueberſchrift geben, und würde nicht das Opus unbeſchreiblich dadurch gewinnen?" und der Componiſt jubelt und überſchreibt mit großen Buchſtaben die betreffenden Stücke. Aus einem tieferen Grunde ſind wohl auch nicht die vorliegenden Ueberſchriften herzuleiten, die Muſik war eher da als der Titel und erfüllt in flüchtiger Weiſe was dieſer andeutet. Am rein muſikaliſchen Theil des Werkes hätte man Manches zu loben, Manches auszuſetzen; zu loben das meiſt heiter Melodiſche, wie es ſich namentlich in den »Les Rivaux«, »l'Innocence«, »le Troubadour« benannten vorfindet; zu tadeln Manches an der Form, die ſich noch nicht immer klar und feſt genug abrundet, wie auch die oft beleidigenden Ausweichungen in entlegene Tonarten (ſo in der erſten von C dur nach D dur, in der fünften von A moll nach H moll, in der zwölften von G moll nach B moll). Einigen Nummern verſuchte der Componiſt auch einen contrapunktiſchen Anſtrich zu geben, in denen ſich indeß der Mangel an tiefſten Studien am meiſten verräth. Im Ganzen aber gewähren die Etuden eine angenehme Unterhaltung und mögen als gut bürgerliche Koſt excentriſchen Kunſtjüngern wohl einmal beigegeben werden. —

Der Name des Componiſten der drittgenannten Sammlung — J. Roſenhain — kam ſchon öfters in der Zeitſchrift vor. Namentlich erwähnte ſie lobend ſchon vor Jahren eines Trios und ſprach dabei Hoffnungen aus, die ſein neues Werk — außer zwei Opern das bedeutendſte, was er ſeitdem geſchrieben — zum Theil erfüllt, zum Theil täuſcht. Getäuſcht ſieht man ſich, wenn man in den Etuden, im Vergleich zu früher, mehr Meiſterſchaft im Techniſchen, mehr Satzreinheit und Formenreichthum zu finden hofft; andererſeits erfreut es, den Componiſten nach bedeutenderer Charakteriſtik ringend zu ſehen, ſich überhaupt der tieferen poetiſchen Richtung neuerer Tondichter anſchließend. Den Leſer gleich in das Werk einzuführen, mögen die Ueberſchriften der einzelnen Etuden hier ſtehen; wir finden eine „Elegie", einen „Dialog", „Schiffermädchen", ein „Lied", ein Stück „Seereiſe" überſchrieben, zum Schluß einen „Sylphentanz", außerdem ſechs Nummern ohne Ueberſchriften. Es kömmt mir bei ihrer Anzeige zu Statten, ſie ſämmtlich noch im Gedächtniß zu haben durch den lebendigen Vortrag des Componiſten ſelbſt. Denn wie man auch eine Compoſition mit Theilnahme aufzufaſſen bemüht iſt und ſich in ihr Innerſtes hinein zu denken, ſo lebt das Werk doch noch ganz anders unter den Händen des Schöpfers ſelbſt auf, und wäre die Ausführung ſogar eine mangelhafte, was indeß in unſerm Falle nicht zu ſagen, da der Componiſt gar wohl auf den Taſten zu Hauſe. So gewann namentlich die letzte auf dem Papier faſt dürftig ſehende Etude, der „Sylphentanz", in der Vortragsweiſe des Tonſetzers durch die beſondern Licht- und Schatteneffecte, wie ſie nur ein Spieler, der viel und lange ſtudirt, hervorzubringen vermag; ſo auch der „Dialog", in dem ſich abwechſelnd und witzig hohe und tiefe Stimmen beantworten. Es ſind dieſe zwei Nummern vielleicht die effectvollſten der Sammlung. Doch zeigt ſich ziemlich in allen eine geſchäftige Phantaſie, wenn auch im Ganzen mehr bekannten Vorbildern nachringend, als eigenen neuen Flug verſuchend. Und hier mögen wohl auch die Lebensverhältniſſe des Künſtlers in Erwägung gezogen werden, der, noch ziemlich jung und noch nicht zur abgeſchloſſenen Eigenthümlichkeit gelangt, vor einigen Jahren ſeinen alten Wohn- und Studienort Frankfurt mit Paris vertauſchte, dem großen Heerd der verſchiedenſten Parteien und ihrer Führer, wo ein Neuling, der überdies ein leicht nachahmendes Talent beſitzt, doppelt auf ſich achten muß, ſich ſeine urſprüngliche Natur zu bewahren. Wenn daher in einigen Stücken der Sammlung eine ältere Schule, namentlich das Studium von Ries und Moſcheles nicht zu verkennen, ſo ſpricht ſich in andern die Bekanntſchaft mit andern Meiſtern des Tages ſo deutlich aus, daß man die Stücke dieſer oder jener Gattung ſogar verſchiedenen Componiſten zuſchreiben möchte. Und hier kann man nichts als dem Componiſten zurufen, ſich ſeines Zieles klar bewußt zu werden, damit was Eigenthümliches von höherer Hand in ihn gelegt, ſich nicht noch mehr zerſtreue und verwerfe, wie dies z. B. bei Meyerbeer der Fall, der, ein eigentlicher Repräſentant ſeiner Nation, ohne Heimath und Vaterland, nach und nach von allen Völkern zu ſeiner Kunſt geliehen. Auch unſer junger Componiſt gehört dieſer klugen, kopfhellen Nation an, die in der Geſchichte der neueren Muſik einen ſo bedeutenden Einfluß gewonnen. Hoffen wir, daß er ihren Beſſeren nacheifere, daß er ſein Talent nicht dem Beifall der Menge aufopfere, daß er deutſch und tüchtig bleibe, immer lernend, beobachtend und wieder aus ſich heraus ſchaffend.

Vieles wäre noch über dieſe Etudenſammlung zu ſagen, namentlich die oben gemachte Andeutung zu bekräftigen, daß ſich der Componiſt noch mehr der Satzreinheit bis in's Kleinſte hinein befleißen, auch nicht ablaſſen möge, ſeinen Stücken mehr Rundung zu geben. Genüge das, auf die Sammlung als auf eine intereſſantere aufmerkſam zu machen, die überdies dem Großmeiſter Cherubini gewidmet iſt und ſchon deshalb zu einem ſtrengeren Urtheil auffordert, wie wir es mit dem beſten Willen ausgeſprochen. —

Ueber die neuen Etuden von Kalkbrenner (Etudes de style et de perfectionnement composées pour servir de complément à la Méthode etc.) etwas dem Werke Erſprießliches zu ſagen, wird mir ſchwer. Bin ich gereizt durch die Sagen, die auch bis zu uns gedrungen: daß nämlich Kalkbrenner ſich gerade immer ſeiner neuſten Compoſitionen am meiſten rühme, daß er ſeine eigenen Etuden ordentlich ſtudire, wie ein Schüler von ſich ſelbſt. — machte gerade dies meine Neugier rege. — aber ich geſtehe, die Etuden haben mich wahrhaft melancholiſch geſtimmt. Phantaſie, wo biſt du, Gedanken, wo ſeid ihr, mochte ich auf jeder Seite ausrufen. Keine Antwort. Faſt nichts als trockene Formeln, Anfänge, Ueberbleibſel; das Bild einer alt und kokett gewordenen Schönen. Dies aber iſt das Loos aller Künſtler, die ihre Kunſt nur an ihr Inſtrument hängen. Sie ergötzen ſo lange ſie jung ſind, ſo lange ſie Neues und immer Glänzenderes an Fertigkeit zu geben vermögen. Einſtweilen aber tauchen jüngere Talente auf; was ehemals bewunderte Fertigkeit war, iſt nun Kinderſpiel für alle geworden. Jene aber, an Beifall gewöhnt, können nicht mehr ohne ihn leben, wollen ihn erzwingen; aber keine Hand rührt ſich ob der Bemühungen und die Menge belächelt, was ſie ſonſt anſtaunte.

Kalkbrenner hat, wie er ſelbſt erzählt, einen großen Theil ſeines Lebens der mechaniſchen Ausbildung ſeiner Hände gewidmet; einen Beethoven müßte das ſtören im Componiren, geſchweige denn das ſchwächere Talent. Und dann kömmt eben im Alter zum Vorſchein, was Jugendreiz vormals zu verdecken verſtand: der Mangel an tieferer vielſeitiger Kenntniß, die Vernachläſſigung der Studien großer Vorbilder. Könnte man ſich einen Sebaſtian Bach, einen Beethoven phantaſielos denken, ſie würden im greiſeren Alter noch immer Intereſſantes genug zu Tage gefördert haben, weil ſie eben ſtudirt, etwas gelernt hatten. Die aber nichts gelernt, mögen bis in ein gewiſſes Alter hin manch' Anmuthiges hervorbringen können; dann aber fehlt es ihnen an Kraft, die Anſprüche zu erfüllen, die man an den Mann ſtellt, und alle unnatürlichen Mittel, dies zu verheimlichen, zeigen die Blöße nur um ſo beleidigender. Wozu nun dieſe Etuden? Doch nicht für den Künſtler, den Componiſten, die derlei nur zu durchfliegen brauchen, es auf ewige Zeiten bei Seite zu legen! Aber auch nicht für Virtuoſen und Studirende: für jene nicht, da ihnen ſchwerlich in den Etuden etwas Neues geboten wird, für dieſe nicht, die in früheren Kalkbrenner'ſchen Etuden weit beſſer und bündiger haben können, was dieſe neuen in wenig veränderten Redensarten nur kümmerlich wiederholen. Daß unter 25 Stücken ſich dennoch manches Artigere befinde, kann man wohl glauben; der Kunſt iſt aber nur mit dem Meiſterhaften gedient; wer dies nicht überall und zu jeder Zeit zu geben vermag, hat auch auf den Namen eines wahren Künſtlers keinen Anſpruch, und von allen dieſen Etuden iſt keine einzige meiſterhaft, d. h. groß in Erfindung und Ausführung. Da laßt uns lieber unſern alten ehrlichen Cramer hervorholen, unſern feingebildeten Moſcheles, unſern phantaſiereichen Chopin. Zum Studium mittelmäßiger Compoſitionen haben wir keine Zeit. —

Es bleibt uns noch übrig, über die zwei Sammlungen Etuden von Liſzt zu berichten, die wir in der Ueberſchrift genauer bezeichnet, und wir können den Leſer gleich mit einer Entdeckung bekannt machen, die die Theilnahme für jene Etudenwerke nur ſteigern wird. Wir führten nämlich eine bei Hofmeiſter, auf dem Titel mit Werk 1, als eine »travail de la jeunesse« bezeichnete, und eine bei Haslinger unter der Aufſchrift »grandes Etudes« erſchienene Sammlung auf. Bei genauerer Durchſicht ergibt ſich denn, daß die meiſten Stücke der letzteren nur Umarbeitungen jenes Jugendwerkes ſind, das ſchon vor vielen, vielleicht 20 Jahren in Lyon erſchienen, der unbekannten Verlagsfirma wegen bald verſchollen, jetzt vom deutſchen Verleger wieder vorgeſucht und neu gedruckt worden iſt. Kann man mithin die neue, übrigens von Haslinger wahrhaft koſtbar ausgeſtattete Sammlung kein eigentliches Originalwerk nennen, ſo wird ſie ſicher und gerade jenes Umſtandes halber dem Clavierſpieler vom Fach, der ſie mit der erſten Ausgabe zu vergleichen Gelegenheit hat, ein doppeltes Intereſſe gewähren müſſen. Aus der Vergleichung ergibt ſich nämlich für's erſte der Unterſchied zwiſchen ſonſtiger und jetziger Clavierſpielweiſe, und wie die neuere an Reichthum der Mittel zugenommen, an Glanz und Fülle jene überall zu überbieten ſucht, während andererſeits freilich die urſprüngliche Naivität, wie ſie dem erſten Jugenderguß inne wohnte, in der jetzigen Geſtalt des Werkes faſt gänzlich unterdrückt erſcheint. Sodann gibt auch die neue Bearbeitung einen Maßſtab für des Künſtlers jetzige ganze geſteigerte Denk- und Gefühlsweiſe, geſtattet uns ſelbſt einen Blick in ſein geheimeres Geiſtesleben, wo wir freilich oft ſchwanken, ob wir den Knaben nicht mehr beneiden ſollen, als den Mann, der zu keinem Frieden gelangen zu können ſcheint.

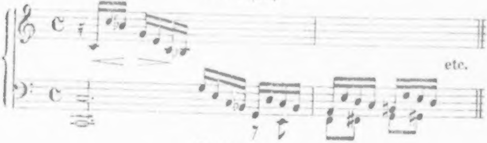
Ueber Liſzt's Talent zur Compoſition weichen die Urtheile überhaupt ſo ſehr von einander ab, daß ein Eingehen in die wichtigſten Momente, wo er jenes verſchiedenzeitig zur Erſcheinung gebracht, hier nicht am unrechten Orte ſteht. Schwierig wird dies dadurch gemacht, daß in Hinſicht der Opuszahlen auf Liſzt's Compoſitionen eine wahrhafte Confuſion herrſcht, daß auf den meiſten gar keine angegeben iſt, ſo daß man über die Zeit, wo ſie erſchienen, nur vermuthen kann. Wie dem ſei, daß wir es mit einem ungewöhnlichen, vielfach bewegten und bewegenden Geiſte zu thun haben, geht aus allen hervor. Sein eigenes Leben ſteht in ſeiner Muſik. Früh vom Vaterlande fortgenommen, mitten in die Aufregungen einer großen Stadt geworfen, als Kind und Knabe ſchon bewundert, zeigt er ſich auch in ſeinen älteren Compoſitionen oft ſehnſuchtsvoller, wie nach ſeiner deutſchen Heimath verlangend, oder frivoler vom leichten franzöſiſchen Weſen überſchäumt. Zu anhaltenden Studien in der Compoſition ſcheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachſenen Meiſter gefunden zu haben; deſto mehr ſtudirte er als Virtuos, wie denn lebhafte muſikaliſche Naturen den ſchnellberedten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier verziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erſtaunliche Höhe, ſo war doch der Componiſt zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältniß entſtehen, was ſich auffallend auch bis in ſeine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erſcheinungen ſtachelten den jungen Künſtler noch auf andere Weiſe. Außerdem daß er von den Ideen der Romantik der franzöſiſchen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte in die Muſik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf ſeinem Inſtrumente noch weiter zu gehen und das Aeußerſte zu verſuchen. So ſehen wir ihn (z. B. in ſeinen Apparitions) in den trübſten Phantaſieen herumgrübeln und bis zur Blaſirtheit indifferent, während er ſich andererſeits wieder in den ausgelaſſenſten Virtuoſenkünſten erging, ſpottend und bis zur halben Tollheit verwegen. Der Anblick Chopin's, ſcheint es, brachte ihn zuerſt wieder zur Beſinnung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden ſeiner Muſik zieht ſich doch immer der roſige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu ſpät für den außerordentlichen Virtuoſen, was er als Componiſt verſäumt nachzuholen. Sich vielleicht ſelbſt nicht mehr als ſolcher genügend, fing er an, ſich zu andern Componiſten zu flüchten, ſie mit ſeiner Kunſt zu verſchönen, zu Beethoven und Franz Schubert, deren Werke er ſo feurig für ſein Inſtrument zu übertragen wußte, oder er ſuchte ſich, im Drange Eigenes zu geben, ſeine älteren Sachen vor, ſie ſich von Neuem auszuſchmücken und mit dem Pomp neugewonnener Virtuoſität zu umgeben.

Nehme man das Vorſtehende als eine Anſicht, als einen Verſuch, den undeutlichen, oft unterbrochenen Gang, den Liſzt als Componiſt genommen, ſich durch ſein überwiegendes Virtuoſengenie zu erklären. Daß Liſzt aber bei ſeiner eminenten muſikaliſchen Natur, wenn er dieſelbe Zeit, die er dem Inſtrument und andern Meiſtern, ſo der Compoſition und ſich ſelbſt gewidmet hätte, auch ein bedeutender Componiſt geworden wäre, glaub' ich gewiß. Was wir von ihm noch zu erwarten haben, läßt ſich nur muthmaßen. Die Gunſt ſeines Vaterlandes ſich zu erwerben, müßte er freilich vor Allem zur Heiterkeit, zur Einfachheit zurückkehren, wie ſie ſich ſo wohlthuend in jenen älteren Etuden ausſpricht, müßte er mit ſeinen Compoſitionen eher den umgekehrten Proceß, den der Erleichterung anſtatt der Erſchwerung vornehmen.

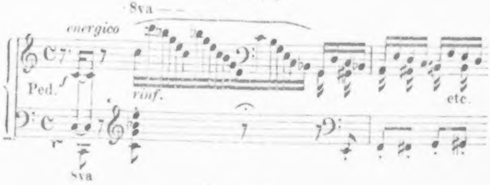
Indeß vergeſſen wir nicht, daß er eben Etuden geben wollte, und daß ſich hier die neu complicirte Schwierigkeit der Compoſition durch den Zweck entſchuldigt, der eben auf Ueberwindung der größten ausgeht.

Dem Leſer nun das Urtheil über die vorliegenden Etuden, ihre urſprüngliche Geſtalt und die Art der Bearbeitung zu erleichtern, mögen hier einige Anfänge ſtehen:

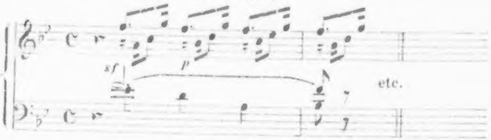
Nr. 1 ſonſt:



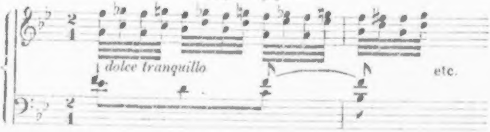
Dieſelbe jetzt:


8va
energico
f
Ped.
rinf.
etc.
8va

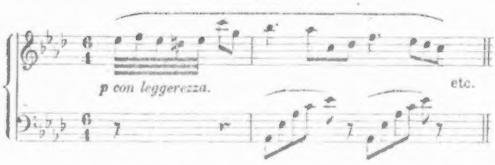
Nr. 5 ſonſt:



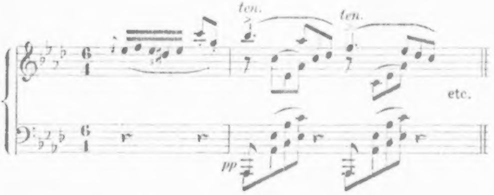
Dieſelbe jetzt:


dolce tranquillo
etc.

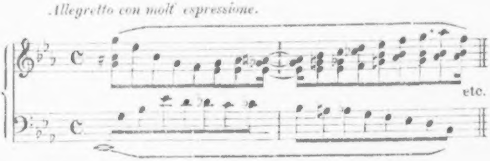
Nr. 9 ſonſt:



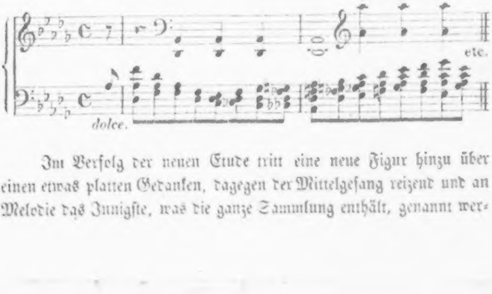
Dieſelbe jetzt:



Man ſieht die Aehnlichkeit und den Unterſchied. Die Grundſtimmungen der Anfänge ſind meiſtens dieſelben geblieben, nur von reicheren Figuren umhangen, ſtrotzender in der Harmonie, alles ſtärker aufgetragen; im Verlauf der Stücke finden ſich aber in der neuen Ausgabe ſo viele Abweichungen, daß das Original oft ganz in den Hintergrund tritt. So hat die zweite Etude in A moll eine Menge Zuſätze, einen neuen Schluß erhalten. In der dritten (in F dur) iſt die ältere Etude noch weniger zu erkennen, die Bewegung eine andere worden, eine Melodie hinzugekommen, wie denn das ganze Stück in der Bearbeitung (bis auf den trivialeren Mittelſatz in A dur) an Intereſſe zugenommen. In der vierten (D moll) hat er über die Figur des erſten Originals ebenfalls Melodie aufgebaut, einen beruhigenden Mittelſatz eingeſchaltet und zum Schluß jener Melodie neue Begleitungen gegeben. Eine totale Umwandlung hat die fünfte erfahren ꝛc. ꝛc. Ganz neu ſind nun die folgenden drei und der Länge nach wohl die größten Etuden, die es gibt, keine nämlich unter 10 Seiten. Eine Kritik nach gewöhnlicher Weiſe über ſie anſtellen zu wollen, Quinten und Querſtände etwa herauszuſuchen und zu verbeſſern, wäre ein unnützes Bemühen. Hören muß man ſolche Compoſitionen, ſie ſind mit den Händen dem Inſtrument abgerungen, ſie müſſen uns durch ſie auf ihm entgegen klingen. Und auch ſehen muß man den Componiſten; denn wie der Anblick jeder Virtuoſität erhebt und ſtärkt, ſo erſt jener unmittelbare, wo wir den Componiſten ſelber mit ſeinem Inſtrumente ringen, es bändigen, es jedem ſeiner Laute gehorchen ſehen. Es ſind wahre Sturm- und Graus-Etuden, Etuden für höchſtens zehn oder zwölf auf dieſer Welt; ſchwächere Spieler würden mit ihnen nur Lachen erregen. Am meiſten ſind ſie einigen jener Paganini'ſchen für Violine verwandt, von denen Liſzt neuerdings auch welche für das Pianoforte überzutragen beabſichtigt. Die nun folgenden Nummern der neuen Ausgabe ſtützen ſich wiederum auf die ältere. Nr. 9 hat eine Einleitung erhalten und im Verlauf manch' intereſſanten Zuſatz. Nr. 10 erſcheint ebenfalls breiter ausgeführt und freilich um das Zehnfache ſchwieriger. In Nr. 11 wird der Hauptgedanke:



folgendermaßen transponirt:



Im Verfolg der neuen Etude tritt eine neue Figur hinzu über einen etwas platten Gedanken, dagegen der Mittelgeſang reizend und an Melodie das Innigſte, was die ganze Sammlung enthält, genannt werden muß. Die erwähnte Figur tritt dann noch einmal in größten Claviermaſſen auf.

Nr. 12 endlich iſt ebenfalls eine Umarbeitung der letzten Etude der älteren Arbeit und die urſprünglich in $^{4}/_{4}$tel Tact geſetzte Melodie in $^{6}/_{8}$tel umbrochen; ſie bietet eine Menge der ſchwierigſten Begleitungsarten, man weiß oft nicht wo die Finger hernehmen. Die Nummern 6, 8 und 11 der Hofmeiſter'ſchen Ausgabe ſind in der neuen übergangen (an deren Stelle jene drei neuen getreten); vielleicht bringt ſie Liſzt noch in folgenden Heften, da er doch wohl den ganzen Kreis der Tonarten bearbeiten will.

Wie wir ſagten, man muß alles dies von einem Meiſter, wo möglich von Liſzt ſelbſt hören. Vieles würde uns freilich auch dann noch beleidigen, Vieles, wo er aus allen Randen und Banden herausgeht, wo die erreichte Wirkung doch nicht genug für die geopferte Schönheit entſchädigt. Aber mit Verlangen ſehen wir ſeiner Ankunft entgegen, die er uns den nächſten Winter zugeſagt. Gerade mit dieſen Etuden hat er bei ſeiner letzten Anweſenheit in Wien ſo erſtaunlich gewirkt. Große Wirkungen ſetzen aber immer auch große Urſachen voraus, und ein Publicum läßt ſich nicht umſonſt enthuſiasmiren. So bereite man ſich durch vorläufige Durchſicht der beiden Sammlungen auf den Künſtler vor; die beſte Kritik wird er dann ſelbſt geben am Clavier. —

Camilla Pleyel.

I.

Auf dem Concertzettel der Mad. Camilla Pleyel prangten Compoſitionen neben einander, die auf die würdigſte Richtung der Künſtlerin ſchließen ließen. Das G moll-Concert von Mendelsſohn hatten wir vor Kurzem von Mendelsſohn ſelbſt gehört. Es war intereſſant, das Spiel der lebhaften Franzöſin mit dem des Meiſters zu vergleichen; den letzten Satz nahm ſie ſogar ſchneller. Im Uebrigen mag der Componiſt mit der immer muſikaliſchen Auffaſſung ſicher einverſtanden geweſen ſein, bis auf einzelne Geſangſtellen, die wir einfacher, innerlicher, weniger affectvoll geſpielt wünſchten. Anders als andere Claviervirtuoſen, die gar kein ganzes Concert mehr öffentlich zu Gehör zu bringen wagen, gab uns Mad. Pleyel ſogar ein zweites, das Concertſtück von Weber, das gerade heute ein doppeltes Intereſſe bot, da es, der Vorgänger des Concerts von Mendelsſohn, an vielen Stellen in die Phantaſie des, wie er's ſchrieb, noch jungen Künſtlers verführeriſch hineingeſpielt haben mag, ſich übrigens in Zartheit und Feinheit des Ausbaues mit dem jüngern Werke wohl kaum meſſen kann. Mad. Pleyel trug es äußerſt glücklich vor und mit derſelben warmen Leidenſchaft, mit der ſie alle Muſik aufzufaſſen ſcheint. So hatte ſich auch im Publicum bald jene freudige mittheilende Stimmung verbreitet, wie ſie nur nach Genuß und Wechſelwirkung von Meiſterwerk und Meiſterſpiel aufkommen kann. Von dem Stück, mit dem die Künſtlerin den reichen Muſikabend ſchloß, wünſchten wir das Gleiche ſagen zu können; doch blieb hier das Geſchick des ſchaffenden Talentes hinter dem ausübenden offenbar zurück, es war eine Compoſition der Virtuoſin, in der wir, ſelbſt was aus Themen von Weber dazu genommen war, ſchöner geſetzt und bearbeitet wünſchten. Doch war gerade hier der Beifall ſo rauſchend, daß ſie wiederholen mußte.

Mad. Pleyel gibt nächſten Sonnabend noch ein zweites Concert und reiſt dann über Dresden und Wien nach Frankreich zurück. Die höchſt intereſſante Frau wird überall durch ihr Spiel erfreuen, und mehr als das, durch ihre Vorliebe für das Edelſte ihrer Kunſt zu deſſen Verbreitung mitwirken.

II.

Die Leiſtungen ſchienen durch den Enthuſiasmus zu wachſen und dieſer mit jenen. Die genialiſche Frau hatte ſchön gewählt: das C moll-Concert von Beethoven und „Oberons Zauberhorn" von Hummel, und im geſtrigen Abonnementconcert das Concert in C moll von Kalkbrenner und zum Schluß das Concertſtück von Weber wiederholt. Kalkbrenner war früher eine Zeit lang ihr Lehrer, daher die Wahl; ſie ſpielte es hin, wie man ungefähr ein in jungen Jahren gelerntes Gedicht ſpäter einmal wie zum Vergnügen ſich vorſpricht; die vollendete Schule war in der Meiſterin aufgegangen. Im Concert von Beethoven traten andere Seiten ihrer muſikaliſchen Natur vor; ſie trug es würdig, ohne Fehl, im deutſchen Sinne vor, daß uns die Muſik wie ein Bild anſprach, während es in der Phantaſie von Hummel wie aus luſtigem Geiſterreich zu uns herabklang. Das Concert von Weber zog einen freudigen Aufſtand nach ſich; es flogen Blumen und Kränze auf die Dichterin. Das Publicum ſchwärmte. „Es iſt mehr Poeſie in dieſer Frau als in zehn Thalbergs", ſagte Jemand. Die Bewegung währte noch lang. Die feine, blumenhafte Geſtalt der Künſtlerin, ihr kindiſches Verneigen, als ob ihr dieſer Beifall nicht gebühre, noch mehr was ſie Tieferes durch ihre Kunſt offenbarte, wird die Erinnerung noch in die Zukunft verfolgen. Mit den innigſten Wünſchen ſehen wir der ſcheidenden Künſtlerin nach, und daß ſie vom Glück, mit dem ſie ſo Viele erfüllt, auch an ſich ſelbſt erfahren möge. —

Floreſtan.

Erinnerung an eine Freundin.

Von Euſebius.

— Im Künſtlerkreiſe, der ſich im Anfang des Jahres 1834 in unſerer Stadt zu bilden anfing, nahm **Henriette Voigt**, unſere jüngſt entſchlafene Freundin, eine beſondere Stellung ein; es ſei ihrer mit einigen Worten in dieſen Blättern gedacht, die jenem Vereine ihre Entſtehung verdanken, an denen die Hingeſchiedene das lebhafteſte Intereſſe nahm. Dies hauptſächlich durch Ludwig Schunke's, ihres Lehrers und Freundes, Mitwirkung. Bis zur Bekanntſchaft mit dieſem theuren Künſtler war Henriette Voigt vorzugsweiſe der ältern Schule zugethan. Eine Schülerin von Ludwig Berger in Berlin, ſpielte ſie beſonders deſſen Compoſitionen mit begeiſterter Vorliebe, außerdem nur von Beethoven. Wir wußten das, und wie nun Floreſtan ſogenannte „Beethovenerinnen" nur mit Mühe anſprechen kann, ſo währte es lange, ehe er, zugleich mit Schunke, ein Verhältniß anknüpfte, das ſpäter eine Menge ſo freundlicher Erlebniſſe zur Folge hatte. Nur einen Schritt in ihr Haus gethan und der Künſtler fühlte ſich heimiſch darin. Aufgehängt waren über dem Flügel die Bildniſſe der beſten Meiſter; eine ausgewählte muſikaliſche Bibliothek ſtand zur Verfügung; der Muſiker, ſchien es, war Herr im Haus, die Muſik die oberſte Göttin; mit einem Wort, Wirth und Wirthin ſahen an den Augen ab, was Muſikers Wünſche ſein mochten. In dieſem Sinne wird noch mancher fremd und unbekannt Hergekommene des gaſtfreien Hauſes gedenken. Schunke wohnte ſich bald ein; durch ihn wurde Henriette auch auf die neueren Richtungen aufmerkſam, die nach Beethoven's und Weber's Tod ſich geltend gemacht. So wurde Franz Schubert vorgenommen, und verſteht es Jemand muſikaliſche Sympathieen anzufachen, ſo iſt er es durch ſeine vierhändigen Compoſitionen, die ſchneller als Worte die Gemüther zuſammenführen. Daneben waren Mendelsſohn und Chopin aufgetaucht; der Meiſterzauber des erſteren hatte die Frau bis zur Verehrung eingenommen, während ſie die Compoſitionen des andern lieber ſpielen hörte als ſelbſt ſpielte. Ein anderer hochgeſchätzter Gaſt des Hauſes war Hofrath Rochlitz, der ſich gern von der Freundin vom Leben und Weben der jüngern Künſtler erzählen, von ihren Leiſtungen ſich durch ihr Spiel unterrichten ließ. Dazu ſtand ſie mit vielen namhaften Künſtlern in lebhaftem Briefwechſel, daß auch der Auswärtigen mit Theilnahme gedacht wurde. Dieſem regen Leben wurde leider und zu früh gerade der entrückt, der es zum größten Theil hervorgerufen. Ludwig Schunke's Krankheit nahm im Verlauf des Jahres 1834 eine immer drohendere Geſtalt an. Eine treuere Pflegerin konnte er nicht leicht finden, als unſere Freundin, und könnten Menſchenhände den Tod abwenden, ſo müßten es ihre vermocht haben, aus denen er Troſt und Ermuthigung bis zum letzten Athemzuge empfing. Er ſtarb, jung, als Künſtler vor ſeinem Ziel, aber unvergeſſen und geliebt von Vielen. Seitdem klopfte wohl noch mancher andere Künſtler an das bekannte gaſtfreundliche Haus an, bildeten ſich neue Verhältniſſe; zu ſolch' innigem und bedeutendem Ganzen wollte ſich aber keines mehr geſtalten; die zerriſſene Saite klang noch lange nach. Bald fünf Jahre ſpäter ſtarb die Freundin an derſelben Krankheit, jener verzehrenden, die die Natur dem Siechenden ſo gütig zu verbergen weiß, daß er von Tag zu

Tag an Kräften zuzunehmen glaubt, und ſo ſeltſam täuſchte ſich die Kranke — die doch eines Tages von den trübſten Ahnungen ergriffen wurde —, daß ſie ſich eben deshalb und weil Schwindſüchtige nur ſelten an Tod glauben, gerade mit jenen Ahnungen zu neuen Lebenshoffnungen tröſtete. Bis zum letzten Augenblicke behielt ſie aber dieſelbe Liebe zur Muſik, dieſelbe aufopfernde Anhänglichkeit an ihre Meiſter, und zeigte ſie es in ſo kleinen Zügen, wie daß ſie oft ſelbſt Blumen und Früchte einkaufte, es einem verehrten Künſtler heimlich oder offen zuzuſchicken. So ließ ſie noch oft Schunke's Grab bekränzen, auf dem ſie ſchon vorher einen Denkſtein hatte ſetzen laſſen. So ſteuerte ſie überall bei, wo es Muſik und Muſiker galt, wozu ihr äußere günſtige Verhältniſſe und ein ihren Lieblingsgedanken nirgends verwehrender Gatte freundlich zur Seite ſtanden.

Vorzügliche Sorgfalt verwendete ſie auf ihr Album; es war ihr Theuerſtes, das ſie nicht für Juwelen hingegeben hätte; auch finden ſich faſt alle ausgezeichneten Muſiker der Gegenwart darin. Mit ungewöhnlicher Leichtigkeit und Anmuth ſchrieb ſie auch Briefe; dieſe und die Antworten darauf geben eine intereſſante Sammlung, aus der wir indeß, da ſie meiſt noch zu nahe Zuſtände berühren, etwas mitzutheilen verhindert werden. In ihren Tagebüchern wechſelt Proſa und gebundene Rede, meiſtens auf Kunſt und Künſtler Bezügliches ausſprechend; ihr Geiſt raſtete ſelten; etwas wenigſtens mußte jeden Tag faſt der geliebten Muſik gethan werden. Dabei war ſie muſterhafte Hausfrau und Mutter.

Ihr Clavierſpiel hatte die Vorzüge, die L. Berger's Schule eigen; ſie ſpielte correct, zierlich, gern, doch nicht ohne Aengſtlichkeit, wenn Mehre zuhörten. Den Grundſätzen ihrer Schule hing ſie lange und mit Strenge an, ſo daß ſie z. B. nur mit Mühe zum Gebrauche des belebenden Pedals zu bewegen war. Nie aber hörten wir jemals eine ſchlechte Compoſition von ihr ſpielen; nie auch munterte ſie Schlechtes auf; als Wirthin vielleicht genöthigt, es hinnehmen zu müſſen, zog ſie dann lieber vor zu ſchweigen, trotz aller Aufmerkſamkeit für die Perſon des Künſtlers im Uebrigen.

Noch im Winter 1836 machte ihr L. Berger die Freude, ſie zu beſuchen und in ihrem Hauſe zu wohnen. Der Anmeldebrief möge hier als charakteriſtiſch eine Stelle finden.

Dresden, 24. Oct. 1836.

Mein theures, beſtes Jettchen, nach langem Aufſchub erſcheint endlich der Prüfungstag auch für Sie! Sehen Sie ihm mit ruhiger chriſtlicher Ergebung entgegen; niemand kann ſeinem Schickſale entgehen. —

Noch in dieſer Woche, etwa Donnerſtag, Freitag, wird plötzlich jemand bei Ihnen anpochen und um einige Tage und Nächte Herberge und homöopathiſche Aetzung bitten, der Küchenzettel iſt nicht ſchwierig: „Suppe und Fleiſch“! — Sein Treiben oder Vorhaben: Nächſt einigen männlichen Bekannten und Freunden, die Frauen Voigt und Lipſia zu ſehen. Dann möchte er einige ſeiner eigenen Kinder — übel- oder wohlgerathene — dort verkaufen. Aus geſetzmäßiger oder wilder Ehe — ſie ſind ziemlich, ja manche unziemlich herangewachſen und ſollen ihren Weg unter den Menſchen nun ſelbſt finden lernen. Ein Paar davon führt er mit ſich, die übrigen werden im Sacke verkauft, oder mit der bekannten weiland Müncheberger Thorkeule erſchlagen? —

Nun liebes Jettchen, fürchten Sie ſich nicht. Beſſer, Sie, Ihr lieber Herr und Hausvoigt nebſt Frl. Tochter freuen ſich einigermaßen im Voraus auf den Beſuch Ihres alten Freundes und rufen freundlich und muthig ihm entgegen: Herein! herein! lieber guter Freund! Sei'n Sie uns herzlich willkommen und nehmen Sie mit einfachen, ſtillen Leuten vorlieb, Sie beſter, alter

Freund Berger
aus Berlin.

Er ging ſeiner Schülerin nur wenige Monate voraus, im Februar dieſes Jahres. Es findet ſich in Henriettens Tagebüchern ein Gedicht über den Todesfall, und darin folgende Stelle:

Immerdar künd' ich mit Luſt, was Du uns als Denkmal gelaſſen,
Was Du begeiſtert ſchufſt, was Du, ein Künſtler, uns gabſt.
Höheren Strebens erfüllt, blieb fremd Dir das Niedre, Gemeine,
Was aus der Bruſt dir quoll, mahnt an die beſſere Zeit,
Wo noch die heilige Kunſt, veredelnd die Herzen der Menge,
Nicht nur durch äußeren Glanz Sänger und Hörer verband.
Schmerzlich erfüllt uns das Bild, auch Du zur Ruhe gegangen,
Einer der Wenigen noch, die da geſchützet ihr Recht — —

Am 24. Febr. 1839.

Beſſer als ich vermag, charakteriſirt ſie ſich ſelbſt in ihren Tagebüchern.

31. Auguſt 1836. — Ich kann mir nicht helfen — ich ſehe das jetzige Treiben und Schaffen der Muſik nur als eine Durchgangsperiode an (Ausnahmen laſſe ich gelten), woraus ſich noch Beſſeres und Klareres entwickeln muß — es iſt ein Kämpfen und Ringen, aber der Sieg liegt wohl noch weit. —

10. September 1836. — Warum erlernt man heut zu Tage ſo viele Sprachen? wahrlich um mit vielen Zungen dieſelben Fadaiſen zu reden — wenn doch Jeder erſt ſeine Mutterſprache richtig ſpräche und ſchriebe! —

13. Septbr. — Geſtern war Chopin hier und ſpielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantaſie und neue Etuden von ſich — intereſſanter Menſch, noch intereſſanteres Spiel — es griff mich ſeltſam an. Die Ueberreizung ſeiner phantaſtiſchen Art und Weiſe theilt ſich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Athem an mich. Bewundernswürdig iſt die Leichtigkeit, mit der dieſe ſammtenen Finger über die Taſten gleiten, fliehen möcht' ich ſagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weiſe, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war ſeine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiele zeigte. —

10. Oct. — Sonderbar, wie mancher Hang, der ſich ſchon in der Kindheit offenbart, bis in ſpäte Jahre an uns haften bleibt, ſo auch das Gegentheil — jegliches Widerſtreben. — Von jeher fühlte ich Abneigung gegen alle Seiltänzergeſchichten, Bereiterkünſte u. dergl. — ſo hat ſich dieſe Anſicht ganz unbewußt in die Kunſt hinübergeſchlichen, und wenn ich auch für den Augenblick mich zum Staunen hinreißen laſſe, ſo kehrt bald mein angeborner Widerwille zurück. — Nur keine Seiltänzereien in der Muſik — wie wird dies Heiligthum dadurch profanirt. — Künſtelei iſt ja keine Kunſt — wie oft wird das heut zu Tage verwechſelt. Alles muß die Natur zur Grundlage haben: wenn auch die jüngere, weiter ſtrebende Schweſter, die Kunſt, höher hinauf in geiſtige Sphäre treibt, die Grundlage hat ſie doch von der älteren Schweſter — denn gäbe es ohne Natur wahre Kunſt, ohne Gott eine Welt? und doch wird dieſe mehr angeſtaunt und der Gott oft darüber vergeſſen! —

20. Oct. — Welche reine Freude genoß ich heute durch den Blick in eine ausgezeichnete, hochgebildete Seele; — ich las einen Aufſatz von Moſcheles über Schumann's Sonate — er iſt ein Meiſterſtück voller Einſicht, Klarheit — er trifft immer das Wahre und ſagt uns durch ein Paar Worte das vollſtändigſte Urtheil. — Wie wohl thut es, ſolche goldene Früchte zu erblicken in einer Zeit, wo das geiſtige Obſt meiſt unreif abgenommen wird. — Moſcheles, hätte er mich geſehen, hätte mich um meine Freude über ſeine Worte beneiden müſſen. —

21. Oct. — Wie paßte heute des Altvaters Haydn koſtbare Bdur-Symphonie zu Moſcheles Aufſatz — dieſe Sonnenklarheit! — Himmliſcher Wohllaut liegt in dieſen Klängen, die nichts von Lebensüberdruß merken laſſen, die nichts erzeugen als Frohſinn, Luſt am Daſein, kindliche Freude über Alles, und — welch ein Verdienſt hat er dadurch noch um die jetzige Zeit, dieſe krankhafte Epoche in der Muſik, wo man ſo ſelten innerlich befriedigt wird. —

3. Nov. — Heute ſpielte Mendelsſohn das Gdur-Concert von Beethoven mit einer Meiſterſchaft und Vollendung, die Alle hinriß. — Ich hatte einen Genuß wie ſelten im Leben und ich ſaß da, ohne zu athmen, ohne ein Glied zu rühren, aus Furcht vor Störung. — Die Angſt nun, nach dem Ende mit den Leuten ſprechen zu müſſen, ſchiefe Urtheile und Bemerkungen zu hören! — ich mußte den Saal verlaſſen und in die friſche Luft. —

20. Febr. 1837. — Nie betete ich das Vaterunſer frommer, als heute, vor dem Bette meines Kindes knieend, mit einer Inbrunſt, als wäre es Gott ſelbſt, vor dem ich in Andacht niederſänke. —

11. Juni. — Ich begreife nicht, wie ſo viele Mütter (und ich erfahre es täglich im Leben) ihre Kinder fortſchicken können, um freier zu athmen — ich athme nur frei, wenn mein Kind bei mir iſt, ſonſt läßt es mir nirgends Ruhe — und wie kann man ſich des Genuſſes berauben, es ſo lange und ſo oft als nur möglich zu ſehen? —

13. März 1838. — Mendelsſohn's Paulus iſt ein Normalwerk, und wird eine ſeiner Compoſitionen ihn unſterblich machen, ſo iſt es, dünkt mich, dies Oratorium. Ich ſagte es bald nach den erſten Proben, die ich mitſang, da mir Alles daraus gleich ſo klar in Ohr und Herz drang, und jetzt beſtätigt es die Aufnahme, die dieſe Schöpfung überall

findet. Wie glücklich wir, die wir es unter des Meiſters eigener Leitung hören und ausführen dürfen! —

12. April. — Welch eine traurige Empfindung es allemal in mir zurückläßt, eine Virtuoſenfamilie zu hören! — Wenn das ganze Leben eines Menſchen nur auf Mechanik gerichtet iſt, ſo wird ſchon das Daſein des Geiſtes ſchwer vergeudet! — Nun höre man die Leiſtungen ſolcher von früh an zur Muſik gepeitſchten Kinder, dieſes unreife oder überreife Weſen — ach mir iſt dabei ſo bange zu Muthe — ich möchte dieſe armen Geſchöpfe auf andere Bahnen bringen, ich kann ſie nicht bewundern, nur beklagen. —

25. April. — Nach und nach iſt es mir gleichgültig geworden, was die Welt denkt und ſagt. — Von mir denken die Leute, ich ſpiele ungeheuer viel und lebe meinen Lieblingsbeſchäftigungen, während in Wirklichkeit Wochen vergehen, ohne den Flügel zu öffnen, daß ich ſpiele, leſe und ſonſt etwas treibe, als — dieſes ſchreibe in einer Zeit, wo Andere ſchlafen, ruhen oder die edle Zeit in Geſellſchaften zubringen, — das iſt aber der Unterſchied des emporſtrebenden Menſchen, daß er denkt und wacht, auch während er niedere Arbeiten verrichtet, daß er fortſchreitet unter allen Verhältniſſen — aber dieſes Fortſchreiten können die Leute nicht begreifen und meinen, nur im Studiren liege das Weiterkommen — es liegt ganz wo anders, ſonſt käme aus ſo vielen ſtudirenden Köpfen nicht ſo viel Stroh und Holz heraus. —

15. Septbr. — Heute ſangen wir den Paulus in erleuchteter Kirche. — Ich habe nun in dieſem wie im vorigen Jahre alle Proben mitgemacht und kenne das Werk ziemlich in- und auswendig, dennoch weiß ich keinen ähnlichen Eindruck — dieſe Größe und Erhabenheit und dies tiefe innige Gefühl — man wird durch und durch beſeligt. — O! die Freude, unter ſeiner Leitung dieſes Werk zu ſingen, in ſeine Anſichten einzugehen! —

22. Septbr. — Heute war ich in einem Laden, wo das Neueſte der Meſſe zu ſehen war, in ungeheurer Fülle und nur Putzſachen! — Dieſe Menſchen alle die da kauften, dieſe Menge die da verkauften, ein Drängen und Treiben zum Wahnſinn! Alle liefen durcheinander und Viele verloren faſt ihren Kopf über das, was ſie darauf ſetzen wollten. — Es drängte ſich mir unwillkürlich eine Thräne in's Auge, mir fiel Himmel und Erde ſo ſchwer auf's Herz — ich dachte: dieſe An-

ſtrengungen alle, wozu? warum? — um zu leben doch nicht? nein, um ſich das Leben auszuſchmücken! — O vor allen künſtlichen Blumen werden am Ende die Leute die unſeres Schöpfers nicht mehr anſehen — — ich mußte fort. —

Das Tagebuch für 1839 enthält nichts als die einzigen ahnungsſchweren Worte:

3. Januar 1839. — Mit welch' bangen, bewegten Gefühlen begrüße ich das neue Jahr — was wird es mir bringen, Freude oder Trauer? — Werde ich am Schluſſe deſſelben noch hier weilen auf der Erde? — Muth und Standhaftigkeit. — Gott hilft mir gewiß, ſo oder ſo! —

Sonaten für Pianoforte.

Louis Lacombe, phantaſtiſche Sonate. W. 1. — Stephen Heller, Sonate. W. 9. — F. W. Grund, große Sonate. W. 27. —

Knabe, Jüngling und Mann können kaum mehr von einander verſchieden ſein, als obige Sonatenwerke, und wüßt' ich nicht zufällig, daß ihre Verfaſſer wirklich in ſolchem Altersverhältniß zu einander ſtehen, ſo müßten es ihre Arbeiten verrathen. Unter dem Knaben verſtehe man aber keinen deutſchen, ſondern einen franzöſiſchen, einen von jenen frühmuthigen, wie man ſie in Pariſer Emeuten wohl manchmal Barricaden errichten ſieht, die in einer Anwandlung von Lebensüberdruß die Waffe wohl gegen ſich ſelbſt anlegten, — oder muſikaliſch deutlicher, ein Berlioz'ianer, der auch das Seinige beitragen will zur franzöſiſchen Romantik, mit viel Courage und einiger Phantaſie begabt, ein lebhafter, intereſſanter, nie verlegener Burſche. Daß er ſich gerade auf die Sonate geworfen, eine Muſikart, die in Frankreich nur mitleidig belächelt, in Deutſchland ſelbſt kaum mehr als geduldet wird, iſt wohl aus ſeinem längeren Aufenthalt in Deutſchland herzuſchreiben, wo er ſich ſchon vor Jahren als clavierſpielendes Kind Namen machte, und ſeitdem iſt er als Spieler bedeutend vorgeſchritten. Seine Sonate erinnere ich mich von ihm ſelbſt gehört zu haben in einem Concert in Wien; er ſpielte ſie höchſt fertig, mit glänzendem Anſchlag und goldrein. Wien hatte außer Thalberg kaum einen, der ihm im Spiel die Spitze bieten können. Die Compoſition wurde damals faſt einſtimmig vom Publicum dahin geſtellt, wo ſie hingehört, als ein nicht talentloſer Verſuch, der nur unter den Händen eines guten Spielers, des Componiſten ſelbſt, bis zum Schluß zu genießen, während er unter andern mitleidlos zu Grabe getragen worden wäre. So iſt's mit Schülerarbeiten und man mache die Probe. Ein ſchlechter Claviercomponiſt gebe ſeine Mache einem ſchlechten Clavierſpieler, ein Orcheſtercomponiſt ſie einer ungeſchickten Maſſe, ſo treten die Schwächen erſt recht ſchreiend heraus, während andererſeits eine Meiſtercompoſition auch von Stümperhänden nicht ganz todt zu machen. Trotz der Mängel der jungen Sonate dürfen wir aber des Componiſten ſelteneres Streben, aus dem Ganzen zu formen, willig anerkennen. Was ſich Trivialeres in ihr findet, iſt zunächſt einem Mißverſtehen des neuern ſogenannten ſymphoniſtiſchen Clavierſtyls und -Spiels zuzuſchreiben. Das Clavier ſoll in ſeiner Weiſe, mit ſeinen Mitteln Maſſen anwenden dürfen, Stimmencharaktere vorführen, und kann es, nur aber nicht daß es wie ein arrangirtes Orcheſtertutti ausſieht, Tremolo's in beiden Händen, Hörnergänge u. dgl. Solche Stellen ausgenommen, enthält die Sonate auch manche werthvollere, ſo gleich der natürliche Hauptgeſang im erſten Theil, wie denn überhaupt die erſten Seiten Gang und Bewegung haben, bis auf den Eintritt des Mitteltheils und deſſen Fortführung, jene Stelle in der Sonate und Symphonie, wo der Schüler meiſtens verunglückt. Das Andante iſt ſchwach; auch in ihm herrſcht jener unrichtig auf das Clavier übertragene Orcheſtercharakter; nicht minder im Scherzo, doch weniger dürftig. Anklänge an Beethoven'ſche Symphonieen finden ſich, wie in der ganzen Sonate, ſo namentlich im Scherzo. Der letzte Satz iſt franzöſiſch, Auber'iſch, Strauß'iſch, oder wie man will, am Schluß mit Thalberg'ſchen Sprüngen, die wenig in eine Sonate paſſen, bis zuletzt alles in Rauch und Flammen aufgeht und vom Spectakel, wie nach dem Fallen des Vorhanges, kaum mehr übrig bleibt, als der Schwefelgeruch nach einem Theaterwetter. In Summa, der Componiſt rette ſich vor dem überhandnehmenden Virtuoſen durch Fleiß und Studien in der Compoſition; ohne Schüler geweſen zu ſein iſt noch keiner ein Meiſter geworden, und iſt der Meiſter ja ſelbſt wieder nur ein höherer Lehrling, und der Beethoven'ſchen Sonate in B dur, der einzig-großen, gingen 31 andere Beethoven'ſche voraus.

Fängt freilich Jemand ſo an, wie **Stephen Heller**, deſſen Sonate wir als die Arbeit eines Jünglings bezeichneten, ſo erlaſſen wir ihm einige von den 31; er wird ſchon mit der zehnten Meiſterhaftes zu geben wiſſen. Ohne viel Worte, in dieſer erſten Sonate ſteckt ſo viel Mutterwitz, daß wir uns vor künftigen fürchten dürfen, ſo viel genialiſches Blut, daß man eine ziemliche Reihe Pariſer Componiſten auf die Dauer damit verſehen könnte. So kündigt ſich nur ein wirkliches Talent an und fordert den Scharfſinn der Kritik heraus, daß ſie ihm nur beikommen möchte, wenn ſie Luſt hätte. Ich wüßte Achillesferſen; aber der Componiſt iſt außer ein guter Kämpfer, wie der griechiſche Held, auch ein guter Läufer; im Augenblicke, wo man ihm beiſpringen will, ergreift er lachend die Flucht, im nächſten Moment ſich wieder kampffertig zu zeigen; er iſt ein ſchlauer Componiſt, der jedem Tadel mit einem beſſeren Gedanken zuvorkommt, als dem erwarteten, mehr von den Grazien geliebt, als ihnen folgend, und ſeine Sonate ein rechter Vorwurf für ordentliche Recenſenten, die es immer erſt hinterher ſagen, wie etwas nicht ſein ſoll. Alſo zeigt ſich Stephen Heller in ſeiner Sonate. Man wird fragen, wer, wo iſt er? — worauf die kurze Antwort: er iſt ein geborner Ungar, reiſte ſchon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief ſich ſpäter leider nach Paris. Die Sonate kenn' ich ſchon ſeit einigen Jahren im Manuſcript. Der Componiſt ſchickte ſie mir in vierteljährlichen Abſätzen zu, nicht der Spannung wegen, ſondern weil er, wie er ſich ausdrückte, langſam brüte und mit viel Zeitverluſt, und „was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer?" — So liegt ſie nun fertig da, das geflügelte Kind einer ſeltenen Phantaſie mit ſeinem claſſiſch-romantiſchen Doppelgeſicht und der vorgehaltenen humoriſtiſchen Maske. Wer etwas liebt, glaubt es auch am beſten zu verſtehen, und in einem von Beethoven wiederklingenden Concertſaale ſtehen oft Dutzende von Jünglingen, ſelig im Herzen, von denen jeder für ſich denkt: „ſo wie ich verſteht ihn doch Niemand". Im beſten Sinne getrau' ich mir denn die Sonate zu erklären als ein Stück aus dem Leben des Componiſten ſelber, das er wiſſend oder unwiſſend in ſeine Kunſt überſetzte, ein Stück mit ſo viel innerem Mondſchein und Nachtigallzauber, wie es nur der Jugend zu ſchaffen möglich, in das wohl auch oft eine Jean Paul'ſche Satyrhand hineingreift, damit es ſich nicht zu weit entferne vom gemeinen Lebensmarkt. Irr' ich nicht, ſo wollte es der Componiſt ſogar einer Jean Paul'ſchen Perſon dediciren, der Liane von Froulay; ein Gedanke, den ihm mancher andere Dedicator ſehr verdenken möchte, da das Märchen ſchon längſt geſtorben, und überdies ja nur in einem Buch. Aber Liane hätte die Sonate verſtanden, wenn auch mit Beihilfe Siebenkäſe's, der ja ſelbſt einen „Schwanzſtern", ein Extrablatt, eingeſchaltet im Scherzo. Die Sonate möge denn ihren Lauf antreten durch dieſe proſaiſche Welt. Spuren wird ſie überall zurücklaſſen. Die Alten werden die Perücken ſchütteln, Organiſten über Fugenloſigkeit ſchreien, und Flachſenfingen'ſche Hofräthe fragen, ob das auch ad majorem Dei gloriam componirt wäre, was ja Zweck der Muſik, und Verdienſt nebenbei? — Einſtweilen halte ſich der jugendliche Dichter brav beieinander, laſſe die Weltſtadt vergebens um ſich toſen und toben, und kehre bald mit doppeltem Reichthume heim. Und bringt er uns dann ſeine zehnte Sonate mit, wollen wir ihm freudig dieſe Zeilen vorhalten, wo wir auf ihn als auf einen der witzigſten und talentvollſten mit ſchönen Hoffnungen hingewieſen.

Es bleibt uns noch die dritte Sonate übrig, von F. W. Grund nämlich; Grund genug, wie Floreſtan wortſpielt, etwas Werthes und Tüchtiges zu erwarten. Hut ab vor dem erſten Satz! Er gilt mir die ganze Sonate; in ihm iſt Weihe, Schwung und Phantaſie; die andern ſtehen zurück. Es gibt eine ähnlich geformte Sonate von Beethoven, eine der wundervollſten, wo dem kühn leidenſchaftlichen erſten Satz (in E moll) ein einfacher arioſer (in E dur) nachfolgt und damit ſchließt. Die von Grund iſt ähnlich angelegt; aber zur Erfindung des erſten Satzes ſtehen, wie geſagt, die andern zu blaß daneben. Vielleicht, daß dieſe erſt ſpätere Zeit nach Vollendung des erſten geſchrieben ſind, wo dann kömmt, daß der Componiſt nicht mehr in der urſprünglichen Stimmung fortzufahren weiß. Denn ſo fein wühlt die Phantaſie des Muſikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeſchüttet, ſie ſpäter nur durch glücklichen Zufall in ſeltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, bei Seite gelegtes Werk nur ſelten ein fertiges; lieber fange der Componiſt ein neues an, entſchlage ſich der Stimmung ganz. Wär' es aber mit der

Sonate von Grund nicht ſo, wie ich vermuthe, ſo müßte man den Abſtand des erſten Satzes von den andern für einen Nachlaß an ſchöpferiſcher Kraft anſehen: ein Vorwurf, der ungleich mehr ſchmerzen würde. Genug, der erſte Satz reicht hin, dem Componiſten unſere Achtung zuzuſprechen. Die Tonart des Satzes iſt G moll, jene Lieblingstonart der Muſiker, aus der ſchon manches Meiſterwerk hervorgegangen: der Charakter dem Beiwort entſprechend, den wir im Anfang des Aufſatzes vergleichweiſe ausſprachen. Der würdige, vielleicht zu anſpruchlos zurücktretende Mann möge weniger ſparſam ſein mit Veröffentlichung ſeiner Werke; der Theilnahme der Beſten ſei er verſichert.

1840.

Zur Eröffnung des Jahres 1840. — Die C dur-Symphonie von F. Schubert. — Concerte und Concertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter. — H. W. Ernſt. — Die vier Ouverturen zu Fidelio. — „Die Zerſtörung Jeruſalems", Oratorium von F. Hiller. — A. Lwoff. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Franz Liſzt I. II. — Gutenbergfeſt in Leipzig. — Däniſche Oper. — Mendelsſohn's Orgelconcert. — Drei gute Liederhefte. — Trio's für Pianoforte. — Muſikleben in Leipzig 1839—40.

Zur Eröffnung des Jahres 1840.

Die Zeitſchrift beginnt mit dem heutigen Tage ihr zwölftes Semeſter. Gedanken aller Art ſchließen ſich an ſolchen Abſchnitt, Wünſche und Hoffnungen werden an ihm laut; auch verzeiht man ſich gern an dem ſchönen Feſt. Im Kampf der Meinungen, ſelbſt mit kämpfend und meinend, haben wir an dem Einen feſt gehalten: vor allem deutſche Kunſt zu hegen und zu pflegen. Unerſchütterlich ſteht auch in uns die Anſicht, daß wir noch keineswegs am Ende unſerer Kunſt ſind, daß noch viel zu thun übrig bleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unſern Hoffnungen auf eine neue reiche Blüthenzeit der Muſik beſtärken, und daß noch größere erſcheinen werden. Ohne ſolche Hoffnungen — was wär' all' das Sprechen und Schaffen nütz? Was nützte es, eine Kunſt zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen ſich getraute? Die Anderen aber, die ſich kräftiger fühlen, die ſich für mehr halten als pompejaniſche Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Paläſten und Tempeln nicht die Kraft und Zeit verloren, ſelbſt neue aufbauen zu lernen, — möchten ſich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken. Der wärmſten Anerkennung unſererſeits können ſie ſich verſichert halten.

Die C dur-Symphonie von Franz Schubert.

Der Muſiker, der zum erſtenmal Wien beſucht, mag ſich wohl eine Weile lang an dem feſtlichen Rauſchen in den Straßen ergötzen können, und oft und verwundernd immer vor dem Stephansthurme ſtehen geblieben ſein; bald aber wird er daran erinnert, wie unweit der Stadt ein Kirchhof liegt, ihm wichtiger als Alles, was die Stadt ſonſt an Sehenswürdigem hat, wo zwei der Herrlichſten ſeiner Kunſt nur wenige Schritte von einander ruhen. So mag denn, wie ich, ſchon mancher junge Muſiker bald nach den erſten geräuſchvollen Tagen hinausgewandert ſein zum Währinger Kirchhof, auf jenen Gräbern ein Blumenopfer niederzulegen, und wär' es ein wilder Roſenſtrauch, wie ich ihn an Beethoven's Grab hingepflanzt fand. Franz Schubert's Ruheſtätte war ungeſchmückt. So war endlich ein heißer Wunſch meines Lebens in Erfüllung gegangen und ich betrachtete mir lange die beiden heiligen Gräber, beinahe den Einen beneidend, irr' ich nicht, einen Grafen Odonnell, der zwiſchen beiden mitten innen liegt. Einem großen Mann zum erſtenmal in's Angeſicht zu ſchauen, ſeine Hand zu faſſen, gehört wohl zu Jedes erſehnteſten Augenblicken. War es mir nicht vergönnt, jene beiden Künſtler im Leben begrüßen zu dürfen, die ich am höchſten verehre unter den neueren Künſtlern, ſo hätte ich nach jenem Gräberbeſuch ſo gern wenigſtens Jemanden zur Seite gehabt, der einem von ihnen näher geſtanden, und am liebſten, dachte ich mir, einen ihrer Brüder. Es fiel mir ein auf dem Zuhauſewege, daß ja Schubert's Bruder, Ferdinand, noch lebe, auf den er, wie ich wußte, große Stücke gehalten. Bald ſuchte ich ihn auf und fand ihn ſeinem Bruder ähnlich, wie mir nach der Büſte ſchien, die neben Schubert's Grabe ſteht, mehr klein, aber kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Muſik gleichviel im Ausdruck des Geſichts. Er kannte mich aus meiner Verehrung für ſeinen Bruder, wie ich ſie oft öffentlich ausgeſprochen, und erzählte und zeigte mir Vieles, wovon auch früher unter der Ueberſchrift „Reliquien" mit ſeiner Bewilligung in der Zeitſchrift mitgetheilt wurde. Zuletzt ließ er mich auch von den Schätzen ſehen, die ſich noch von Franz Schubert's Compoſitionen in ſeinen Händen befinden. Der Reichthum, der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeſchauernd; wo zuerſt hingreifen, wo aufhören! Unter andern wies er mir die Partituren mehrer Symphonieen, von denen viele noch gar nicht gehört worden ſind, ja oft vorgenommen als zu ſchwierig und ſchwülſtig zurückgelegt wurden. Man muß Wien kennen, die eigenen Concertverhältniſſe, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zuſammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer ſeinen Liedern von ſeinen größeren Inſtrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt. Wer weiß, wie lange auch die Symphonie, von der wir heute ſprechen, verſtäubt und im Dunkel liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Sch. verſtändigt, ſie nach Leipzig zu ſchicken an die Direction der Gewandhausconcerte oder an den Künſtler ſelbſt, der ſie leitet, deſſen feinem Blicke ja kaum die ſchüchtern aufknospende Schönheit entgeht, geſchweige denn ſo offenkundige, meiſterhaft ſtrahlende. So ging es in Erfüllung. Die Symphonie kam in Leipzig an, wurde gehört, verſtanden, wieder gehört und freudig, beinahe allgemein bewundert. Die thätige Verlagshandlung Breitkopf und Härtel kaufte Werk und Eigenthum an ſich und ſo liegt ſie nun fertig in den Stimmen vor uns und vielleicht auch bald in Partitur, wie wir es zu Nutz und Frommen der Welt wünſchten.—

Sag' ich es gleich offen: wer dieſe Symphonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem, was Schubert bereits der Kunſt geſchenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angeſehen werden. Es iſt ſo oft und zum Verdruß der Componiſten geſagt worden, „nach Beethoven abzuſtehen von ſymphoniſtiſchen Plänen", und zum Theil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orcheſterwerken, die aber immer mehr zur Beurtheilung des Bildungsganges ihrer Componiſten von Intereſſe waren, einen entſchiedenen Einfluß aber auf die Maſſe, wie auf das Fortſchreiten der Gattung nicht übten, das meiſte Andere nur mattes Spiegelgebild Beethoven'ſcher Weiſen war, jener lahmen langweiligen Symphonieenmacher nicht zu gedenken, die Puder und Perücke von Haydn und Mozart paſſabel nachzuſchatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als intereſſanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfeſt, phantaſiereich und vielſeitig ſich ſchon in ſo vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Symphonie von ſeiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch ſie der Maſſe beizukommen, iſt nun in herrlichſter Weiſe eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die neunte Symphonie von Beethoven fortſetzen zu wollen, ſondern, ein fleißigſter Künſtler, ſchuf er unausgeſetzt aus ſich heraus, eine Symphonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich ſeine ſiebente zu ſehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugeſehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, iſt vielleicht das Einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid thun könnte, was auch ſelbſt zum Mißverſtehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinſte darunter wird noch immer ihre Franz Schubert'ſche Bedeutung haben; ja die Wiener Symphonieenausſchreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nöthig war, gar nicht ſo weit zu ſuchen brauchen, da er ſiebenfach in Ferdinand Schubert's Studirſtübchen in einer Vorſtadt Wiens übereinander lag. Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verſchenken. So iſt's oft: ſpricht man in Wien z. B. von — —, ſo wiſſen ſie des Preiſens ihres Franz Schubert kein Ende; ſind ſie aber unter ſich, ſo gilt ihnen weder der Eine noch der Andere etwas Beſonderes. Wie dem ſei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geiſtes, die aus dieſem koſtbaren Werke quillt. Es iſt wahr, dies Wien mit ſeinem Stephansthurm, ſeinen ſchönen Frauen, ſeinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, ſich in die blühende Ebene hinſtreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufſteigt, dies Wien mit all' ſeinen Erinnerungen an die größten deutſchen Meiſter, muß der Phantaſie des Muſikers ein fruchtbares Erdreich ſein. Oft wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's im Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethoven's Auge unſtät hinübergeſchweift, wie Mozart träumeriſch oft den Lauf der Donau, die überall in Buſch und Wald zu verſchwimmen ſcheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stephansthurm ſich beſchaut, den Kopf ſchüttelnd über ſo ſchwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stephansthurms und des fernen Alpengebirgs zuſammengedrängt und mit einem leiſen katholiſchen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und ſteht nun vollends die reizende Landſchaft lebendig vor uns, ſo werden wohl auch Saiten rege, die ſonſt nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Symphonie von

Schubert, dem hellen, blühenden, romantiſchen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieſer Umgebung ſolche Werke geboren werden können. Ich will nicht verſuchen, der Symphonie eine Folie zu geben, die verſchiedenen Lebensalter wählen zu verſchieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Muſik heraus, wo der Mann nur ein Landesereigniß ſieht, während der Muſiker weder an das Eine noch an das Andere gedacht hat, und eben nur ſeine beſte Muſik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie ſie heute ſtrahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Muſikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieſer Symphonie mehr als bloßer ſchöner Geſang, mehr als bloßes Leid und Freud', wie es die Muſik ſchon hundertfältig ausgeſprochen, verborgen liegt, ja daß ſie uns in eine Region führt, wo wir vorher geweſen zu ſein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man ſolche Symphonie. Hier iſt, außer meiſterlicher muſikaliſcher Technik der Compoſition, noch Leben in allen Faſern, Colorit bis in die feinſte Abſtufung, Bedeutung überall, ſchärfſter Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegoſſen, wie man ſie ſchon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und dieſe himmliſche Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den beſten Gründen zwar, um auch den Leſer hinterher nachſchaffen zu laſſen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichthum überall, während man bei Anderen immer das Ende fürchten muß und ſo oft betrübt wird, getäuſcht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert dieſe ſpielende, glänzende Meiſterſchaft, mit dem Orcheſter umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Symphonie ſechs andere vorausgegangen waren, und daß er ſie in reifſter Manneskraft ſchrieb[1]. Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der ſo wenig von ſeinen Inſtrumentalwerken bei ſeinen Lebzeiten gehört, zu ſolcher eigenthümlichen Behandlung der Inſtrumente, wie der Maſſe des Orcheſters gelangte, die oft wie Menſchenſtimmen und Chor durcheinanderſprechen. Dieſe Aehnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich, außer in vielen Beethoven'ſchen, nirgends ſo täuſchend und überraſchend angetroffen; es iſt das Umgekehrte der Meyerbeer'ſchen Behandlung der Singſtimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethoven's ſteht, iſt ein anderes Zeichen ihres männlichen Urſprungs. Hier ſehe man, wie richtig und weiſe Schubert's Genius ſich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältniſſe nachzuahmen, wie wir ſie in Beethoven's ſpätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtſein ſeiner beſcheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmuthvollſter Form und trotzdem in neuverſchlungener Weiſe, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es Jedem erſcheinen, der die Symphonie ſich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Inſtrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechſel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir verſetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erſte Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberſpiel; man fühlt überall, der Componiſt war ſeiner Geſchichte Meiſter, und der Zuſammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Dieſen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantiſche Einleitung, obwohl hier noch Alles geheimnißvoll verhüllt ſcheint. Gänzlich neu iſt auch der Uebergang von da in das Allegro; das Tempo ſcheint ſich gar nicht zu ändern, wir ſind angelandet, wiſſen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern, bringt weder uns noch Andern Freude; man müßte die ganze Symphonie abſchreiben, vom novelliſtiſchen Charakter, der ſie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit ſo gar rührenden Stimmen zu uns ſpricht, mag ich nicht ohne ein Wort ſcheiden. In ihm findet ſich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das ſcheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu ſein. Hier lauſcht auch Alles, als ob ein himmliſcher Gaſt im Orcheſter herumſchliche.

---

[1] Auf der Partitur ſteht „März 1828“; im November darauf ſtarb Schubert.

Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethoven'ſchen keine noch. Künſtler und Kunſtfreunde vereinigten ſich zu ihrem Preiſe, und vom Meiſter, der ſie auf das Sorgfältigſte einſtudirt, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte ſprechen, die ich Schubert'en hätte bringen mögen, als vielleicht höchſte

Freudenbotſchaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe ſie ſich in Deutſchland heimiſch gemacht hat; daß ſie vergeſſen, überſehen werde, iſt kein Bangen da; ſie trägt den ewigen Jugendkeim in ſich.

So hat denn mein Gräberbeſuch, der mich an einen Verwandten des Geſchiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den erſten erhielt ich ſchon an jenem Tage ſelbſt; ich fand auf Beethoven's Grab — eine Stahlfeder, die ich mir theuer aufbewahrt. Nur bei feſtlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich ſie in Brauch: mög' ihr Angenehmes entfloſſen ſein. —

Concertſtücke und Concerte für Pianoforte.

F. Mendelsſohn Bartholdy, Serenade und Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters. W. 43. — W. Sterndale Bennett, viertes Concert für Pianoforte. — J. N. Hummel, letztes Concert für Pianoforte.

Bei dem erſten Stück kommt es mir zu Statten, daß ich es vom Meiſter ſelbſt gehört in einer ſeiner glücklichſten Stimmungen. Die Clavierſtimme läßt nur die Hälfte der Reize ahnen, die es mit dem Orcheſter zuſammen in ganzer Fülle erſchließt. Was man von ihm zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmuſik, der ein friſches, geſundes Allegro folgt. Wem die erſte zugedacht iſt, — wer weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu ſcheint ſie nicht heimlich und verſtohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr Alles; ich denke mir, dem Abend ſelbſt iſt ſie dargebracht, ein Gruß an das Daſein, den ein ſchöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieſer gerade in Sebaſtian Bach's Cantor-Stübchen ſehen kann von ſeinem aus, ſo erklärt ſich das Stück um ſo leichter. Wozu viel Worte über ſolche Muſik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es! Wer Dichters Sprache verſteht, wird auch dieſe verſtehen, und wenn neulich irgendwo von Jena aus berichtet wurde, es fehle dem Mendelsſohn'ſchen Phantaſieſchwung zuweilen an der rechten Höhe, — ei ſo häng' dich auf, Liederknirps von Jena, wenn dir die ſchöne Erde zu niedrig vorkömmt.

Das Concert von Bennett hab' ich leider nicht von ihm ſelbſt gehört, wie überhaupt nicht mit Orcheſter. Mein Ausſpruch ſagt und lobt daher vielleicht eher zu wenig, als zu viel. Vielleicht, daß Bennett die Orcheſterparthieen noch öfter hätte andeuten, oder auch ſie dem Clavierſpieler mitſpielbar machen können. Die Componiſten, die ihr Werk im Kopfe haben, verlangen hier meiſtens zu viel, und Spieler, die die fehlenden Inſtrumente etwa durch Mitſingen erſetzen könnten, gibt es eben auch wenige. Die Form des Concerts iſt die alte dreiſätzige, die Tonart F moll, der Charakter zum Ernſt geneigt, nicht düſter. Eine freundliche Barcarole leitet den erſten Satz zum letzten; ſie namentlich hat, wie ich höre, dem Concerte die Herzen gewonnen, als es der Componiſt hier in Leipzig ſpielte. Im andern Sinne, als der Witz von andern Componiſten behauptet, ſpielt das Waſſer in Bennett's Compoſitionen eine Hauptrolle, als ob ſich auch hierin der Engländer nicht verleugnen könnte. Seinen gelungenſten Werken: der Ouverture zu den Najaden, den meiſterhändigen Skizzen — „der See", „der Waldbach", „die Fontaine" — ſchließt ſich jene Barcarole an, die mit dem Orcheſter zuſammen von reizender Wirkung ſein muß. Die andern Sätze bieten nichts Neues in ihrer Geſtaltung, oder beſſer geſagt, ſie ſuchen das Neue nicht im Auffallenden, ſondern eher im Anſpruchloſen; ſo läßt Bennett am Schluß der Soli's, wo in andern Concerten Triller über Triller ſtürzen, den Triller unterbrechen und leiſe verhallen, als wenn er das Beifallgeklatſche ſelbſt hindern wolle; ſo iſt es im ganzen Concerte nirgends auf Bravour und Beifall abgeſehen: nur die Compoſition ſoll ſich zeigen, die Virtuoſität des Spiels iſt Nebenſache, wird vorausgeſetzt. Neue mechaniſche Combinationen, Fingeraufgaben findet man alſo in ihr nicht, wenn ſie auch zur Ausführung immerhin ſchon immer bedeutende, mehr muſikaliſche als fingerfertige Meiſterſchaft erfordert, die ſich dem Orcheſter hier unterzuordnen, dort es zu beherrſchen verſteht. Schöne Melodieen findet man die Fülle, die Formen ſind reizend und fließend wie immer in Bennett's Compoſitionen. Der letzte Satz wird, gegen des Componiſten Individualität, humoriſtiſcher; ſeine lyriſche Natur bricht aber auch hier zuletzt durch. Dies möge als Andeutung genügen. Bennett's Name hat ſchon ſo guten Klang in Deutſchland, daß es für echte Clavierſpieler nur der Anregung bedarf, daß das Concert da iſt. Er ſchaffe und wirke noch lange zum Segen wahrer Kunſt. —

Noch war in der Aufſchrift ein Concert von Hummel angemerkt, vielleicht das letzte, was er geſchrieben; er hat deſſen Veröffentlichung nicht erlebt. Auch hier genügt der Name, im Voraus zu wiſſen, was man zu erwarten hat. Als ein Werk aus ſeiner Blüthenzeit, der das A moll-Concert, die Fis moll-Sonate u. A. entſprungen, darf man es freilich nicht anſehen, wird es auch Niemand betrachten. Alter und Kindheit berühren ſich ſo oft im Leben wie in der Kunſt. So iſt das Concert auch keine Steigerung der früheren, ſondern eher ein Rückgang zu den älteſten, anſpruchlos, abgeſchloſſen im Kreiſe ſeiner Ideen, an Melodie faſt ſimpel, im Paſſagenwerk ſo zierlich und reinlich, wie man es an Hummel kennt. Reaction wird es ſomit keine hervorbringen, die allgemeine muſ. Zeitung mag ſagen was ſie will. Die Bruſt des Künſtlers zieren ja auch ſo viel wohlerworbene Orden, daß es kaum nöthig, ihm neue anhängen zu wollen; unbeholfener Eifer macht eher verdächtig. Auf andere nachgelaſſene Werke des verſchiedenen Meiſters wird die Zeitſchrift in der Folge zurückkommen.

H. W. Ernſt.

Die Worte von Berlioz, Ernſt werde wie Paganini einmal die Welt von ſich reden machen, fangen an in Erfüllung zu gehen. Ich habe die großen Violinſpieler der neueren Zeit faſt alle gehört, von Lipinski an bis zu Prume herab. Jeder fand ſeinen begeiſterten Anhang im Publicum. Jener hielt es mit Lipinski: das Impoſante ſeiner Individualität fällt auf, man braucht nur ein Paar ſeiner großen Töne gehört zu haben. Andere ſchwärmten über Vieuxtemps, den genialſten der jungen Meiſter, der ſchon jetzt ſo hoch ſteht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an ſeine Zukunft denken möchte. Ole Bull gab uns zu rathen, wie ein tiefſinniges Räthſel, mit dem man nicht fertig werden kann, namentlich er fand Gegner —, und ſo haben Beriot, C. Müller, Molique, David, Prume, jeder ſein beſonderes Publicum für ſich, jeder ſeinen Schildträger in der Kritik. Aber Ernſt verſteht es, ähnlich wie Paganini, allen Parteien zu genügen, alle für ſich gewinnen zu können, wenn er will, wie er denn auch, mit allen Schulen vertraut, zur vielſeitigſten Eigenthümlichkeit durchgebrochen. Auch an improviſatoriſcher Kraft, der reizendſten am Virtuoſen, ſteht er Paganini nahe, und hier mag ſein früherer häufiger Umgang mit Paganini auf ihn gewirkt haben. Ernſt iſt aus Brünn gebürtig, kam ſehr jung nach Wien auf das daſige Conſervatorium, lernte dann Paganini kennen und machte 1830 ſeinen erſten Ausflug nach dem Rhein, zur ſelben Zeit, als auch Paganini dort war. Seine außerordentliche Virtuoſität, obwohl ſie offenbar noch Manches von Paganini's Art an ſich hatte, machte ſchon damals Aufſehen. Im jugendlichen Uebermuthe wohl gab er auch immer gerade in den Städten Concerte, wo Paganini kurz vorher geſpielt hatte. Mit Freuden erinnere ich mich jener Concerte in einigen Rheinſtädten, wo er wie ein Apoll die Heidelberger Muſenſchaft in die nahen Städte ſich nachzog. Sein Name war allgemein bekannt. Hierauf hörte man lange nichts von ihm; er war nach Paris gegangen, wo es Zeit koſtet, nur angehört zu werden. Unausgeſetzte Studien brachten ihn vorwärts, der Einfluß Paganini's ſchwand nach und nach, bis wir denn ſeinen Namen in den letzten Jahren wieder auftauchen ſehen und den erſten in Paris beigeſellt. Sein alter Wunſch, ſein Vaterland wieder einmal zu ſehen, namentlich ſeiner Heimath Beweiſe ſeiner fortgediehenen Meiſterſchaft zu geben, wachte wieder in ihm auf. Nachdem er im vorigen Winter noch Holland bereiſt und dort in wenigen Monaten 60—70 Concerte gegeben, ging er nach kurzem Aufenthalt in Paris ſtracks nach Deutſchland. Ein echter, ſeiner Kunſt ſicherer Künſtler hatte er es verſchmäht, ſeine Reiſe voraus verkünden zu laſſen. So trat er, von Marſchner veranlaßt, zuerſt in Hannover auf, dann in vielen Concerten in Hamburg und den nahen Orten. So haben wir ihn auch hier gehört, beinahe unvorbereitet. Der Saal war nicht übervoll; aber das Publicum ſchien zum doppelten angewachſen, ſo jubelnd erſcholl der Beifall. Das Glanz- und Prachtſtück des Abends waren wohl die Mayſeder'ſchen Variationen, die er in reizender Laune mit eigenen durchwebte und mit einer Cadenz ſchloß, wie wir ſie nur von Paganini gehört, wenn er in humoriſtiſchem Uebermuthe alle Zauberkünſte ſeines Bogens walten ließ. Der Beifall danach ging über das gewöhnliche Maaß norddeutſcher Begeiſterung hinaus, und wären Kränze in Bereitſchaft geweſen, in Schaaren wären ſie auf den Meiſter geflogen. Dies ſteht ihm noch ſpäter einmal bevor, wenn er auch, als Menſch der beſcheidenſte und mehr ſtill und in ſich gekehrt, ſich dem entziehen wollte. Wir hören ihn noch einmal, nächſten Montag. Die Flug- und Eiſenbahn hat ihn auf einige Tage in die nahe Hauptſtadt entführt. Dann aber, — läßt er gar ſeinen „Carneval von Venedig“ hören, — denken wir noch mehr von ihm zu berichten, dem, ſcheint es, jener berühmte italieniſche Zauberer, bei ſeinem Abſchied von der Kunſtwelt, das Geheimniß ſeiner Kunſt anvertraut zu haben ſcheint, den Meiſtern zur Vergleichung, den Jüngern zur Nacheiferung, Allen zum Hochgenuß.

Am 14. Januar.

Die vier Ouverturen zu Fidelio.

Mit goldner Schrift ſollte es gedruckt werden, was das Leipziger Orcheſter am letzten Donnerſtag ausgeführt; ſämmtliche vier Ouverturen zu Fidelio nacheinander. Dank euch, Wiener von 1805, daß euch die erſte nicht anſprach, bis Beethoven in göttlichem Ingrimme eine nach der andern hervorwühlte. Iſt er mir je gewaltig erſchienen, ſo an jenem Abend, wo wir ihn beſſer als je in ſeiner Werkſtatt, — bildend, verwerfend, abändernd, — immer glühend und heiß, bei ſeiner Arbeit belauſchen konnten. Am rieſigſten zeigte er ſich wohl beim zweiten Anlauf. Die erſte Ouverture wollte nicht gefallen; halt, dachte er, bei der zweiten ſoll euch das Denken vergehen, — und ſetzte ſich von Neuem an die Arbeit, und ließ das erſchütternde Drama an ſich vorübergehen, und ſang die großen Leiden und die große Freude ſeiner Geliebten noch einmal; ſie iſt dämoniſch, dieſe zweite, im Einzelnen wohl noch kühner als die dritte, die bekannte große in C dur. Denn auch jene genügte ihm nicht, daß er ſie wieder bei Seite legte und nur einzelne Stücke beibehielt, aus denen er, beruhigter ſchon und künſtleriſcher, jene dritte formte. Später folgte noch jene leichtere und populäre in E dur, die man gewöhnlich im Theater zur Eröffnung hört.

Das iſt das große Vier-Ouverturenwerk; ähnlich wie die Natur bildet, ſehen wir in ihm zuerſt das Wurzelgeflecht, aus dem ſich in der zweiten der rieſige Stamm hebt, ſeine Arme links und rechts ausbreitet, und zuletzt mit leichterem Blüthengebüſche ſchließt.

Floreſtan.

„Die Zerſtörung Jeruſalems“

Oratorium von Ferdinand Hiller[1].

Erſte Aufführung in Leipzig.

Das Urtheil über ein ſo großartiges, complicirtes Werk nach einmaligem Hören kann nur ein andeutendes ſein. Die Aufführung fand zum Beſten der hieſigen Armen geſtern Abend unter der perſönlichen Leitung des Componiſten ſtatt. Chor und Orcheſter waren reich beſetzt. Von den frühern Leiſtungen Ferdinand Hiller's hat die Zeitſchrift in immerwährender großer Theilnahme an ſeinem bedeutenden Streben von jeher getreulich berichtet. Nachdem wir mehre Jahre, die der Componiſt in Italien verlebte, nichts von ihm vernommen, tritt er in würdigſter Weiſe mit einem Werke auf, das des Ausgezeichneten und Eigenthümlichen ſo viel enthält, daß wir mit Freuden deſſen baldigſter Veröffentlichung entgegenſehen. Am meiſten daran erfreut uns das kräftige Colorit, der Ernſt und die Feſtigkeit des Styls, im Einzelnen das Reizvolle, Maleriſche und Phantaſtiſche. Italien, das uns unſere Jünger ſonſt immer mit verkehrten Anſichten zurückgeſchickt, hat in ſeine Muſik nur mehr Anmuth und Weichheit gebracht, ihm nichts von ſeiner deutſchen Kraft genommen; man kann es nicht genug rühmen. Der Text (von Dr. Steinheim) iſt ziemlich einfach, die Handlung eine gekannte. Von Perſonen treten auf: Zedekia, König in Juda, Chamital, deſſen Mutter, Jeremias, Achicam und deſſen Schweſter, und einige untergeordnete. Die Zeichnung der Charaktere iſt ſcharf, namentlich der der Chamital. Den Jeremias wünſchten wir vom Dichter energiſcher gehalten; die Muſik mußte natürlich zunächſt dem Texte folgen. Vorzüglichſtes und in muſikaliſchem Betracht das Tüchtigſte und Kunſtvollſte enthalten die Chöre, die ſämmtlich mit großem Antheil gehört wurden; unter dieſen ragen namentlich hervor: „Eine Seele tief gebeugt“, die beiden der Diener Zedekia's, der Schlußchor des erſten Theiles, der der

---

[1] Vgl. den ſpätern Artikel aus dem Jahre 1841.

Iſraeliten „du Gott der Langmuth“, und „wir ziehn gebeugt“. Vom „Paulus“ unterſcheidet ſich dies Oratorium weſentlich; es neigt ſich mehr nach der Zukunft hin. Wir werden ſpäter bei Veröffentlichung des Werkes darauf zurückkommen. Die Aufführung unter des Componiſten ruhiger und ſicherer Leitung war eine ganz ausgezeichnete.

Alexis Lwoff.

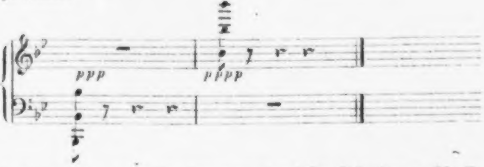
Der Componiſt der berühmten ruſſiſchen Volkshymne wie anderer Werke, die noch der Veröffentlichung entgegenſehen, Hr. Obriſt Alexis Lwoff, Adjutant Sr. M. des Kaiſers von Rußland, war vor einigen Tagen hier eingetroffen. Sein Wirken, wenn auch vorzugsweiſe dem hohen Kreiſe zugewendet, in deſſen Nähe ihn ſeine Stellung gebracht, hat trotzdem einen beinahe europäiſchen Ruf bekommen, ſo daß wir nicht mißverſtanden zu werden fürchten, wenn auch wir an öffentlicher Stelle ein beſcheidenes Blatt in ſeinen Lorbeerkranz einzuflechten uns vergönnen. Der verehrungswürdige Gaſt gab nämlich einem kleinen Kreiſe Gelegenheit, ſeine beſondere Kunſt als Violinſpieler kennen zu lernen. Schreiber dieſer Worte zählt die Stunde zu den ſchönſten, die ihm je die Muſik und ihre Künſtler geſchaffen. Hr. Lwoff iſt ein ſo merkwürdiger, ſeltener Spieler, daß er den erſten Künſtlern überhaupt an die Seite zu ſtellen iſt; eine Erſcheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Muſik wie in ihrer innerſten Reinheit entſtrömt; Muſik, ſo neu, ſo eigenthümlich, ſo friſch in jedem Ton, daß man feſtgebannt nur immer hören und hören möchte. Verliert doch leider der Künſtler von Handwerk ſo oft im Gewühle der Welt jene unſchätzbaren Güter, jene Unſchuld, Unbefangenheit und Heiterkeit der Kunſtkraft, muß er ſie doch leider ſo oft den niederen Anforderungen der Maſſe aufopfern, bis ſie endlich in den Gewohnheiten des Künſtlerlebens gänzlich untergehen. Daran wird mancher auch große Künſtler erinnert werden, wenn er jenen freilich durch ein günſtiges Geſchick auch ſelten geſtellten Mann zu hören bekömmt, und wie es doch noch etwas Anderes iſt, die Meiſterſchaft von Fach, und jene, die uns neben dem Genuß großer Kunſtfertigkeit auch den eines ganzen, ſchönen, innen friſch gebliebenen Menſchen gewährt. Und dies Alles ſag' ich nur nach dem Anhören zweier Quartette, eines von Mozart und eines von Mendelsſohn, in denen Hr. Lwoff die erſte Violine ſpielte. Der Componiſt war ſelbſt gegenwärtig: er mochte, wie Alles verrieth, ſeine Muſik wohl kaum je ſchöner gehört haben. Es war ein Vollgenuß. Gibt es in der ruſſiſchen Kaiſerſtadt noch mehr ſolcher Dilettanten, ſo dürfte mancher Künſtler dort wohl mehr zu lernen als zu lehren finden. Kommen dieſe Zeilen dem hochverehrten Manne einmal ſpäter zu Geſicht, ſo möchten ſie ihm den Dank Vieler ausſprechen, die er an jenem Abend erheitert, die ſeinen Namen den gefeiertſten beizählen, von denen die neuere Kunſt berichtet. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

J. Schneider, zwei Notturno's.

Werk 1.

Ein Werk 1, das wie viele andere nicht hätte gedruckt werden ſollen. Der Componiſt, muthmaßlich auch noch jung, verlangt vom Spieler nicht Minderes als etwa Henſelt, wofür er ihm aber, ſtatt wie dieſer Blumen, eine Handvoll Heu in die Hand drückt. Wollte er als Componiſt vorwärtsſchreiten, würden wir ihm rathen, im Umfang von vielleicht vier Octaven zu componiren und die Hände nicht unnöthig über eine einzige auszuſpannen. Muthet uns z. B. Chopin zu, nachdem er uns ein Stück hindurch in's Feuer gebracht, zum Schluß noch zu ſpielen:



ſo thun wir's gern; nicht aber, wenn es uns Hr. Schneider vorſchreibt. Umſonſt will ſich Niemand anſtrengen, und wer viel verlangt, muß viel geben. Die Notturno's haben übrigens Ueberſchriften: — Abendliche Waſſerfahrt, Ich denke Dein, Abendgruß an Sie, — entbehren aber aller feineren Charakteriſtik. Einige weichliche Melodieenkraft wollen wir dem Componiſten nicht ganz abſprechen, deren Genuß aber, wie geſagt, vom Spieler mit Aufbietung ſeiner ganzen Leibeskräfte theuer genug erkauft werden muß. Auf dieſem Wege ſchreite er nicht weiter. —

Ignaz Tedesco, Serenade.

Werk 8.

Auch der Componiſt dieſes Stückes, brächt' er es uns vielleicht als Abendmuſik, dürfte keiner großen Lobrede dafür gewärtig ſein, und ich würde von oben herab etwa folgendermaßen danken: „die Aufmerkſamkeit verdient alle Anerkennung, wer aber kein Muſiker iſt, ſollte nicht muſiciren, und wer Serenaden bringen will, muß ſeiner Sache gewiß ſein, damit man nicht die Fenſter ſchließe, ſtatt gewünſchtermaßen öffne", womit ich auch die meinigen ſchließen würde, den Serenadenmann allen guten Geiſtern empfehlend. Mit andern Worten: auch dieſes Stück hätte ungedruckt bleiben ſollen, und es iſt wahrhaft Schade um die verſchwenderiſche Titelpracht, die der Verleger daran geſetzt. —

Louis Lacombe, Caprice.

Werk 2.

So ſehr wir Charakteriſtiſches lieben, ſo ſähen wir von manchen jungen Componiſten bei Weitem lieber, daß ſie uns vierſtimmige Choräle brächten zur Recenſion, als Tonmalereien, die obendrein nur der Titel verheißt. Die Caprice heißt nämlich wunderlichermaßen: Les Adieux à la patrie, wo man mit Billigkeit auf etwas Adagiomäßiges, Elegiſches hoffen darf, ſtatt deſſen uns der junge Componiſt eine wildſpringende Etude in Emoll hinwirft. Unter ſeinen Fingern (er iſt ein ausgezeichneter Spieler) mag ſie eine Weile täuſchen; aber (ſagt Goethe) o wie traurig ſieht es ſchwarz auf weiß ſich an. Ein gewiſſes muſikaliſches Gefühl wollen wir dem Componiſten zugeſtehen; es bedürfte aber der ſorgfältigſten Pflege; jetzt ſchwankt es noch zwiſchen allen Stylen und Schulen herum und löſt ſich zuletzt in hohlen Schülerpathos auf. Könnte man doch, wie wir ſchon andeuteten, beim Bundestage bewirken, daß kein Verleger eher von jungen Componiſten druckte, ehe ſie einen Band ordentlicher vierſtimmiger Choräle vorgelegt; wir würden dann auch beſſere Capricen haben. —

Walther v. Goethe, Allegro.

Werk 2.

Ein großer Name iſt eine gefährliche Erbſchaft, wie ſchon oft geäußert worden. Wir begrüßen in obengenanntem Componiſten einen Enkel Goethe's, der ihn als Kind noch ſcherzweiſe ſeinen „Muſiker“ nannte, mit ſeinem prophetiſchen Geiſte vielleicht vorherſehend, daß ſich Walther einmal ganz der Muſik widmen würde, für die er ſchon in früheſten Jahren Anlage zeigte. Ob nun Goethe'ſches Blut in ihm fließt, läßt ſich nach einer ſo kleinen Arbeit freilich nicht ermeſſen. Das Allegro hat Bewegung, die im Verlauf ſogar etwas Tanzartiges annimmt; erfreulich daran iſt beſonders die natürliche Haltung, der leichte melodiſche Fluß. Der Componiſt, nicht viel über 20 Jahre zählend, hat aber bereits ſich auch in größeren Werken, ſogar in der Oper verſucht, und wie er fleißig iſt, weiß Schreiber dieſer Zeilen auch, ſo daß wir denn, Erfreuliches erwartend, bald mehr von ſeinen Leiſtungen berichten zu können hoffen. —

Alexander Fesca,

Zwei Notturno's. Werk 5. — Drei Salonſtücke Werk 7.

Die erſten Arbeiten, die uns von dieſem vielverſprechenden Talente zu Geſicht kommen. Der Componiſt iſt, wie wir hören, ein Sohn des verſtorbenen liebenswürdigen Muſikers Fesca und hat ſich unter ſolcher Aufſicht vielleicht frühzeitig ſchon von den Vortheilen angeeignet, die ſich andere durch ihre Geburt weniger Begünſtigte erſt ſpäter erwerben. Die vorliegenden Compoſitionen, wenn auch nicht überall eigenthümliche Kraft und Kunſtanſicht verrathend, tragen doch alle einen friſchen Lebenskeim in ſich und laſſen uns oft in ein wenn auch noch beherrſchtes, doch reiches muſikaliſches Gemüth blicken. Die Stimmungen, die ſie ausſprechen, ſind vorherrſchend lyriſch; in den Salonſtücken hat ſie der Componiſt durch Ueberſchriften aus Gedichten von Heinrich Schütz genauer bezeichnet. Zu den Notturno's bedurfte es keiner Worte; ſie ſchlagen durchaus den alten bekannten Ton an, der uns von Field her noch lieb iſt. In beiden Compoſitionsheften erinnert Vieles an Henſelt; die Salonſtücke ſind vom Componiſten ſelbſt Souvenir à Henselt genannt, wodurch er den Verdacht einer abſichtlichen Täuſchung von vorn herein entfernt. Die Keime zum erſten findet man, bis auf den Unterſchied der Tonarten, beinahe wörtlich in einem früher in unſern Beilagen gegebenen Impromptu von Henſelt in C moll. Doch ſcheint der Componiſt auch andern Vorbildern nachzueifern, ſo Mendelsſohn; auch Bennett's Compoſitionen ſcheinen ihm nicht unbekannt; ein Geſchmack, den wir auch nimmer tadeln wollen. Wie dem ſei und wie viel fremde Einflüſſe den auch noch jungen Künſtler beherrſchen mögen, es bleibt dennoch genug übrig, um daraus ſchöne Hoffnungen für ſeine Zukunft zu ſchöpfen. Auch ſind neuerdings ſchon umfangreichere Werke, ſo zuletzt ein Sextett von ihm erſchienen, und daß eine größere Oper in Braunſchweig demnächſt zur Aufführung kommen ſoll, meldete die Zeitſchrift ſchon früher. So machen wir denn mit Freude auf den jungen Componiſten aufmerkſam, der ſchon den Vortheil eines bekannten und geſchätzten Namens mit auf die Welt gebracht, den er mit Ehren zu führen berufen ſcheint. —

Julie von Webenau, geb. Baroni Cavalcabo, Phantaſieſtücke.

Werk 25.

Der frühere Name der verehrten Frau kam ſchon öfters in der Zeitſchrift vor. Ihre glücklichen muſikaliſchen Anlagen hat ſie namentlich in vielen Liedern geltend gemacht, beinahe den beſten, die uns neuerer Zeit die Kaiſerſtadt geliefert, obwohl dort andere an der Tagesordnung ſind. Auch als Inſtrumentalcomponiſtin gebührt ihr ein Rang in den Vorderreihen der Componiſtinnen. Ein Muſikſtück gut anzulegen und abzurunden, verſteht ſie vor Allen; ſie ſchreibt eine gewählte Harmonie, elegant, oft zart; ihre Melodieen ſind innig, manchmal an italieniſche Weiche anklingend. Man hat componirende Damen oft in Verdacht, daß ſie ſich anderwärts Raths erholen und die letzte Feile einer andern Hand überlaſſen. Der Schreiber dieſer Zeilen weiß genau, wie Alles, was die Componiſtin gibt, auch ihr alleiniges Eigenthum iſt, wenn ſchon ihr früherer Lehrer, bekanntlich Mozart's Sohn, noch jetzt in ihrer Umgebung lebt. Das Heft, das mir vorliegt, beſteht aus zwei ausgeführten größeren Sätzen, deren einer l'Adieu, der andere le Retour überſchrieben iſt. Die Ueberſchriften ſcheinen ſpäter hinzugekommen und treffen den Charakter der Muſik nur im Allgemeinſten. Eine Erinnerung an Beethoven's bekannte ähnlich genannte Sonate iſt dabei nicht im Spiel. Beide Sätze aber ſind eigenthümlich, charakteriſtiſch und kaum zu vergreifen. Wir wünſchen oft Gelegenheit zu haben, von den Arbeiten der muſikvollen Dilettantin berichten zu können. —

C. G. Lickl, Iſchler Bilder. Mit Dichtungen von Sephine.

Werk 57.

Der Componiſt, als Lehrer und Tonſetzer in Wien bekannt und geſchätzt, hat hier ſechs ſehr artige, anmuthige Idyllen geliefert, die, zunächſt durch eine der reizendſten Gegenden Oeſterreichs hervorgerufen, auch über die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaus auf freundliche Aufnahme rechnen dürfen. Die einzelnen Nummern ſind durch Gedichte von Sephine eingeleitet, und wie dieſe zart und ſinnig, dabei einfach und ohne Anſprüche. Die Compoſitionen kommen aus dem Herzen und ſcheinen ſämmtlich mit Luſt in froher Stunde geſchaffen. Von ſchlagender Originalität zeugt die Muſik nicht und folgt eben den Dichtungen; aber die Idee, Gedichten ſelbſtſtändige Muſik unterzulegen, eine Reihe zu finden und ſie artig zum Ganzen zu ſchließen, iſt eine ſeltenere und nachahmungswerthe. Als Clavierſtücke insbeſondere zeigen ſie eine gründliche Bildung, die auch von Neuem benutzt, wie denn aus ihnen beſondere Vertrautheit mit Franz Schubert und deſſen Uebertragung durch Liſzt hervorleuchtet. Lernenden mögen die Idyllen mit Nutzen und gewiß zu ihrer Freude in die Hände gegeben werden; nicht ſchwieriger als Czerny'ſche und Hünten'ſche Sachen, haben ſie ungleich mehr Gehalt und geiſtigen Reiz. Die letzte Nummer „Am Kalvarienberg" iſt dieſelbe, die Liſzt in einem ſeiner Wiener Concerte öffentlich geſpielt, obwohl ich, ſollte ich einer einzelnen der Idyllen den Vorzug geben, mich für die erſte „Am Wolfgangſee" entſcheiden würde, die mir im Ganzen wie im Detail die zarteſte, friſcheſte und gelungenſte ſcheint. —

H. W. Veit,

Notturno. Werk 6. — Einleitung und Polonaiſe. Werk 11.

Von dieſem jungen Prager Tonſetzer waren bisher nur Violinquartette bekannt und geſchätzt; es hat ſein Gutes, wenn ſich der Componiſt in möglichſt vielen Fächern verſucht, wie für ihn ſelbſt ſo für das Publicum. Thut er's nicht, ſo verfällt er oft in ſtereotype Formen, in Manier, wie es noch lebende Beiſpiele gibt. Wir finden Hrn. Veit auch auf der Claviatur wohl bewandert und unterhaltend; er ſchreibt leicht, bequem, gefällig, recht nach Art der Böhmen und für das Böhmerland, wo Muſik ſo viel gepflegt und gehört wird, wie denn ſeine Hauptſtadt Prag in neuerer Zeit eine Menge junger talentvoller Componiſten aufzuweiſen hat, daß ſie ſich ungeſcheut wohl mit dem größeren Wien meſſen kann. In den beiden angezeigten Stücken erhält man genau was die Titel ankündigen, ein Notturno voll natürlichen Geſanges, das ſich vollkommen abſchließt; eine Polonaiſe mit echtem Tanzſchritt, durchaus freundlichen, behaglichen Charakters. Wir wüßten an beiden nichts zu ändern; der Componiſt leiſtete eben was er wollte, was er konnte, und wer dies vermag, auch im kleinen Kreiſe, hat immer auf Anerkennung zu rechnen. —

Eduard Franck,

Capriccio. Werk 2. — Drei Charakterſtücke. Werk 3.

Das erſte Werk dieſes gleichfalls noch jungen Componiſten, zwei Hefte Studien, beſprach die Zeitſchrift ſchon früher, und wies auf ihn als einen der fleißigſten und weitgediehenſten Schüler Mendelsſohn's, als den er ſich uns, nur in höherem Grade, auch in ſeinen beiden neuſten Werken zeigt. Ueberall nämlich ſieht man ihn auch in dieſen die Richtung des Lehrers mit ſo viel Hingebung verfolgen, daß ſich manche Sätze mit welchen aus der Jugendzeit, oder richtiger Knabenzeit Mendelsſohn's verwechſeln ließen; dabei gibt er aber auch Eigenes genug, daß ſich gewiß annehmen läßt, er werde ſich nach und nach immer mehr von ſeinem Vorbilde loslöſen, ſo weit dies bei manchem angebornen Verwandten möglich iſt. Dies angeborne Aehnliche zeigt ſich im vorherrſchend Verſtändigen und Ernſten bei einer ſehr ſcharfen Combinationsgabe. Gewiſſe, nicht eben ungewöhnliche Gedanken durch die techniſche Behandlung, durch Feinheiten in der Harmonie ꝛc. intereſſant zu machen, verſteht er ſchon vortrefflich. Wer dies in jungen Jahren gelernt hat, wird ſpäter mit ſeinem Gut um ſo freier zu ſchalten wiſſen, und bekommt dann auch wieder das Gemüth, das in den Lehrjahren des Künſtlers ſich ſo oft zurückdrängen muß, ſeinen Antheil am Werke, ſo wird der Componiſt, wie er jetzt Verſtand und Geiſt erfreut, ſodann auch den übrigen Menſchen zu intereſſiren vermögen. Möge die nächſte Zukunft dieſe Hoffnungen verwirklichen. Mit Freude hat die Zeitſchrift immer den tüchtigen unter den jüngern Künſtlern nachgeſpäht, mußte oft lange ſuchen, ehe ſie reden und aufmuntern durfte; mit Freude macht ſie nochmals auf dieſen jungen Künſtler aufmerkſam, der ihr ſo viel Grund zur Auszeichnung gibt. Vom Einzelnen ſeiner letzten Compoſitionen zu ſprechen, ſo iſt es namentlich die erſte Caprice in Werk 3, der wir ein vorzügliches Lob ſpenden dürfen. In der Anlage an Mendelsſohn erinnernd, iſt ſie doch eigenthümlich in ihren wechſelnden Rhythmen, mit ſichrer kecker Hand zum Schluß geführt, im Beſonderen durch ſeltnere harmoniſche Gänge reizend; ſie namentlich gibt auch vom Studium Bach's ein Zeugniß. In ſolch' funkelndes, geiſtreiches Figuren- oder Gruppenſpiel, wie es ſich in der Caprice hin und wieder bewegt, weiß nun freilich Mendelsſohn z. B., wie auch andere Meiſter, oft einen zarten melodiſchen Gedanken zu werfen ꝛc. Dies iſt es, was der Componiſt, wenn es anders zu lernen iſt, noch lernen möge; eine zarte Mittelfigur anbringen, eine ruhende gleichſam, um die die andern ſich winden und kreiſen. Mit Worten läßt ſich dies ſo ſchwer ausſprechen; doch wird uns der Componiſt ſicher verſtehen. Immerhin wirkt die Caprice, auch wie ſie daſteht, und geſpielt, wie ſie ſoll, ſogar bedeutend. Auch die zweite hat künſtleriſchen Werth, Einzelnes iſt vortrefflich; doch verſließt der Schluß zu allgemein und im Hergebrachten. Die letzte Caprice iſt ein Fugenſatz, beinahe in Händel'ſcher Art, mit einem ſcharf geprägten Thema, das zu manchen feinen Wendungen Anlaß gibt, ein ſehr werthvolles Stück bis auf einzelne gewöhnlichere Gänge. Die größere Caprice endlich, die eine beſondere Opuszahl führt, theilt die Vorzüge, die wir dem Componiſten ſchon zuſprachen, in allen Beziehungen. Matter ſcheint mir nur die Einleitung, die vielleicht nach Vollendung des raſchen Satzes erſt hinzugekommen. Im Uebrigen erinnert ſie, wenn nicht im Einzelnen, doch im ganzen Zuſchnitte an des Componiſten Meiſter. Wir bedauern, daß ſie nicht mit Begleitung des Orcheſters geſchrieben iſt, was bei einiger Ausbreitung der Formen leicht zu machen war. Die Harmoniefolge S. 8, die zwei letzten Syſteme, nach A und Fis führend, iſt kühn; wir haben nichts dagegen. Den Schluß wird ſich mancher Spieler dankbarer und brillanter wünſchen; er lag ſogar näher. Was gedruckt iſt, läßt ſich nun nicht ändern, weshalb wir dem jungen tüchtigen Künſtler unſer Lob nur noch einmal ſummariſch ausſprechen wollen.

*

Wir wüßten den Cyklus nicht beſſer zu beſchließen, als mit einigen Worten über einen noch wenig genannten Componiſten, der uns vor Kurzem mit vier vierhändigen Scherzo's überraſcht, bei Weitem die ausgezeichnetſten, die in dieſer Gattung neuerdings geſchrieben ſind. Der Titel iſt in's Deutſche überſetzt:

Hermann von Löwenſkiold, vier charakteriſtiſche Impromptu's in Form von Scherzo's.

Werk 8.

Scheint unſre Kunſt doch bald in allen Deutſchland nahe gelegenen Ländern Wurzel zu faſſen, jetzt auch in den nördlicheren. Der Componiſt iſt, ſeinem Namen nach zu urtheilen, ein Schwede. Ein Trio, das denſelben Namen auf dem Titel führte, beſprachen wir früher ſchon; wir wiſſen nicht, ob es auch derſelbe Componiſt, jedenfalls aber einer, den wir mit Achtung begrüßen müſſen. Iſt er Dilettant, ſo würden wir ihm jedenfalls, nach dieſen Scherzo's allein, den erſten Rang unter allen für das Clavier componirenden anweiſen; iſt er Künſtler, ſo mögen ihn ſeine Genoſſen als einen ebenbürtigen ohne Weiteres in ihre Reihen aufnehmen. Seit lange iſt mir keine Compoſition vorgekommen, mit der ich faſt durchgehends ſo einverſtanden bin, die mich ſo intereſſirt, mir wiederholt ſo wohlgethan, als dieſe. Es ſind keine Wunderſtücke und wollen's nicht ſein; aber dieſen gebildeten Ausdruck, dieſes Maaß, dieſen Wohllaut, dieſe gute Art zu componiren mit einem Worte, findet man nicht aller Orten. Hier und da möchte man auf Moſcheles als den Verfaſſer rathen, und dies namentlich manches Pikanten halber; doch haben ſie noch mehr Gemüthliches, Unbefangenes. Dies heißt componiren, wenn auch im Kleinen: hier iſt Vordergrund da, Perſpective, Hintergrund, und das Ganze gefällig wirkend. Möchte der, wie geſagt, uns gänzlich unbekannte Künſtler-Edelmann ſich im Größeren üben, für Orcheſter ſchreiben; er hat die Mittel dazu; die, denen die Stücke noch unbekannt geblieben, ſie ſich je eher je lieber anſehen. Obendrein fehlt es für Lehrer wie für Lernende an guten mittelſchweren vierhändigen Stücken, ſo daß auch weniger Ausgezeichnetes auf Verbreitung rechnen dürfte, um wie viel mehr dieſe, von denen wir mit dem Troſt, daß es hier und dort noch treffliche Muſikmenſchen gibt, auf das Achtungsvollſte Abſchied nehmen. —

Franz Liſzt.

I.

Noch angeſtrengt von einer Reihe von ſechs Concerten, die er in Prag während eines achttägigen Aufenthaltes gab, kam Hr. Liſzt vorigen Sonnabend in Dresden an. Kaum mag er irgendwo ſehnlicher erwartet worden ſein, als in der Reſidenz, wo Clavierſpiel und Claviermuſik vor allem geliebt wird. Montag gab er Concert; der Saal war glänzend und von den Vornehmſten der Geſellſchaft, auch von mehren Mitgliedern der königl. Familie beſucht. Alle Blicke hafteten auf die Thür, wo der Künſtler eintreten ſollte. Zwar ſein Bild iſt vielfach verbreitet und das von Kriehuber, der ſein Jupiterprofil am ſchärfſten gefaßt, ein höchſt treffliches; aber der Jupiterjüngling ſelbſt intereſſirt doch immer noch ganz anders. Man ſpricht viel von der Proſa jetziger Tage, von Hof- und Reſidenzluft und Eiſenbahngeiſt, aber es komme nur der Rechte und wir lauſchen andächtig jeder ſeiner Bewegungen. Wie nun erſt bei dieſem Künſtler, von deſſen Wunderthaten ſchon vor zwanzig Jahren berichtet wurde, deſſen Namen man immer neben den bedeutendſten zu hören gewohnt war, vor dem ſich wie vor Paganini alle Parteien verneigten und auf einen Augenblick verſöhnt ſchienen! So rief ihm denn die ganze Verſammlung bei ſeinem Eintritt begeiſternd zu, worauf er anfing zu ſpielen. Gehört hatte ich ihn ſchon vorher; aber es iſt etwas anderes, der Künſtler einem Publicum oder Einzelnen gegenüber, — auch der Künſtler ein anderer. Die ſchönen hellen Räume, der Kerzenglanz, die geſchmückte Verſammlung, dies Alles erhöht die Stimmung des Gebenden wie der Empfangenden. Nun rührte der Dämon ſeine Kräfte; als ob er das Publicum prüfen wollte, ſpielte er erſt gleichſam mit ihm, gab ihm dann Tiefſinnigeres zu hören, bis er mit ſeiner Kunſt gleichſam jeden einzeln umſponnen hatte und nun das Ganze hob und ſchob, wie er eben wollte. Dieſe Kraft, ein Publicum ſich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu laſſen, mag wohl bei keinem Künſtler, Paganini ausgenommen, in ſo hohem Grade anzutreffen ſein. Ein Wiener Schriftſteller hat Liſzt'en in einem Gedicht beſungen, das aus nichts als aus den einzelnen Buchſtaben des Namens angehängten Beiwörtern beſteht; das Gedicht, geſchmacklos an ſich, hat aber ſein Richtiges; wie aus einem Wörterbuche, in dem wir blättern, rauſchen uns wie dort die Buchſtaben und Begriffe, ſo hier die Töne und Empfindungen dazu entgegen. In Secundenfriſt wechſelt Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles; das Inſtrument glüht und ſprüht unter ſeinem Meiſter. Ueber alles dieſes iſt ſchon hundertmale geſprochen worden, und die Wiener namentlich haben dem Adler auf alle mögliche Weiſe beizukommen verſucht, durch Nachfliegen, mit Stricken und Heugabeln und Gedichten. Aber man muß das hören und auch ſehen, Liſzt dürfte durchaus nicht hinter den Couliſſen ſpielen; ein großes Stück Poeſie ginge dadurch verloren.

Er ſpielte und accompagnirte das Concert vom Anfang bis zum Schluß ganz allein. Wie Mendelsſohn einmal die Idee gehabt haben ſoll, ein ganzes Concert zu componiren mit Ouverture, Geſangſtücken und anderem Zubehör (man kann die Idee getroſt veröffentlichen zur Benutzung), ſo gibt auch Liſzt ſein Concert ziemlich immer allein. Nur Mad. Schröder-Devrient trat noch auf, weit und breit wohl die Einzige, die in ſolcher Nähe ſich zu behaupten weiß. Es war der Erlkönig und einige kleine Lieder von Schubert, die ſie im Vereine ſangen und ſpielten.

Vom Eindrucke zu ſprechen, den der außerordentliche Künſtler in Dresden gemacht hat, ſo kenne ich den Beifallsthermometer des dortigen Publicums nicht genug, um darüber entſcheiden zu können. Der Enthuſiasmus wurde ein außerordentlicher genannt; freilich der Wiener ſchont ſeine Hände unter allen Deutſchen wohl am wenigſten und hebt ſich in Abgötterei wohl gar den geſchlitzten Handſchuh auf, mit dem er Liſzt zugeklatſcht. In Norddeutſchland, wie geſagt, iſt das anders.

Dienſtag früh reiſte Liſzt nach Leipzig. Von ſeinem Auftreten daſelbſt das nächſtemal.

II.

Vermöcht' ich es, Entfernten und Fremden, und darunter wohl Manchen, die nie Hoffnung haben, dieſen Künſtler in Wirklichkeit zu ſehen, und nun nach jedem Worte ſuchen, das über ihn geſprochen wird, — vermöcht' ich es, ihnen ein Bild des hervorragenden Mannes zu geben! Aber es hat ſeine Schwierigkeiten. Am leichteſten ließe ſich noch über ſeine äußere Erſcheinung ſprechen. Man hat ſie bereits vielfach zu ſchildern geſucht, den Kopf des Künſtlers Schilleriſch, auch Napoleoniſch genannt, und wie alle außerordentliche Menſchen einen Zug gemein zu haben ſcheinen, namentlich den der Energie und Willensſtärke um Aug' und Mund, ſo treffen auch jene Vergleiche zum Theil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir dieſen als jungen General oft abgebildet ſehen, — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Geſtalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt. Auffallend iſt auch die Aehnlichkeit Liſzt's mit dem verſtorbenen Ludwig Schunke, die ſich auch tiefer auf ihre Kunſt erſtreckt, ſo daß ich oft bei Liſzt's Spiel ſchon früher Gehörtes wieder zu hören glaubte. Am ſchwierigſten aber läßt ſich über dieſe Kunſt ſelbſt ſprechen. Es iſt nicht mehr Clavierſpiel dieſer oder jener Art, ſondern Ausſprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrſchen, zu ſiegen das Geſchick einmal ſtatt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunſt zugetheilt. Wie viele und bedeutende Künſtler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen ſind, wie viel wir ſelbſt beſitzen, die Liſzt'en in mancher Weiſe gleichſtehen, an Energie und Kühnheit müſſen ſie ihm alle ſammt und ſonders weichen. Namentlich Thalberg hat man gern mit ihm in die Schranken ſtellen, beide mit einander vergleichen wollen. In der That braucht man nur beider Köpfe zu betrachten, um den Schluß zu ziehen. Ich erinnere mich des Ausſpruchs eines bekannten Wiener Zeichners, der den Kopf ſeines Landsmanns nicht uneben mit dem „einer ſchönen Comteß mit einer Männernaſe" verglich, während er von Liſzt's Kopfe ſagte, daß er jedem Maler zu einem griechiſchen Gott ſitzen könne. Ein ähnlicher Unterſchied gilt etwa von ihrer Kunſt. Näher an Liſzt ſteht ſchon Chopin als Spieler, der ihm wenigſtens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt; am nächſten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Liſzt auch das Meiſte genützt zu haben bekennt.

Liſzt mag jetzt gegen 30 Jahr alt ſein. Wie er ſchon als Kind ein Wunder genannt, wie er frühzeitig in die Fremde verſchlagen wurde, wie ſpäter ſein Name glänzend hier und dort neben den berühmteſten auftauchte, oft auch wieder auf längere Zeit verſcholl, bis dann Paganini erſchien, der den Jüngling zu neuem Streben aufſtachelte, wie er plötzlich vor zwei Jahren in Wien auftrat und die Kaiſerſtadt enthuſiasmirte — dies und anderes iſt bekannt. Seit ihrem Beſtehen hat die Zeitſchrift dem Künſtler zu folgen geſucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl ſich bei Weitem die meiſten Stimmen und namentlich aller großen Künſtler zum Lobe ſeines eminenten Talentes vereinigten. So kam er denn vor Kurzem zu uns, mit den höchſten Ehren, die nur einem Künſtler widerfahren können, bereits geſchmückt und feſtſtehend im Ruhme; von jenen ihm neue zu bereiten, dieſen erhöhen zu wollen, war ſchwer; leichter war es, daran rütteln zu wollen, wie es ja zu allen Zeiten Pedanten und Schelme gegeben. Auch das Letztere wurde hier verſucht. Nicht durch Liſzt's Schuld war das Publicum durch die Vorausverkündigungen unruhig, durch Fehler im Concertarrangement verſtimmt worden. Ein als Pasquillant bekannter Mann machte ſich das zu Nutze, anonym gegen den Künſtler aufzuhetzen, und „wie Liſzt nur zu uns gekommen wäre, ſeine unerſättliche Habgier zu befriedigen". Gedenken wir der Unwürdigkeit nicht weiter.

Das erſte Concert am 17ten bot einen ſonderbaren Anblick. In krauſer Fülle ſtand die Menge durcheinander. Der Saal ſchien ein ganz anderer. Das Orcheſter war zu Plätzen für die Zuhörer benutzt. Dazwiſchen nun Liſzt.

Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der Paſtoralſymphonie von Beethoven an. Die Wahl war launiſch genug und nicht glücklich aus vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen mag die ſonſt höchſt ſorgſame Uebertragung das Orcheſter vergeſſen laſſen; im größeren Saal aber, an derſelben Stelle, wo wir die Symphonie ſo oft und vollendet ſchon vom Orcheſter gehört, trat die Schwäche des Inſtrumentes um ſo fühlbarer hervor, und um ſo mehr, je mehr die Uebertragung auch die Maſſen in ihrer Stärke wiederzugeben verſucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht ſogar mehr gewirkt. Dennoch, verſteht es ſich, hatte man den Meiſter auf dem Inſtrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigſtens die Mähnen ſchütteln geſehen. Im Bild zu bleiben, ſo zeigte ſich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantaſie über Thema's von Pacini, die er in außerordentlicher Weiſe ſpielte. Aber alle die erſtaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie ſie ſich in der folgenden Etude ausſprach. Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie geſagt, Niemanden, der ihm hierin gleichkäme. Er ſchloß mit dem bekannten chromatiſchen Galopp, und ſpielte, als der Beifall nicht enden wollte, noch ſeinen bekannten Bravourwalzer.

Erſchöpfung und Unwohlſein hielten den Künſtler ab, das Tages darauf verſprochene Concert zu geben. Einſtweilen war ihm ein muſikaliſches Feſt bereitet worden, was Liſzt'en ſelbſt, wie allen Anweſenden, wohl ein unvergeßliches bleiben wird. Der Feſtgeber[1] hatte lauter dem Gaſte noch unbekannte Compoſitionen zur Aufführung gewählt: die Symphonie von Franz Schubert, den Pſalm „wie der Hirſch ſchreit", die Ouverture „Meeresſtille und glückliche Fahrt", drei Chöre aus Paulus, und zum Schluß das D moll-Concert für drei Claviere von Sebaſtian Bach. Letzteres ſpielten Liſzt, Mendelsſohn und Hiller. Es ſchien Alles wie aus dem Augenblicke hervorgewachſen, nichts vorbereitet; drei glückliche Muſikſtunden waren's, wie ſie ſonſt Jahre nicht bringen. Zum Schluß ſpielte auch Liſzt noch allein, und wundervoll genug. In freudigſter Erregung trennte ſich die Verſammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die ſich in Aller Augen ſpiegelte, möge dem Geber ein Dank ſein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunſttalente eines Anderen an jenem Abende darbrachte.

Die genialſte Leiſtung Liſzt's aber ſtand uns noch bevor: Weber's Concertſtück, mit dem er in ſeinem zweiten Concert anfing. Wie denn an dieſem Abend Virtuoſe wie Publicum in beſonders friſcher Stimmung ſchienen, ſo überſtieg der Enthuſiasmus während des Spielens und zum Schluß auch beinahe alles hier Erlebte. Wie Liſzt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, ſo führt er es von Minute zu Minute ſteigend fort bis zu jener Stelle, wo er ſich wie an die Spitze des Orcheſters ſtellt und es jubelnd ſelbſt anführt. Schien er an dieſer Stelle doch jener Feldherr ſelbſt, dem wir ihn an äußerer Geſtalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem »Vive l'empereur«. Der Künſtler gab noch eine Phantaſie über Thema's aus den Hugenotten, das Ave Maria, Ständchen und, auf Verlangen des Publicums, noch den Erlkönig von Schubert. Das Concertſtück aber war und blieb die Krone ſeiner Leiſtungen.

---

[1] F. Mendelsſohn.

Von wem der Gedanke des Blumengeſchenkes ausgegangen, das ihm nach dem Schluß des Concertes durch die Hand einer beliebten Sängerin überreicht worden war, weiß ich nicht; unverdient war der Kranz gewiß nicht. Wie viel enges und hämiſches Weſen gehört dazu, ſolche freundliche Aufmerkſamkeit bekritteln zu wollen, wie es in einer Bemerkung eines hieſigen Blattes geſchehen iſt. An die Freuden, die euch der Künſtler bereitet, hat er ſein Leben geſetzt; von den Mühen, die ihm ſeine Kunſt gekoſtet, erfahrt ihr nichts: er gibt euch das Beſte, was er hat, die Blüthe ſeines Lebens, das Vollendete; und wir wollten ihm dann nicht einen einfachen Blumenkranz gönnen? Liſzt blieb auch nichts ſchuldig. In ſichtlicher Freude über den feurigen Empfang, der ihm im zweiten Concerte geworden war, zeigte er ſich ſchnell bereit, noch ein drittes zu geben für irgend eine milde Stiftung, deren Wahl er der Beſtimmung Einſichtiger überließ. So ſpielte er vergangenen Montag noch einmal zum Beſten des Penſionsfonds für kranke und alte Muſiker, nachdem er den Tag vorher ebenfalls für die Armen ein Concert in Dresden gegeben hatte. Der Saal war gedrängt voll; der Zweck, dem es galt, die Wahl der Stücke, das Mitwirken unſerer ausgezeichnetſten Sängerinnen und vor Allem Liſzt's ſelbſt, hatten die Theilnahme an dem Concert erhöht. Noch erſchöpft von der Reiſe, von dem vielen Concertſpielen in den vorigen Tagen, kam Liſzt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, ſo daß ihm bis zur Concertſtunde nur wenig Zeit übrig blieb. Ruhe gönnte er ſich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt laſſen; ein Menſch iſt kein Gott, und die ſichtliche Anſtrengung, mit der Liſzt des Abends ſpielte, war nur die natürliche Folge ſo vieler vorangegangenen. In freundlicher Geſinnung hatte er ſich zu ſeinem Concerte von Compoſitionen dreier hier anweſender Componiſten gewählt, von Mendelsſohn, Hiller und von mir: von Mendelsſohn deſſen neuſtes Concert, von Hiller Etuden, von mir mehre Nummern aus einem älteren Werke, Carnaval geheißen. Zum Erſtaunen mancher ſchüchternen Virtuoſen mög' es hier ſtehen: Liſzt ſpielte faſt ſämmtliche Compoſitionen ſo zu ſagen vom Blatt. Die Etuden und den Carnaval hatte er flüchtig wohl ſchon früher gekannt, Mendelsſohn's Compoſition aber erſt wenige Tage vor dem Concerte kennen gelernt; vielfach angeſprochen, hatte er aber zum eigentlichen Studiren in ſo kurzer Friſt unmöglich Zeit finden können. Meinem leiſen Zweifel, ob überhaupt ſo rhapſodiſches Carnavalleben auf eine Menge Eindruck machen könne, begegnete er durch ſeine feſte Meinung, er hoffe es. Dennoch glaub' ich, hat er ſich getäuſcht. Nur einige Worte über die Compoſition, die ihre Entſtehung einem Zufall verdankt. Der Name eines Städtchens, wo mir eine muſikaliſche Bekanntſchaft lebte, enthielt lauter Buchſtaben der Tonleiter, die gerade auch welche meines Namens waren; ſo entſtand eine jener Spielereien, wie ſie ſeit Bach's Vorgang nichts Neues mehr ſind. Ein Stück ward nach dem andern fertig, und dies gerade zur Carnavalszeit 1835, überdies in ernſter Stimmung und eigenen Verhältniſſen. Den Stücken gab ich ſpäter Ueberſchriften und nannte die Sammlung Carnaval. Mag Manches darin den und jenen reizen, ſo wechſeln doch auch die muſikaliſchen Stimmungen zu raſch, als daß ein ganzes Publicum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgeſcheucht ſein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie geſagt, nicht berückſichtigt, und mit ſo großem Antheil, ſo genialiſch er ſpielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Maſſe aber nicht zu heben. Anders war es ſchon mit den Etuden von Hiller, die in eine bekanntere Form einſchlagen; eine in Desdur und eine in Emoll, beide ſehr zart und charakteriſtiſch, erwarben ſich warme Theilnahme. Das Concert von Mendelsſohn war bereits durch den Componiſten ſelbſt bekannt in ſeiner ruhigen Meiſterklarheit. Liſzt ſpielte, wie geſagt, die Stücke beinahe vom Blatt. Es thut ihm dies Niemand ſo leicht nach. Im vollen Glanze ſeiner Virtuoſität zeigte er ſich noch im Schlußſtück, dem Hexameron, — einem Variationencyklus von Thalberg, Herz, Pixis und Liſzt ſelbſt. Man muß es bewundern, wo Liſzt noch die Kraft hernahm, das Hexameron zur Hälfte zu wiederholen und dann noch den Galopp zur Freude des Publicums. So gern hätte ich gewünſcht, daß er auch von Chopin's Compoſitionen, die er unvergleichlich und mit größter Liebe ſpielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf ſeinem Zimmer gibt er freundlich Alles, was man von Muſik von ihm zu hören wünſcht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!

Dienſtag Abend verließ er uns.

Gutenbergfeſt in Leipzig.

Auch unſere Kunſt hat das Feſt verherrlichen helfen, wie ſie ja in Freud' und Leid ſich wunderkräftig zeigt, den Einzelnen wie die große Maſſe zu heben verſteht. Daß im Augenblick gerade zwei Componiſten in unſerer Mitte leben, von denen der eine durch glückliches Schaffen in ſeinem Kreiſe ſich in ganz Deutſchland bereits bekannt gemacht, der andere europäiſchen Ruf hat, und die für die Feier zu intereſſiren es nur einer Anregung bedurfte, mag als ein freundlicher Zufall betrachtet werden. Gewiß iſt der muſikaliſche Theil des Feſtes nicht der geringſte und war auch Alles in dieſem Sinne angeordnet worden.

Zur Vorfeier, Dienſtag Abend, hatte Hr. **Albert Lortzing** eine neue komiſche Oper „Hans Sachs" geſchrieben, die die früheren deſſelben Componiſten an Friſche, Leichtigkeit und Lieblichkeit noch übertreffen ſoll. Ich ſelbſt konnte der Vorſtellung nicht beiwohnen. Die Aufführung ſoll aber höchſt erfreulich geweſen ſein und hat dem Componiſten reichen Lohn gebracht. Mehre Nummern wurden Da Capo verlangt, und Beifall durch Kränzewerfen und Hervorruf blieben nicht aus. Es ſteht uns in den nächſten Tagen eine zweite Aufführung bevor. Zur eigentlichen Feier, der Enthüllung der arbeitenden Preſſe und der Gutenbergſtatue, welcher früh 8 Uhr eine kirchliche, durch eine Gelegenheitscantate des Directors des Zittauer Sängervereins Hrn. **Richter** eingeleitet, vorangegangen war, hatte Hr. Dr. **Felix Mendelsſohn Bartholdy** eine Cantate für zwei Männerchöre mit Begleitung von Poſaunen ꝛc., nach Worten des Hrn. M. Prölß in Freiberg, componirt, die Mittwoch früh auf offenem Markte geſungen wurde. Der erſt unfreundliche Himmel hatte ſich aufgeklärt; es war ein erhebender Anblick. Das eine Chor dirigirte Hr. Dr. Mendelsſohn, das andere Hr. Concertmeiſter David. Wie ſchwer Muſik unter freiem Himmel wirkt, weiß Jeder. Hundert Stimmen mehr oder weniger bringen kaum eine Schattirung mehr oder weniger hervor. Die Compoſition, ſo freudig und charakteriſtiſch an ſich, hätte auf ſolchem Raume aus wenigſtens tauſend Kehlen klingen müſſen. Dies ſind aber kühne Wünſche, die man höchſtens ausſprechen, nicht fordern darf. Wo aber Muſik am meiſten ergriffen haben würde, im Moment nach der Enthüllung, da fehlte ſie; dies hatte man ſich entgehen laſſen. Das Volk war in dieſem Augenblick auf der Höhe der Aufregung; eine einfallende Muſik, vielleicht gerade nach der Melodie „eine feſte Burg", die ſpäter geſungen wurde, müßte hier herrlich gewirkt haben. Der übrige Tag verging unter den Feſtlichkeiten, über die andere öffentliche Blätter berichten werden.

Geſtern Nachmittag fand nun die eigentliche große Muſikaufführung in der Thomaskirche ſtatt, an der Stelle, wo Sebaſtian Bach ſo oft ſeine hohe Kunſt ausgeübt hat, die jetzt ſein geliebteſter und liebendſter Zögling, die großen Maſſen mit energiſcher Hand leitend, eingenommen hatte. Die Aufführung war höchſt glänzend, alle Räume der Kirche gefüllt. Chor und Orcheſter mochten über 500 ſtark ſein. Die aufgeführten Muſikwerke waren die Jubelouverture von Weber, am Schluß im God save the king durch die Orgel begleitet, das Dettinger Te Deum von Händel, und ein „Lobgeſang" von Mendelsſohn. Ueber die beiden erſten, weltbekannten Compoſitionen brauchen wir nichts zu ſagen. Die letztere aber war neu und eigens zu dem Feſte von dem Meiſter vollendet worden; einige Worte darüber dürften ſeinen fernen Verehrern willkommen ſein. Der Componiſt, der ſeine Werke immer ſo treffend zu bezeichnen weiß, hat ſie ſelbſt „Lobgeſang" genannt. Dem eigentlichen Geſange gingen aber drei ſymphoniſtiſche Orcheſterſätze voraus, ſo daß die Form der neunten Beethoven'ſchen Symphonie zu vergleichen iſt, bis auf den hervorzuhebenden Unterſchied, der im Symphoniſtiſchen noch nicht verſucht iſt, daß ſich die drei Orcheſterſätze ohne Pauſen an einander ſchließen. Die Form des Ganzen konnte für dieſen Zweck nicht glücklicher gefunden werden. Enthuſiaſtiſch wirkte das Ganze und gewiß iſt das Werk, namentlich in den

Chorſätzen, ſeinen friſcheſten, reizendſten beizuzählen. Was dies nach ſo großen Leiſtungen heißen will, mag ſich Jeder, der dem Gange ſeiner Schöpfungen zugeſehen, ſelbſt ſagen. Einzelnes heben wir nicht hervor; doch — jenen mit Chor unterbrochenen Zweigeſang „ich harrete des Herrn", nach dem ſich ein Flüſtern in der ganzen Verſammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Concertſaal. Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphael'ſcher Madonnenaugen. So hat denn die große Erfindung des Lichts, deren Feier wir begingen, auch ein Werk des Lichts hervorgerufen, für das wir alle ſeinem Schöpfer unſern neuen Dank ausſprechen müſſen; ſo laßt uns, wie der Künſtler die Worte ſo herrlich componirt, immermehr „ablegen die Werke der Finſterniß und anlegen die Waffen des Lichts". —

Däniſche Oper.

Der Rabe: Oper in drei Acten von J. P. E. Hartmann.

Werk 12.

Der Muſikverein in Copenhagen fährt, gleich wie die niederländiſche Geſellſchaft, in dem rühmlichen Beſtreben fort, durch Herausgabe größerer Werke einheimiſche Talente aufzumuntern und bekannt zu machen. Zwei von dem nämlichen Verein früher edirte Opern: „Adelheid" von Kuhlau und „Floribella" von Weyſe, beſprachen wir ſchon in älteren Jahrgängen. Diesmal hat die Wahl eine Oper des Hrn. Hartmann getroffen, eines gleichfalls in dieſen Blättern ſchon mehrmals genannten jungen Copenhagner Componiſten, deſſen tüchtiges Streben es verdient, daß ihm auch deutſche Kunſtverwandte Aufmerkſamkeit ſchenken.

Lobend müſſen wir vor allem des Textes erwähnen. Der Dichter hat eine Zauberoper gegeben, aber keine kindiſche, tolle, wie deutſche ſo oft dem Componiſten anbieten, ſondern eine, die Sinn und Verſtand hat und überdies poetiſchen Gehalt. Man findet des beſten Dichters würdige Gedanken darin, überhaupt eigenthümliches Leben; auch der Dialog, ſo ſelten er vorkömmt, iſt mit Geiſt und Witz geſchrieben.

Die Handlung des Stückes iſt einfach. Fürſt Millo hat den Lieblingsraben des Zauberers Norando getödtet, der, unbarmherzig genug, ihn deshalb verdammt, ſein Leben „in Wahnſinn, Angſt und Schmerzen“ ſo lange zuzubringen, bis er ein Weib findet, das genauer beſchrieben wird. Millo hat einen Bruder Jennaro; ſie lieben ſich auf das Innigſte. Da der Fluch anfängt in Erfüllung zu gehen, ſo bemüht ſich Jennaro, das Weib zu finden, das ſeinen Bruder vom Fluch befreien kann, und erkennt, von einem alten Manne aufmerkſam gemacht, dieſes in Armilla, die gerade die Tochter des Zauberers iſt. Als Kaufmann verkleidet, lockt er ſie auf ſein Schiff und will ſie nun ſeinem Bruder zuführen. Auf die Klagen Armilla's entdeckt ihr Jennaro den Grund der Entführung, worauf ihm Armilla verzeiht, ihn aber auch vor der Rache ihres Vaters warnt. Jennaro, nicht zufrieden, ſeinen Bruder durch ein Weib von ſeiner Krankheit zu erlöſen, will ihn auch durch das Geſchenk eines Roſſes und eines Falken erfreuen; die ſchönſten Thiere, die er je geſehen. Da ſteigen aber bald die Meerweiber auf und ſingen: Roß, Falke und Weib würden ſeinem Bruder den Tod bringen: ſobald er (Jennaro) dies aber verriethe, würde er zu Stein verwandelt. Jennaro, um ſeinen Bruder zu retten, tödtet den Falken und das Roß; ſein angſtvolles Weſen fällt indeß Millo auf, der nun Armilla geſehen, ſie feurig liebt und von ihr wieder geliebt wird. Nach und nach ſteigert ſich der Verdacht in Millo, daß am Ende Jennaro ſelbſt Armilla liebe. Bruderſchmerz, Verzweiflung. Jennaro will nun auch verhüten, daß das Hochzeitfeſt dem Leben ſeines Bruders gefährlich werde, und ſtürzt, auf einem unterirdiſchen Gange in das Schlafgemach ſeines Bruders gekommen, und bewaffnet auf die Vampyren, die ſich ſchon um das Bett des ſchlafenden Millo verſammelt haben. Er vertreibt ſie. Millo, aufwachend, nimmt dies für einen Angriff auf ſein Leben aus Eiferſucht und will Jennaro dafür beſtrafen. Auf das Aeußerſte gebracht und um ſeine Unſchuld darzuthun, geſteht nun Jennaro, was ihm die Meerweiber verkündet. Kaum hat er ſein Geſtändniß beendigt, als er auch zur Bildſäule verwandelt wird. Norando kommt jetzt wieder zum Vorſchein und ſagt dem untröſtlichen Millo: im Schickſalsbuche ſei der Fluch geſchrieben, „des Raben Tod, Armilla's Raub, Millo's Schmerz und ſeiner (Norando's) eigenen Rachſucht wohlverdiente Strafe“, Jennaro aber werde erlöſt, ſobald

Millo ſeine Braut ſelbſt tödte. Millo weigert ſich deſſen, will lieber ſelbſt ſterben. Armilla tritt herein, erfährt was vorgegangen, und will, um Jennaro zu befreien, ſich ſelbſt den Tod geben. Im Augenblick, wo ſie dazu anſetzt, entreißt ihr Norando den Dolch; im Augenblick wird auch Jennaro wieder lebend. Der Schickſalſpruch iſt erfüllt. Der Vater verſöhnt ſich. Das Hochzeitfeſt wird mit Jubel begangen.

Der Dichter alſo hat in mährchenhaftem Gewande das Bild einer idealen Geſchwiſterliebe aufſtellen wollen und der Componiſt ihn verſtanden. Jennaro iſt die ſchönſte und dankbarſte Rolle der Oper geworden; die des Millo und der Armilla bieten nicht minder intereſſante Seiten. Einige Nebenfiguren bringen Abwechſelung, wie man denn der verſtändigen, ruhigen Anordnung des Ganzen, wie geſagt, nur Beifall ſpenden kann.

Ein junger Componiſt nun, dem es zum erſtenmal in den Sinn kommt, für die Bühne zu ſchreiben, hat vorzüglich zweierlei im Auge, einmal ſeine ganze Kunſt anzubringen, dann auch zu wirken, zu gefallen. Das Erſtere wird nicht ſelten die Klippe des Letztern. Wie viel, was man gelernt hat, was man kann, muß man verleugnen, wegwerfen, wenn es die Belebung und Entflammung des Publicums gilt! Hr. Hartmann ſchrieb bisher nur für die Kammer; irren wir nicht, ſo verwaltet er ſogar eine Organiſtenſtelle, und zwiſchen Orgel und Theater liegt freilich eine große Strecke. Wie nun ſchon die Ausführung jeder größeren Arbeit, geſchähe ſie auch mit geringeren Kräften, uns Achtung abzwingt, ſo noch mehr dieſe, zu deren Vollendung wenn auch keine Genienkräfte ihre Flügel herliehen, ſo doch jene Hebel beitrugen, wie ſie angebornes, durch Fleiß und Studium gekräftigtes Talent ſo ſicher unterſtellt. Es iſt keine Kleinigkeit, eine Oper. Man ſtelle den beſten Muſiker auf das Theater: er wird hunderterlei verkehrt machen; er darf nicht zu viel geben; die Stimmen müſſen ruhen; das Orcheſter muß ſeine Pauſen haben. Schon das Oekonomiſche, das Bühnengerechte, welche Ueberlegung, welche Erfahrung erfordert es! Ehe der Muſiker zu glänzen anfangen kann, will erſt der Theaterdirector befriedigt ſein. Wie viel ſchöne Muſik muß oft geopfert werden, wenn der Componiſt über die Muſik die Bühne vergaß, für die er ſchrieb! Und ſo braucht es oft noch lange Arbeit, ehe die fertige Muſik in's wirkliche Leben vor das Publicum treten kann.

Der einfache, verſtändige Text kam dem Componiſten nun ſehr zur Hülfe. Die Charaktere ſind vom Dichter mit feſter Hand ausgeprägt; die Aufgabe, ein inniges, brüderliches Verhältniß zu ſchildern, mochte den Componiſten beſonders anziehen. Und ſo liegt die Oper fertig da, und, wie ſie es iſt, möge noch mit einigen Worten verfolgt werden.

Die Ouverture iſt ſinnvoll, tüchtig, den Inhalt der Handlung in kurzen Zügen vorzeichnend. Die Motive ſind der Oper entlehnt, das erſte den aufſteigenden Verdacht Mille's, das zweite die Verſöhnung und den Frieden nach ſo vielen Prüfungen ausſprechend. Ohne Kenntniß der Oper würde indeß der Ouverture keine große Wirkung zuzuſprechen ſein, wie dies ja meiſtens der Fall iſt.

Die Zahl der Muſikſtücke der ganzen Oper beträgt vierzehn; man ſieht, daß ſie nicht lange ſpielt; ein Vorzug, den ſie mit wenigen anderer junger (und alter) Componiſten theilt. Die kurze, kleine Form der meiſten einzelnen Nummern iſt ſogar auffallend. Wir wollen es eher einer Aengſtlichkeit des Componiſten zuſchreiben, als irgend anderem; aber namentlich ſcheinen mir gleich die erſten fünf Nummern, was den muſikaliſchen Bau betrifft, ſämmtlich zu kurz gerathen, ſo daß nach ihnen keine ruhige und befriedigte muſikaliſche Stimmung aufkömmt; man verlangt überall noch etwas mehr. Dagegen ſind die Finale's aller Acte breit auseinandergelegt, und werden ſo ſicher auch das Ihrige auf der Bühne wirken. Dies Wenige über die Form. Was nun den Charakter der Muſik im Ganzen anlangt, ſo iſt er ein entſchieden deutſcher, nordiſcher. Eine Vorliebe für Weber ſpricht ſich oft aus; auch Spohr ließe ſich als ein Liebling des Componiſten erkennen; hier und da auch Marſchner, das letztere vielleicht gegen den Willen des Componiſten in der Stelle, wo die Vampyren auftreten. Eigenthümlich iſt dem Componiſten eine oft gar zu ſchnell wechſelnde Harmonieführung, die wir nicht bunt oder unklar nennen können, die wir aber, wie geſagt, weniger unruhig, oft auch natürlicher wünſchten. Das Streben, als Harmoniker auch im Kleinſten intereſſant zu erſcheinen, kann namentlich in der Oper ſehr gefährlich werden; im complicirten Enſemble läßt ſich jener ſchnelle, künſtlich gewobene, oft enharmoniſche Accordenwechſel noch am meiſten anwenden. Der Chor aber will nicht zu viele Kreuze und Bee; er ſingt ſonſt ungern und falſch obendrein; ebenſo wenig braucht es zum einfachen Liede ſo zahlreicher Uebergänge, wie ſie der Componiſt oft anbringt ohne Wirkung. Was wirkt ein ausgehaltener Dreiklang oft aus der Menſchenbruſt frei herausgeſungen! Alle Kunſt Spohr'ſcher Enharmonik muß ſich verſtecken vor einem Händel'ſchen ausſtrömenden Dreiklange. Davor alſo hat ſich der Componiſt vor allem zu hüten, in der Harmonie nicht zu viel zu geben; ſchon im Inſtrumentalſatze kann ſolch' kleines chromatiſches Gewirre in den Mittelſtimmen ſchädlich werden; geſchweige denn, wo die Stimmen ſich zeigen ſollen und ſingen wollen.

Trotzdem ſind der Compoſition manche auch melodiſche Schönheiten nicht abzuſprechen, namentlich der Rolle des Jennaro nicht, der oft recht innig, wie ein rechter Bruder ſingt. Armilla dagegen wird unter den Sängerinnen ſich wenig Freundinnen erwerben, oder nur unter hochſtimmigen. Auch in den Chören bewegen ſich die Stimmen oft in den anſtrengendſten hohen Lagen, namentlich die Soprane. Die Erfahrung wird vielleicht jetzt ſchon, wo der Componiſt ſeine Oper, wenn wir nicht irren, in öffentlicher Aufführung gehört hat, ihn darauf aufmerkſam gemacht haben, wie wenig den Chören und den Einzelnen in dieſer Hinſicht zuzumuthen iſt, mit wie vieler Rückſicht, wie einfach die Stimmen zu behandeln ſind, wenn ſie mit Luſt und Liebe ſingen ſollen. Die Rolle des Millo verlangt ebenfalls einen umfangreichen Bariton; ſie iſt im Clavierauszug in verſchiedenen Schlüſſeln geſchrieben, was auffällt. Norando, der Zauberer, iſt Baß, verlangt aber auch ziemliche Höhe.

Von den einzelnen Nummern noch einige auszuzeichnen, ſo ſind es im erſten Act das artige Lied des Pantaleone und die Cavatine des Jennaro. Der Geſang der Meerweiber wird mit einer charakteriſtiſchen Baßfigur durchflochten, die von gutem Effecte ſein mag. Das più lento in demſelben Finale „Sonderbar hebt ſich die Bruſt“ tritt beſonders zart hervor.

Das im Gedicht ſehr ſinnige erſte Lied des zweiten Actes wünſchten wir origineller, und doch einfacher. Die Arie des Millo, deren Motiv ſchon in der Ouverture vorkommt, mag guten Bühneneffect machen. Das Motiv erinnert übrigens an manches von Lindpaintner, Kalliwoda ꝛc. — Schön und bedeutend iſt der kurze Geſang des Jennaro:

Dort durch die Kirchenfenſter klar —

hier zeigt ſich der Organiſt, aber geſchmackvoll, ſogar poetiſch. Das komiſche Intermezzo des Tartaglia wirkt belebend und ſteht an guter Stelle. Der folgende Marſch hat dagegen etwas bekannt Bellini'ſches. Der Act ſchließt glänzend.

Im dritten zeichnet ſich der uniſone Chor der Vampyre aus mit ſeinem unheimlichen Solo. Es ſind wohl Tenöre; hohe, ſpitze Stimmen müßten hier von noch grauſigerem Effecte ſein. Im Melodrama, die Scene, wo Jennaro ſein Geheimniß enthüllt, geben wahrſcheinlich Inſtrumentation und Decoration den Ausſchlag; auf dem Clavier wirkt derlei immer nüchtern. Die Stelle, wo Jennaro wieder aus dem Stein auflebt, muß ebenfalls vom Orcheſter gehört werden; auch hier wirkt das Clavier wohl nur die Hälfte. Das Ganze ſchließt, wie geſagt, beruhigend und glücklich.

Der Clavierauszug iſt übrigens mit großer Sorgfalt und von einem guten Spieler (dem Componiſten ſelbſt) gemacht; wir ſind ſeit langer Zeit keinem beſſeren begegnet. Auch die deutſche Ueberſetzung iſt gut.

So macht denn das Werk ſeinem Verfaſſer alle Ehre, wie dem Vereine, der es an den Tag gefördert hat. Wie es von der Bühne herab wirkt, werden wir freilich in Deutſchland ſchwerlich erfahren. Die ſich aber im Stillen von dem in allen Deutſchland umliegenden Ländern fortſchreitenden Muſikgeiſte überzeugen wollen, werden den Clavierauszug ſicher mit der freudigen Ueberraſchung aus der Hand legen, daß unſere deutſche Kunſt auch auswärts immer mehr Wurzel faßt, und mit der Hoffnung, daß eine gute Rückwirkung auf das eigene Vaterland mit der Zeit nicht ausbleiben wird.

Mendelsſohn's Orgelconcert.

Mit goldnen Lettern möcht' ich den geſtrigen Abend in dieſen Blättern aufzeichnen können. Es war ein Concert für Männer einmal, ein gutes Ganzes vom Anfang bis Ende. Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter, und ſpäter von Marx iſt darüber Treffliches und Treffendes genug geſagt worden, und doch, hört man dann, ſo will es wieder ſcheinen, als ließe ſich ihm mit dem bloßen Wortverſtand nur von Weitem beikommen. Die beſte Verſinnlichung und Erklärung ſeiner Werke bleibt nun immer die lebendige durch die Mittel der Muſik ſelbſt, und von wem dürfte man da eine treuere und wärmere erwarten, als von dem, der ſie uns geſtern gab, der die meiſten Stunden ſeines Lebens gerade dieſem Meiſter zugewandt, der der Erſte war, der mit aller Kraft der Begeiſterung das Andenken an Bach in Deutſchland auffriſchte, jetzt auch wieder den erſten Impuls gibt, daß ſein Bild auch durch ein äußeres Zeichen dem Auge der Mitwelt näher gebracht werde. Hundert Jahre ſind ſchon vergangen, ehe dies von Andern verſucht, ſollen vielleicht noch hundert vergehen, daß es zur Ausführung kömmt? Es iſt nicht unſere Abſicht, durch einen förmlichen Aufruf zu einem Denkmal für Bach etwa zu bitten; die für Mozart und Beethoven ſind noch nicht fertig und es dürfte ſchon damit noch eine Zeit währen. Aber hier und da anregen möchte die Idee, die jetzt von hier ausgegangen, namentlich in den Städten, die ſich in neuerer Zeit um Aufführung Bach'ſcher Werke beſonders verdient gemacht, Berlin und Breslau, in denen es Viele geben wird, die wiſſen, was die Kunſt Bach ſchuldet; es iſt im kleinen Kreiſe der Muſik kaum weniger, als was eine Religion ihrem Stifter. Mendelsſohn ſpricht ſich ſelbſt in ſeinem das Concert ankündigenden Circular in klaren, einfachen Worten darüber aus: „Bis jetzt bekundet kein äußeres Zeichen in Leipzig das lebendige Andenken an den größten Künſtler, den dieſe Stadt je beſeſſen. Einem ſeiner Nachfolger iſt bereits die Ehre eines Denkmals in der Nähe der Thomasſchule zu Theil geworden, die Bach vor allen Andern gebührt; da aber in der jetzigen Zeit ſein Geiſt und ſeine Werke mit neuer Kraft hervortreten, und die Theilnahme dafür in den Herzen aller wahren Muſikfreunde nie verlöſchen wird, ſo iſt zu hoffen, daß ein ſolches Unternehmen bei den Bewohnern Leipzigs Anklang und Beförderung finden möge" ꝛc. ꝛc.

Daß nun der von ſolcher Künſtlerhand geleitete Anfang ein würdiger war, und daß ihn ein den Zweck reich unterſtützender Erfolg krönte, war zu erwarten. Wie Mendelsſohn das königliche Inſtrument Bach's zu handhaben verſteht, iſt ſchon anderweitig bekannt; und dann waren es lauter köſtliche Kleinodien, die er geſtern vorlegte, und zwar in herrlichſter Abwechſelung und Steigerung, die er nur zu Anfang gleichſam bevorwortete und zum Ende mit einer Phantaſie beſchloß. Nach einer kurzen Einleitung ſpielte er eine Fuge in Es dur, eine gar prächtige auf drei ſich über einander aufbauende Gedanken, hierauf eine Phantaſie über den Choral „Schmücke dich, o liebe Seele", ein unſchätzbares, ſeelentiefſtes Muſikſtück, wie es irgend einem Künſtlergemüth entſprungen, ſodann ein groß-brillantes Präludium mit Fuge in A moll, beide ſehr ſchwierig auch für Meiſter auf der Orgel. Nach einer Pauſe folgte die Paſſacaille in C moll, 21 Variationen, genialiſch genug in einander gewunden, daß man nur immer erſtaunen muß, auch von Mendelsſohn vortrefflich in den Regiſtern behandelt, nach dieſen eine Paſtorella in F dur, wie nur irgend ein Muſikſtück dieſes Charakters in tiefſter Tiefe gedacht werden kann, der ſich dann eine Toccata in A moll mit Bach'iſch humoriſtiſchem Präludium anſchloß. Den Schluß machte eine Phantaſie Mendelsſohn's, worin er ſich denn zeigte in voller Künſtlerglorie; ſie war auf einen Choral, irr' ich nicht, auf den Text „O Haupt voll Blut und Wunden" baſirt, in den er ſpäter den Namen Bach und einen Fugenſatz einflocht, und rundete ſich zu einem ſo klaren, meiſterhaften Ganzen, daß es gedruckt ein fertiges Kunſtwerk gäbe. Ein ſchöner Sommerabend glänzte zu den Kirchenfenſtern herein; außen im Freien wird noch Mancher den wunderbaren Klängen nachgeſonnen haben, und wie es doch in der Muſik nichts Größeres gibt, als jenen Genuß der Doppelmeiſterſchaft, wenn der Meiſter den Meiſter ausſpricht. Ruhm und Ehre dem alten wie dem jungen!

Drei gute Liederhefte.

Auch den hartherzigſten Kritiker wandelt einmal die Luſt zu loben an. „Was hilft es — ſagte ich mir — leidliche Anfänger in der Geſangscompoſition paſſabel aufzumuntern, oder mittelmäßigen Schreiern die Kehle verſtopfen zu wollen. Lieber ſetz' ich mir einen ganzen Stoß neuer Lieder her und ruhe nicht eher, als ich einige gute gefunden, um einmal nach Herzensluſt nichts als loben zu können." Lange ſuchte ich unter den etwa 50 Heften. Endlich hatte ich glücklich drei bei einander, die mich in Lobesathem brachten, die mich anhaltend erfreut, erwärmt. Die Namen der Componiſten ſind Veit, Eſſer und Norbert

Burgmüller, die erſten noch lebend und wirkend, der letztere ſchon geſtorben.

Auseinanderſetzen, was ein ſchönes Lied, will ich nicht. Es iſt ſo ſchwer und leicht, als ein ſchönes Gedicht. „Nur ein Hauch ſei's“, ſagt Goethe. Norbert Burgmüller wußte von den drei Genannten dies am beſten. Das Gedicht mit ſeinen kleinſten Zügen im feineren muſikaliſchen Stoffe nachzuwirken, gilt ihm das Höchſte, wie es Allen gelten ſollte. Nur ſelten, daß ihm ein Zug entgeht, oder daß er ihm, wo er ihn gefaßt, mißglückt. Menſchliches freilich überfällt auch die Größten in unbewachtem Augenblick.

Das Liederheft, das ich meine, iſt ſein drittes und mit Werk 10 bezeichnet. Es bringt ein Lied nach Walther v. d. Vogelweide — von Uhland Scheiden und Meiden, Ständchen und Abreiſe — von einem Ungenannten ein „Hoffnungslos“. Der Ungenannte iſt, wie vermuthet wird, der Componiſt ſelbſt. Man vergleiche die Biographie, die früher dieſe Blätter brachten, in der auch der erſte Vers des Gedichtes mitgetheilt war. Die Compoſition iſt in ſchmerzlicher Zeit entſtanden, tiefmelancholiſch, aber zur innigſten Theilnahme anregend, und wahr. Wahr — zittert euch nicht euer kleines Herz, Componiſten, wenn ihr dieſes Wort hört? Bettet euch immer weicher in eure ſchönen Geſangeslügen, ihr bringt's doch nicht höher, als von einigen andern Judaslippen geſungen zu werden, vielleicht verführeriſch genug. Aber, tritt dann wieder einmal ein wahrhaftiger Sänger unter euch, ſo flüchtet mit eurer erheuchelten Kunſt, oder lernt Wahrheit, wenn es noch möglich iſt. Wahr iſt denn auch Burgmüller durch und durch; noch mehr, er gibt die Wahrheit auch meiſtens in ſchönem Gewand. Lebte er noch, ſo würde ich bittend hinzuſetzen: er gebe ſie auch, wo es das Gedicht will, manchmal in reicherem. Er begnügt ſich oft mit dem allereinfachſten. B. Klein trieb dieſe Liedeseinfachheit, daß man ihn als Sonderling verſchrie. Auch gegen dieſes Extrem ſchütze ſich der Künſtler. Ein Beiſpiel dazu aus Burgmüller's Liedern. Es iſt das oft und mehrentheils nicht übel componirte „Ständchen“ von Uhland, wo das nach und nach hinüberſchlummernde Kind der Mutter von „ſüßen Klängen“ erzählt, die es weckten, und daß es „keine irdiſche Muſik“ ſei, ſondern „Engel mit Geſang, die es riefen“. Das Lied iſt ſicher eines der trefflichſten der Sammlung, vielleicht die trefflichſte Compoſition des Gedichts überhaupt, die da iſt. Doch jener Ruf „von drüben", geſteh' ich, klingt mir doch zu dürftig. Engel, mein' ich, rieſen doch noch anders; aber freilich, wer hat ſolche Stimmen gehört, und, wer in einzelnen weit von einander liegenden Minuten des Lebens es hat, ſchwiege nicht lieber darüber! Wie ich aber ſchon ſagte, das Lied bleibt neben dem „Hoffnungslos" das ſchönſte der Sammlung. Vortrefflich in der getroffenen mißmüthigen Grundſtimmung nenn' ich auch die „Abreiſe". Nur den Schluß, wo der Wanderer, dem es gleichgültig, daß man ihn ohne beſondere Abſchiedsqualen ſeine Straße hat ziehen laſſen, wehmüthig hinzuſetzt: „von Einer aber thut mir's weh'"—, wünſchte ich nicht über die Melodie der früheren Verſe gelegt, und neu componirt, und bedeutender, wie es denn auch im Vorhergehenden einige kleine Declamationsſünden zu rügen gäbe.

In dieſen drei Nummern liegt denn der Schatz des Heftes. „Scheiden und Meiden" und das altdeutſche Lied, wie ſie immerhin auch einem echten Dichterherzen entſprungen, ſind anſpruchloſer.

Der zweite Liedercomponiſt, den die Zeitſchrift heute ihren Leſern als einen „guten" empfiehlt, iſt W. H. Veit, der junge böhmiſche Tonſetzer, von dem ſie ſchon öfters Gutes vermeldet. Schwierige Aufgaben für ſeine Erfindungskraft ſtellt er ſich nicht in dem Hefte, von dem wir ſprechen; ja es genügen ihm ſelbſt Gedichte geringeren Gehaltes. Haben wir denn etwa Mangel an guten? Ein „Ja" zur Antwort wäre ein Unrecht, was wir den Poeten thäten. Wie viel Ausbeute geben noch die älteren deutſchen Claſſiker, wie viel die Epoche nach Goethe, wie Manches die neuſte, wie Vieles endlich auch das Ausland! Weshalb alſo nach mittelmäßigen Gedichten greifen, was ſich immer an der Muſik rächen muß? Einen Kranz von Muſik um ein wahres Dichterhaupt ſchlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgeſicht verſchwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unſern Componiſten nun auch bei Compoſition ſolcher ſchwächeren Gedichte nicht; reicher und friſcher äußert es ſich aber gewiß in jenen beſſeren, wie von Heine und Moſen; der Componiſt wird es ſelbſt geſtehen, daß er hier auch mit größerer Liebe ſchrieb.

Auch Veit wendet auf die Wahrheit des muſikaliſchen Ausdrucks in Wiedergabe der Worte die treuſte Sorgfalt. Dies Lob ſteht über jedes andere. Geſellt ſich ſolchem Streben noch ein ziemlicher Schatz klarer, geſunder Melodie bei, ſo darf der Künſtler doppelten Lobes gewiß ſein. Es iſt hier ſo und guter Geſang in jedem der Lieder zu finden. An kleinen, feinen Wendungen in der Begleitung fehlt es gleichfalls nicht, wie freilich auch nicht an kleinen Declamationsfehlern, ſo klein, daß wir ſie Schülern nachſähen, an gebildetern Talenten groß genug, um ſie nicht wohlwollend darauf aufmerkſam zu machen (ſo das „es“ S. 3 Syſt. 3 T. 2, das „du“ S. 15 Syſt. 3 T. 5). Melodiöſe Heiterkeit zeichnet im Uebrigen faſt alle Lieder des Heftes aus, das wir denn überhaupt gegen ein früher geſchriebenes (Werk 8) als einen erfreulichen Fortſchritt zur Meiſterſchaft betrachten müſſen.

Ein Liederheft endlich von X. Eſſer, einem bis jetzt noch wenig genannten Rheinländiſchen Componiſten, beſchließe dieſe fröhliche Kritik. Die Texte ſind zur einen Hälfte von Rückert, dem geliebten Dichter, der, großer Muſiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzuthun übrig läßt, — zur andern Hälfte von weniger gekannten Dichtern. Die Compoſitionen werden auf das Wohlthuendſte überraſchen; wie freut es, dies von einem Werk 4 ſagen zu dürfen! Harmonie: rein und gewählt, — Melodie: klar, nicht ohne Eigenthümlichkeit, leicht ſangbar, — Begleitung: natürlich, hebend, — Wahl der Texte: ſinnig, ernſt, — verlangt man einen beſſeren Paß in „Muſiker's Lande?“ Vorliebe für Franz Schubert, doch nur wie ſie erlaubt, ſpür' ich namentlich im dritten und fünften der Lieder; eine auffallend ſtarke Reminiscenz an Weber („Arabien, mein Heimathsland“) im vierten. Indeß ſtört bei ſo viel Eigenem, bei ſo offenbarem inneren Wohlſtand ein vielleicht unwiſſend entlehnter Zug nur wenig oder gar nicht. So gehe der Componiſt, der Theilnahme verdient, dieſen Weg weiter; iſt er noch jung, ſo freuen wir uns um ſo mehr ſeiner Zukunft.

Dies wäre eine treue Schilderung des kleinen kritiſchen Liederfeſtes, das ich mir heute zu begehen vorgenommen, das ich recht oft wieder zu begehen Veranlaſſung finden möchte.

Trio's für Pianoforte mit Begleitung.

Es ſind Jahre verfloſſen, ſeitdem wir zum letztenmal über Compoſitionen obiger Gattung berichtet; vielleicht erinnert ſich der Leſer noch eines Cyklus von Kritiken, in dem alle ſeit etwa 10 Jahren erſchienenen Trio's ausführlich beſprochen wurden. Allem neu Erſcheinenden nachſpähend, müſſen wir uns wundern, wie wenig in den letzten 2—3 Jahren Werke obiger Gattung veröffentlicht worden ſind — geſchrieben? wohl mehr. Wer weiß das? Es liegen im Augenblicke nur vier Trio's und ein Quartett vor uns. Für erſchöpfend können wir aber unſer Urtheil darüber nicht ausgeben, da wir nur eines davon aufführen gehört. Denn wie das innere Gehör das feinere muſikaliſche iſt, der Geiſt der Ausführung hat auch ſein Recht, der helle lebendige Klang ſeine beſonderen Wirkungen, über die ſich ſelbſt der gute Muſiker, der zuerſt gleichſam durch das Auge vom Papier hört, täuſchen kann. Leichter ſchon wird es zu urtheilen, wo Partituren vorliegen, wie es bei Herausgabe von Enſembleſtücken jetzt löbliche Sitte geworden; wo aber dieſe fehlen, darf der Kritiker nicht geſcholten werden, wenn er nur en gros berichtet. Von dem erſten der zu beſprechenden Trio's liegt uns in der Clavierſtimme zugleich die Partitur vor; es iſt von B. E. Philipp. Der Name des in Breslau lebenden Tonſetzers kam in der Zeitſchrift ſchon öfters vor. Mit ſeinem Trio tritt er, irren wir nicht, zum erſtenmal mit einem größeren Enſembleſtück auf. Es geht in F moll und weicht in der Form von andern nur darin ab, daß es kein Scherzo bringt. Im Uebrigen hat es den rechten Trio-Charakter, d. h. kein Inſtrument herrſcht vor und hat jedes etwas zu ſagen. Die Stimmung iſt vorherrſchend lyriſch; zwar im letzten Satz möchte Einiges auf eine dramatiſche Abſicht des Componiſten ſchließen laſſen; der Grundton bleibt aber lyriſch. Am ſchnellſten wirkſam ſcheint der erſte Satz; er hat Fluß und rundet ſich. Zur größern Wirkung fehlt ihm nur ein bedeutender energiſcher Schluß; wie er iſt, fühlt man, der Componiſt war am Ende und die Phantaſie gab nichts mehr aus. Immerhin gilt er uns als der gelungenſte des Trio. Wenig ſagt uns das Adagio zu: die erſten acht Tacte der Cantilene ſind melodiſch gut erfunden, obwohl an das Adagio in Beethoven's F moll-Sonate erinnernd; die folgenden aber haben keinen muſikaliſchen Fortgang, wie uns auch der Mittelſatz in Bmoll karg und reizlos dünkt. Der letzte Satz, Finale, ſchließt ſich dem Adagio gut an und nimmt einen kühnen Anlauf. Die erſten Tacte des Allegro gleichen freilich ſehr in Bewegung und Charakter dem des letzten Satzes der Cismoll-Phantaſie von Beethoven; wenn dadurch die Wirkung geſchmälert wird, ſo verſöhnt uns bald der ſehr gute und melodiſch-ſchwungvolle Geſang im Dur der großen Unterterz, der dann ſpäter, nach herkömmlicher Form, im Dur der Haupttonart wieder erſcheint. Eine Stelle des Adagio hebt ſich kurz vor dem Schluß noch einmal hervor, wir wiſſen nicht, ob mit Wirkung. Es hat mit ſolchen ſogenannten „Rückblicken" ſein Gefährliches; wo es nicht (wie z. B. im Finale der Cmoll-Symphonie, wo das Scherzo wieder auftaucht) im freiſten Flug der Phantaſie geſchieht, ſo daß wir uns ſagen müſſen: es kann nicht anders ſein, — ſieht es leicht gezwungen und gemacht aus; immerhin hat ſchon die Intention etwas Sinniges und begegnen wir ihr immer gern. In Summa, das Trio wird denen, die nicht immer höchſtes Meiſterliches wollen, in vielen Parthieen zuſagen; das Streben des Componiſten war ein unverkennbar gutes, und ſo wünſchen wir, daß er zu ähnlichen Werken größeren Umfangs auch immer bereite Verleger finde, wie den ſeines Trios, der es freigebig ausgeſtattet. Das Trio iſt Adolph Henſelt zugeeignet. —

Ueber ein Trio von Carl Seyler vermögen wir nicht mehr zu ſagen, als was uns eine ſtumme Aufführung nach den herumgelegten einzelnen Stimmen eingibt. Es ſcheint übrigens klar genug, um eine Partitur zu vermiſſen, und erhebt ſich anſcheinend nicht über jenen mittleren Gedankenflug, der immer einige Minuten im Voraus zu errathen, ſo daß ich mir in den Pauſen der Clavierſtimme die Füllung der andern Inſtrumente auch meiſt ganz gut denken konnte. Der Charakter des Stückes iſt modern, gefällig, bürgerlich; Melodie hat es, wenn auch kleine und bekannte; die Harmonie iſt leicht, auch richtig. Der Componiſt ſcheint, allen Anzeichen nach, ein junger und ſtrebſamer. In einer großen Stadt, wie Wien, auf tüchtigen Wegen zu bleiben, gehört freilich doppelte Kraft dazu. Publicum dort, wie Verleger wollen vor allem Leichtes, Unterhaltendes, und ein Feuerwerker gilt ihnen mehr, als ein rüſtiger Gladiator. So kam es oft, daß, die das nicht begriffen und wider den Strom wollten, einſam und beifalllos ihren Weg fortſetzen mußten, während, die ſich accommodirten, bald von höherem Streben ablaſſend, mit den hundert Andern im Strome mitſchwammen und ſpurlos verſchwanden. Wir wünſchen dem jungen Componiſten Ausdauer genug, nicht der letzten Claſſe zu verfallen. Was iſt aller Beifall des Modehaufens gegen den ſtilleren des echten Künſtlers. Das Publicum iſt nie zu ſättigen, während das fleißig gearbeitete, ſchön gelungene Kunſtwerk Jahrzehnde lang nachhält. Wir ſind in dieſen moraliſchen Ton verfallen, weil wir eben wiſſen, wie oft gut anfangende Talente aus Mangel an Aufmunterung in großen Städten es auch nur bei den Anfängen bewenden ließen. Das »premier Trio« möge denn nur der Vorläufer der köſtlichſten ſpäteren ſein und der Componiſt fortfahren, an großen Formen ſeine Kraft zu ſtärken und zu meiſtern. —

An die ſchon beſprochenen Trio's der HH. Philipp und Seyler ſchließen ſich neu erſchienen noch drei an, von A. Fesca, J. P. Pixis und F. Mendelsſohn Bartholdy.

Des Compoſitionstalentes des erſteren ward ſchon früher in der Zeitſchrift Erwähnung gethan. Man ſieht, es geht ihm leicht von der Hand; eine Menge auch größerer Werke ſeiner Compoſition iſt neuerdings im Druck erſchienen. Das Trio hat eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Componiſt; er koſtet und naſcht noch in der Kunſt, aber mit Luſt und Liebe, und dies nimmt für ihn ein. Gern hängt er ſich auch an höhere Kunſtgenoſſen. Mendelsſohn, Henſelt, auch Thalberg, ſind mit wenig Mühe wieder zu finden. Die Leichtigkeit und Anmuth aber, mit der er ſich anſchließt, ſöhnt ſchnell wieder aus. Das immer derbere deutſche Element abgerechnet, könnte man den jungen Componiſten am richtigſten dem franzöſiſchen Bertini vergleichen. Ob ihm ſelbſt dieſer Vergleich gefalle, wiſſen wir nicht; doch, ſcheint es, hat er das Zeug, ihn zu nichte zu machen, ſich höher hinaufzuarbeiten zu Ernſt und männlicherem Ausdruck. So klingt das Trio, wie ein Bertini'ſches, durchaus hübſch und gefällig. Nach Grammatik, ſelbſt nach Octaven, Quinten (wenigſtens für das Auge) wird nicht viel gefragt; was ihm wohlklingt, ſchreibt er hin, das Ohr gilt ihm der oberſte Richter. Wir haben nichts gegen dieſen Grundſatz. Was ſchön klingt, ſpottet aller Grammatik, wie was ſchön iſt, aller Aeſthetik. Nach alle dem Geſagten wird der Kunſtfreund wiſſen, was er ohngefähr vom Trio zu erwarten hat; es ſteht vermittelnd zwiſchen Künſtler und Dilettanten und wird Allen behagen, die nicht immer nach Höchſtem verlangen. Im Beſonderen iſt noch zu erwähnen, daß das ganze Trio ohne Abſatz hintereinander geſpielt werden ſoll. Innigere Verbindung und Beziehung haben die einzelnen Sätze indeß nicht; man kann ebenſo gut nach jedem eine Pauſe einſchalten. Das Clavier herrſcht vor, doch nicht ſo, daß ſich nicht auch die anderen Inſtrumente gut zeigen könnten, wie denn die Klarheit in Anordnung des Ganzen nur auszuzeichnen iſt, doppelt an einem jungen Künſtler, wie es der Componiſt noch ſein ſoll. —

Das Trio von J. P. Pixis iſt bereits das ſechſte des Componiſten, und nach langer Zeit wieder das erſte bedeutende Werk, das von ihm erſchienen. Gehört in vollſtändiger Beſetzung habe ich es noch nicht; vielleicht, daß es mir ſonſt auch weniger unklar, weniger zerſtückelt erſchiene. Der Anfang iſt eigen. Das Clavier beginnt mit einer wilden Figur, in die die Bäſſe den Hauptgedanken des erſten Satzes hineinwerfen; wild ſcheint der erſte Satz überhaupt, ſo ſehr es nämlich ein Componiſt ſein kann, der nicht gerade ein Beethoven iſt, der, in Sicilien an der Seite einer gefeierten Tochter unter immergrünen Triumphbögen mitwandelnd, nicht eben Grund haben mag, ſich über das Leben zu beklagen. Dem angemeſſen endigt auch der Satz. Das Capriccio, an der Stelle des Scherzo, ſcheint ſehr pikant und geiſtreich, wie denn Pixis in ſolchen kleinen Sachen immer glücklich iſt. Das Adagio, ſentimentalen Charakters, währt beinahe ſo lange wie die drei übrigen Sätze zuſammengenommen, und wohl zu lange; es iſt hier eine Menge Harmonie an einen gewöhnlichen melodiſchen Gedanken verſchwendet, die vereinfacht und verringert daſſelbe gewirkt haben würde. Reicheres Leben bringt der Schlußſatz, wie der erſte in der ſeltenen Tonart Fis moll geſchrieben und beſchloſſen. Der Schluß erinnert übrigens an ein Stück aus Roſſini's Soiréen, wie die Octavenſprünge in der Hauptfigur an die Pauken im Scherzo der D moll-Symphonie von Beethoven. Das Ganze iſt glänzend und ſchwierig, doch auch dankbar. Darf man ihm auch nicht, wie einem Meiſterwerke, eine nachhaltigere Wirkung, eine große Lebensdauer zuſprechen, ſo ragt es als Glanz- und Virtuoſitätsſtück doch immer als ein bedeutendes und eigenthümliches hervor, das mehr will als bloße Fertigkeit des Spielers, bloßes Amuſement des Zuhörers. —

Es bleibt noch übrig, über Mendelsſohn's Trio etwas zu ſagen, — Weniges nur, da es ſich gewiß ſchon in Aller Händen beſindet. Es iſt das Meiſtertrio der Gegenwart, wie es ihrer Zeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar ſchöne Compoſition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird. Der Sturm der letzten Jahre ſängt allmählig ſich zu legen an und, geſtehen wir es, hat ſchon manche Perle an's Ufer geworfen. Mendelsſohn, obſchon weniger als Andere von ihm gepackt, bleibt doch immer auch ein Sohn der Zeit, hat auch ringen müſſen, hat es auch oft anhören müſſen, das Geſchwätz einiger bornirter Schriftſteller: „die eigentliche Blüthenzeit der Muſik ſei hinter uns", und hat ſich emporgerungen, daß wir es wohl ſagen dürfen: er iſt der Mozart des 19ten Jahrhunderts, der hellſte Muſiker, der die Widerſprüche der Zeit am klarſten durchſchaut und zuerſt verſöhnt. Und er wird auch nicht der letzte Künſtler ſein. Nach Mozart kam ein Beethoven; dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er iſt vielleicht ſchon geboren. Was ſoll ich noch über dies Trio ſagen, was ſich nicht Jeder, der es gehört, ſchon ſelbſt geſagt? Am glücklichſten freilich, die es vom Schöpfer ſelbſt gehört. Denn wenn es auch kühnere Virtuoſen geben mag, in ſo zauberiſcher Friſche weiß kaum ein Anderer Mendelsſohn's Werke wiederzugeben, als er ſelbſt. Es ſchrecke dies Niemanden ab, das Trio auch zu ſpielen; es hat ſogar im Vergleich zu andern, wie z. B. zu den Schubert's, weniger Schwierigkeiten, wie denn dieſe bei Kunſtwerken erſten Ranges mit der Wirkung immer im Verhältniſſe ſtehen, und je größer jene, je geſteigerter dieſe iſt. Daß das Trio übrigens keines für den Clavierſpieler allein iſt, daß auch die anderen lebendig einzugreifen haben und auf Genuß und Dank rechnen können, braucht kaum einer Erwähnung. So wirke denn das neue Werk nach allen Seiten, wie es ſoll, und ſei uns ein neues Zeugniß der Kunſtkraft ſeines Schöpfers, die jetzt beinahe in ihrer höchſten Blüthe zu ſtehen ſcheint. —

Muſikleben in Leipzig während des Winters 1839—1840.

Man wird es zugeben müſſen, in dieſem von der Natur ſo ſtiefmütterlich behandelten Leipzig blüht die deutſche Muſik, daß es ſich, ohne für unbeſcheiden zu gelten, neben den reichſten und größten Frucht- und Blüthengärten anderer Städte ſehen laſſen darf. Welche Menge ausgezeichneter Kunſtwerke wurde uns auch im vergangenen Winter wieder vorgeführt, wie viele bedeutende Künſtler erfreuten uns mit ihrer Kunſt! Und wenn ſich dieſe Anerkennung regſten Muſiklebens namentlich auf die hieſigen Concertinſtitute bezieht, ſo geſchieht doch im Verhältniß zu andern Städten auch in andern Richtungen Erfreuliches. Das Theater verſorgt uns, wie eine gute Modehandlung, wenigſtens immer mit dem Neuſten aus Paris und zählt unter ſeinen Mitgliedern einige ſehr ſchätzenswerthe. Auch die Kirche feiert nicht, wenn freilich mit den vorhandenen Mitteln auch noch ganz Anderes erreicht werden könnte. Auf glänzendſter Stufe aber, wie geſagt, ſteht die Concertmuſik. Es iſt bekannt, wie in den jetzt bald ein halbes Jahrhundert alten Gewandhausconcerten vor allem der deutſchen Muſik ein gediegener Heerd gegründet iſt, und wie von dieſem Inſtitute in der That mehr als je geleiſtet wird. Einen berühmten Meiſter an der Spitze, hat ſich in den letzten Jahren das Orcheſter in ſeiner Virtuoſität noch immer vervollkommnet. Im Vortrage der Symphonieen namentlich findet es unter den Deutſchen wohl kaum ſeines Gleichen, wie ſich in ihm auch auf den einzelnen Inſtrumenten tüchtige Meiſter befinden. Auch waren in dieſem Winter von der Direction Geſangtalente gewonnen worden, die uns den Verluſt der in den vergangenen engagirten ausgezeichneten engliſchen Sängerinnen kaum fühlbar machten. So war man immer auf Abwechſelung bedacht, was die gewählten Compoſitionen wie die auftretenden fremden und einheimiſchen Künſtler betrifft. Von den erſteren, als dem Bleibenden, zuerſt zu ſprechen, ſo ſtellte ſich, wie früher ſo auch heuer, in der Wahl der zur Aufführung gebrachten Werke der Geſchmack für die ältere claſſiſche Schule auf das Entſchiedenſte heraus. Beethoven's Namen finden wir am häufigſten auf den

Concertzetteln, ihm zunächſt Mozart und Haydn. Mit Vorliebe waren Weber, Cherubini und Spohr bedacht. Bach, Händel und Gluck kamen jeder einmal vor, wie öfters die den Sängern unvermeidlichen Extreme Roſſini, Bellini und Donizetti. Außerdem wurden uns ziemlich von allen bedeutenderen deutſchen Meiſtern der Gegenwart Compoſitionen vorgeführt, wie von Marſchner, Schneider, Onslow, Kalliwoda u. A. Gänzlich vermiſſen wir Lachner und Löwe, was der Zufall gemacht. Endlich kam auch von Compoſitionen noch unbekannter Künſtler Einiges zu Gehör, und dieſe, wie die dieſen Winter hier in Leipzig zum erſtenmal aufgeführten Werke, haben wir hier vorzugsweiſe zu beſprechen, — wie es aber nach einmaligem Anhören und bei dem vielen Material nicht anders gefordert werden darf, nur andeutend und in Kürze.

Zuerſt der oberſten Gattung der Inſtrumentalmuſik, der Symphonie, zu erwähnen, ſo waren es drei, die wir zum erſtenmal gehört: von **Lindblad**, **Kittl** und **Kalliwoda**, von denen ſich die erſte den wenigſten, die letzte den meiſten Beifall erwarb. Der Componiſt der erſteren, auch ſchon gedruckten Symphonie iſt ein Schwede, und bereits als Liedercomponiſt in dieſen Blättern mit Auszeichnung genannt. Sein Werk hätte ich vor dem Hören ſchon kennen mögen; es ſteckt viel Arbeit, Plan und Gedanke darin und es hat alle jene beſcheidenen Vorzüge, von denen das Publicum nichts wiſſen will. Die Theilnahme der Kenner hat ſich der Ausländer mit ſeiner Symphonie gewiß gewonnen; ſich die des Publicums zu erwerben, gewähre er ihm hier und da, ohne ſich von ſeiner Kunſt zu vergeben, was bei glücklicher Einſicht gar wohl zu vereinigen ſteht. Lebhafteres, ſanguiniſcheres Temperament zeigt die Jagdſymphonie des Hrn. **Kittl**, eines noch jungen Prager Tonſetzers. ſie hatte ſo zu ſagen einen succès populaire, der ſich mit jedem der Sätze ſteigerte, die ſich in ſich ſelbſt auch ſteigerten. Der erſte Satz iſt „Aufruf und Beginn der Jagd“ überſchrieben; das Andante bildet ein Satz „Jagdruhe“, das Scherzo einer „Gelage“ genannt, dem ſich dann der „Beſchluß der Jagd“ anſchließt. Wie es der Vorwurf mit ſich brachte, ſo hatte die Muſik einen durchaus fröhlichen Anſtrich und die Hörner erſchallten oft waidmanniſch genug. Den Componiſten uns werther zu machen, verrieth ſie aber auch ſchon eine Styleigenthümlichkeit, wie ſie Symphonieenſchreiber jungen Alters nur ausnahmsweiſe beſitzen, ſo daß wir mit Freude auf ſeine ſpäteren Symphonieen aufſehen, wie wir dann dem muntern Jäger einmal in anderer Gefühlsſphäre zu begegnen hoffen, wenn es anders ſeiner Natur nicht zuwider läuft. Die Symphonie wird übrigens dieſer Tage im Druck erſcheinen.

Ueber die Symphonie von Kalliwoda, ſeine fünfte, berichteten wir ſchon in einer kleinen Notiz, wie ſie uns innig wohlgefallen habe; ſie iſt eine ganz beſondere und, was die vom Anfang bis zum Schluß ſich gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit anlangt, wohl einzig in der Symphonieenwelt. Hätte der Componiſt etwa eine Muſik zur „Undine" geben wollen, ſo wären jene Eigenſchaften auf das Leichteſte zu deuten, da er's aber nicht gewollt, ſo iſt ſeine Symphonie nur um ſo höher zu ſchätzen. Wie ſchön hat uns der Componiſt mit dieſem Werke getäuſcht! Glaubten wir ihn, der in einem entlegenen kleinen Orte wohnt, wohl gar gegen ſein Talent gleichgültiger worden und der Ruhe genießend, während die Symphonie namentlich in Hinſicht der Inſtrumentation den immer fortgeſchrittenen Meiſter bekundet, und nur, wie geſagt, in eine jener ſeltenen Geiſtesregionen führt, der die oben genannte Fee entſprungen iſt! Dazu ſchließen ſich die vier Sätze ſo zart in einander, daß ſie wie an einem Tage geſchaffen ſcheinen; wie die Symphonie auch kunſtreicherer, feiner gewirkter Züge voll iſt, wie ſie die Meiſterhand oft erſt dem Ohre zu verbergen weiß, bis dieſes dann durch das Auge darauf aufmerkſam gemacht wird. So begrüßen wir denn in Kalliwoda einen noch immer grünen lebensfriſchen Stamm im deutſchen Muſiker-Dichterwald und hoffen ihn bald wieder auf dieſem Felde zu treffen, wo er ſich ſchon fünfmal mit Ehren behauptet hat. Wie er auch ein beſcheidener Meiſter iſt, möge für ſeinen künftigen Biographen noch bemerkt ſein durch folgenden Zug, den ich nicht verbürgen will, obwohl er ihm ganz ähnlich ſieht. Es kam ihm nämlich erſt vor einigen Jahren noch in den Sinn, daß er wohl noch nicht genug wiſſe und könne, weshalb er ſich dann an einen Tonſetzer in Prag[1] wandte, bei ihm Unterricht zu nehmen im doppelten Contrapunkt, in der Fuge ꝛc. Hofft man vielleicht, der Prager Kunſtbruder habe ihm darauf geantwortet: „lehre mich erſt ſolche Symphonieen wie die deinigen machen, alsdann nehme fürlieb mit dem, was ich habe", — ſo irrt man. Der Bruder in Apoll, wie Beethoven oft ſeine Freunde unter den Capellmeiſtern nannte, wollte ſich gern darauf einlaſſen, verlangte aber ein ſo enormes Honorar, daß der treffliche Capellmeiſter, der übrigens ſchon kleine aufzieht, mit großem Rechte gar nicht darauf einging und lieber wie früher fortcomponirte. Die Geſchichte iſt artig und mag, wie geſagt, von dem zukünftigen Lebensbeſchreiber nicht überſehen werden.

---

[1] Tomaſchek.

Dies waren denn die drei neuen Symphonieen; eine gleiche Anzahl hörten wir auch von Ouverturen: zur Oper „der Zigeunerin Warnung" von J. Benedict, zur „Genueſerin" von Lindpaintner, und eine von Julius Rietz in Düſſeldorf. Die beiden erſten ſind bereits gedruckt, im Uebrigen keine Kunſtwerke erſten Ranges, ſondern eben Theaterouverturen, wie es deren zu Dutzenden gibt, und auf den Beifall hin geſchrieben. Sehr bedeutend ſchien mir dagegen die dritte, eine durch und durch deutſche, kunſtreiche, im Detail noch etwas überladene Arbeit, die nach einmaligem Anhören kaum ganz zu ergründen war; dem Charakter nach eine Orcheſternovelle, mit der man eben gut ein Shakſpeare'ſches Luſt- oder Schauſpiel eröffnen könnte. Der Titel („Concertouverture") beſagte nicht, ob ſie zu einem beſonderen Sujet gedacht ſei; wie geſagt, wir hätten Verdacht auf Shakſpeare. Möchte ſie doch bald veröffentlicht werden; ſie verdient ebenſo gut, wie ihre zwei erſtgenannten Namensſchweſtern, ja im Verhältniß zu dieſen auf Velin gedruckt zu werden[1].

Daß wir an einem der Gewandhausconcertabende auch ſämmtliche Ouverturen, die Beethoven zu ſeinem Fidelio geſchrieben, zu hören bekamen, iſt ſchon früher angezeigt worden, zugleich mit freudiger Anerkennung dieſer großen Leiſtung ſeitens des Orcheſters. Den Leſer über dieſe vier Ouverturen und ihr Verhältniß zu einander aufzuklären, mag hier Folgendes bemerkt ſein: Die an jenem Abende als Nr. 1 aufgeführte iſt bereits bei Haslinger in Wien in Partitur erſchienen mit dem Beiſatz auf dem Titel „aus dem Nachlaß"; ſie geht aus C dur und iſt wohl die erſte überhaupt, die Beethoven zu ſeiner Oper ſchrieb, und die bei ihrer erſten Aufführung wenig gefallen haben ſoll. Die als Nr. 2 geſpielte befindet ſich noch im Manuſcript im Beſitze der HH. Breitkopf und Härtel, geht ebenfalls aus C und iſt offenbar das Original, nach welchem Beethoven ſpäter die bekannte große, bei Breitkopf und Härtel in Partitur erſchienene arbeitete; die vierte endlich iſt jene leichtere in Edur, die man gewöhnlich in den Theatern hört. Möchten ſich doch die verſchiedenen Verleger vereinigen zu einer Ausgabe ſämmtlicher vier Ouverturen in einem Band; für Meiſter und Schüler wäre ſolch' ein Werk ein denkwürdiges Zeugniß einestheils des Fleißes und der Gewiſſenhaftigkeit, anderntheils der wie im Spiel ſchaffenden und zerſtörenden Erfindungskraft dieſes Beethoven, in den die Natur nun einmal verſchwenderiſch niedergelegt, wozu ſie ſonſt tauſend Gefäße braucht. Dem großen Haufen freilich gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouverturen ſchrieb, und ob z. B. Roſſini zu vier Opern eine Ouverture. Der Künſtler aber ſoll alle Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkſtatt des Meiſters führen, und daß es ihm erleichtert werde, der nicht gleich ein ihm alle vier Ouverturen ſpielendes Orcheſter findet, möge man an eine Geſammtausgabe jener Ouverturen denken, welchen Wunſch wir nicht vergebens ausgeſprochen haben möchten [1].

---

[1] Es iſt die ſeitdem gedruckte in A dur.

Daß außer älteren und neueren Symphonieen und Ouverturen in den Abonnementconcerten auch größere Enſemble's aus Opern, geiſtliche Chöre und Aehnliches aufgeführt werden, weiß man aus früheren Berichten. Auch hier erhielten wir intereſſantes Neues. Zuerſt von der Compoſition des Hrn. Capellmeiſters Chelard die Ouverture, den zweiten Act und das Finale ſeiner Oper „die Hermannsſchlacht". Ohne Anſtrengung konnte hier ein Unwiſſender errathen, daß die Muſik keine für den Concertſaal geſchriebene, und daß ihr Effect von der Bühne herab berechnet war. Die Inſtrumente und Stimmen erſtickten ſich faſt in dieſen engeren Räumen und der zarte Concertſaal ſchien etwa wie ein altes Silbermann'ſches Clavier unter den Händen eines Liſzt. Wie geſagt, im Theater wird die Oper wirken wie ſie ſoll, und hat es auch, wie frühere Berichte aus München, wo die Oper ganz gegeben wurde, bereits gemeldet haben. Der Bildungsgang des Componiſten mag übrigens ein intereſſanter ſein; er iſt ein umgekehrter Meyerbeer, ein auf deutſchen Boden umgeſetzter franzöſiſcher Muſiker, mit unverkennbarem Streben nach tieferer Charakteriſtik, bei entſchiedenem Talente beſonders zur Inſtrumentirung, wie jene Bruchſtücke deutlich darthaten.

---

[1] Iſt ſeitdem geſchehen.

Namentlich enthielt die Ouverture viel Eigenthümliches und Schönes. Der Componiſt dirigirte ſelbſt und wurde vom Publicum mit öfterem Beifall begrüßt. Durch ſeine Berufung an Hummel's Stelle unſerer Gegend näher gekommen, wird uns hoffentlich der liebenswürdige Künſtler bald Gelegenheit zu vielſeitigerer Bekanntſchaft mit ſeinen Werken geben.

Eine andere Neuigkeit war ein Gebet „Verleih uns Frieden gnädiglich" nach Worten von Luther von Mendelsſohn, das am Vorabende des Reformationsfeſtes hier zum erſtenmal gehört wurde; eine einzig ſchöne Compoſition, von deren Wirkung man ſich nach dem bloßen Anblick der Partitur wohl kaum Vorſtellung machen kann. Der Componiſt ſchrieb ſie während ſeines Aufenthaltes in Rom, dem wir auch einige andere ſeiner Kirchencompoſitionen verdanken. Wie wünſchte ich doch, unſer Gottſchalk Wedel hätte das „Gebet" gehört! Sein Aufſatz über „Umgeſtaltung der Kirchenmuſik" wäre ein anderer geworden. Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird ſie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.

Noch gab uns derſelbe Meiſter am Neujahrstage einen neuen, eben vollendeten größeren Pſalm nach den Worten des 114ten „Da Iſrael aus Egypten zog" zu hören. Wer viel und raſch nacheinander in derſelben Gattung ſchreibt, ſetzt ſich um ſo eher Vergleichungen aus. So war es auch hier. Der ältere köſtliche Pſalm von Mendelsſohn „Wie der Hirſch ſchreit" lebte noch bei Allen in friſchem Andenken. Es entſtand Meinungsverſchiedenheit, welche Arbeit wohl die bedeutendere ſei, und die größere Anzahl der Stimmen ſchien ſich der älteren zuzuwenden. Wir führen dies zugleich als einen Beweis an, wie das hieſige Publicum, trotz ſeiner Verehrung für den Componiſten, ſich ihm doch auch nicht blind hingibt. Ueber die ſpeciellen Schönheiten des neuen Pſalmes kann aber wohl Niemand im Zweifel ſein, wenn ich auch nicht leugne, daß er, was Friſche der Erfindung anlangt (namentlich in der letzten Hälfte), gegen den älteren zurückzuſtehen ſcheint und auch an ſchon von Mendelsſohn Gehörtes erinnert.

Endlich brachte uns noch das letzte Concert als Neuigkeit die Ouverture, Gerichtsſcene und Finale aus den „Abenceragen" von Cherubini, die ich zu hören verhindert war. Die Muſik ſoll herrlich geweſen ſein, was für die, die dieſen Meiſter kennten, wohl kaum einer Verſicherung bedarf.

Noch müſſen wir dankend der einzelnen Künſtler und Künſtlerinnen erwähnen, die die Gewandhausconcerte mit ihren Vorträgen verſchönten. Als erſte Sängerin war Frl. **Eliſe Meerti** aus Antwerpen, als zweite Frl. **Sophie Schloß** aus Köln engagirt. Die Theilnahme des Publicums für die erſtgenannte ſteigerte ſich mit jedem Abende zuſehends; ſie gehört eben nicht zu jenen glänzenden Bravourtalenten, die ſich ſchon beim erſten Auftreten ihr Publicum zu erobern wiſſen; ihre Vorzüge erkannte man erſt allmählig, wie ſie ſie auch nach und nach erſt in all' ihrer Liebenswürdigkeit entfaltete. Leider konnte ſie in der erſten Zeit ihres Hierſeins noch zu wenig Deutſch, um uns in unſerer Sprache zu ſingen, und ſo war es denn meiſt Italieniſches und Deutſch-franzöſiſches (Spontini, Meyerbeer, Deſſauer), was wir zu hören bekamen. Erſt in ihrem Abſchiedsconcert ſang ſie ein deutſches Lied von Mendelsſohn, was in uns wenigſtens länger fortklingt als all' das Andere, aus auch ſo innigem Gemüth ſchien es zu kommen; wie ſie denn in Stimme und Vortrag etwas vorzüglich Edles und Sittſames an ſich hat. Ende Januar verließ ſie uns ſchon, wird aber, wie wir mit Vergnügen hören, nächſten Winter zurückkehren. Nach ihrem Fortgange wurde denn auch die andere Sängerin Frl. Schloß mehr beſchäftigt, die die Nähe der Meerti wie das ihr fremde Publicum wohl auch befangen gemacht hatten. Nun aber ohne Nebenbuhlerin, übrigens im Beſitz einer wahren Bravour- und Concertſtimme, zeigte ſie in kurzer Zeit faſt unglaubliche Fortſchritte. Die Intonation, früher ſchwankend, ſchien bei jedesmaligem Auftreten an Sicherheit, die Coloratur an Sauberkeit, und die ganze Stimme an Kraft gewonnen zu haben, ſo daß das Publicum ſie mit immer wärmerer Theilnahme aufnahm und die frühere Zurückſetzung vollkommen wieder gut machte. Die Sängerin, noch jung, fleißig, überdies ſtark und kräftig gebaut, hat eine ſchöne Zukunft vor ſich, worin wir uns nicht zu täuſchen glauben. Eine nicht minder glänzende dürfen wir einem andern Talente verſprechen, dem außerordentlichſten für Virtuoſität, was uns ſeit lange begegnet iſt, einem Violinſpieler Namens **Chriſtoph Hilf**, der ſich gleichfalls in den Abonnementconcerten zweimal hören ließ. Schon andere Blätter haben berichtet, wie er, aus dem Städtchen Elſter im ſächſiſchen

Voigtlande gebürtig und ſeiner Profeſſion nach ein Leinweber, früher jahrelang zum Tanze in Schenken ꝛc. vorgeſpielt; endlich vor ungefähr anderthalb Jahren, von unwiderſtehlicher Liebe zur Muſik getrieben, die Violine auf dem Rücken, ſich nach Leipzig aufmachte, was ihm wohl ſchon ſeit Kindheit als leuchtendes Ziel ſeiner Wanderſchaft vorgeſchwebt haben mochte. So kam er hier an, roh und unbehauen wie ein Marmorblock und der Dinge wartend, die über ihn ergehen ſollten. Er gerieth in die beſten Hände, in die unſeres Concertmeiſters David, der denn bald erkannte, daß die inneren Schönheiten dieſes merkwürdigen Talentes herauszufördern es nur der Fortſchaffung der groben Hülle bedürfe, und daß, um nirgends zu beſchädigen, ſelbſt hierin vorſichtig zu Werke gegangen werden müßte. Im ſiebenten Concerte ließ er denn ſeinen Schüler in die Siegesrennbahn. Der Glückliche! Von der Furcht anderer angehender und eingehender Virtuoſen, die ſpielen, als ſchwebe ein Damokles-Schwert über ihren Häuptern, ſchien er nichts zu ſpüren; er verließ ſich auf ſeine gute Geige, die ihm ſchon bis jetzt durch die Welt geholfen und hoffentlich noch weiter helfen würde; er ſpielte nicht etwa die Notenrolle vor ſich aufgeſchlagen, ſondern frei hinaus in's Publicum, wie es ſich geziemt. Das ſüßliche Concert von Beriot war es, und der Himmel weiß, die Compoſition ſchien unter ſeinen markigen Händen ordentlich Saft und Kraft zu bekommen, zum großen Ergötzen aller Zuhörer. Hunderte gibt es vielleicht, die das Concert galanter und pariſeriſcher vortragen mögen; aber dieſe originale Friſche, dieſe Naivität, dieſen lebensvollen Ton im Vortrage hab' ich noch wenig gehört. Hat er Talent zur Compoſition, ſo wird er bald weit und breit von ſich ſprechen machen. Ich glaube, er *müſſe* auf das eigene Erfinden fallen, da ſeinen Fertigkeiten die vorhandenen Compoſitionen kaum lange mehr genügen können. In einem ſpäteren Concerte ſpielte er Variationen von David mit derſelben Virtuoſität, mit demſelben glänzenden Beifall.

Wir waren dem großen Talente des übrigens unbemittelten Mannes dieſe ausführliche Beſprechung ſchuldig. Ueber andere ſchon bekannte Künſtler, die noch in den Abonnementconcerten auftraten, dürfen wir uns kürzer faſſen.

Von auswärtigen waren es: Hr. *Prume*, Mad. *Camilla Pleyel*, Hr. Capellmeiſter *Kalliwoda*, Hr. F. A. *Kummer*, Violoncelliſt der Dresdner Capelle, die ſämmtlich ſchon mehrfach in dieſen Blättern beſprochen ſind. Die HH. Tretbar und Rehrlich, jener braunſchweigiſcher, dieſer preußiſcher Kammermuſiker, zeigten ſich als vorzügliche Clarinettſpieler; die HH. Hausmann aus Hannover und Bernhard Schneider aus Deſſau, letzterer Sohn des Capellmeiſters Friedrich Sch., als wackere Violoncelliſten, Hr. Hausmann auch als ſehr talentvoller Componiſt für ſein Inſtrument; wie der ſchon über 60 Jahr alte ſächſiſche Kammermuſiker G. H. Kummer als noch kräftiger Meiſter auf dem Fagott. Dieſe ſämmtlichen Künſtler erwarben ſich warmen Beifall, und die drei zuerſtgenannten enthuſiaſtiſchen. Ein aus Weimar herübergekommener Violinſpieler ennuyirte dagegen. Auch traten einige auswärtige Sängerinnen auf. Mad. Johanna Schmidt aus Halle, deren Namen die Zeitſchrift ſchon öfters mit Lob genannt, Frl. v. Treffz aus Wien, Frl. Auguſte Löwe und Frl. Caspari aus Berlin, von denen Frl. Treffz die meiſte muſikaliſche Begabung, Frl. Löwe die beſte Stimme verrieth, wenn anders nach ein- oder zweimaligem Hören ein beſtimmtes Urtheil gefällt werden kann.

Von einheimiſchen oder jetzt hier anweſenden Künſtlern ließen ſich außer Mad. Schmidt, Gattin unſeres Tenoriſten am Theater, in meiſterhaften Vorträgen noch hören: zuerſt Hr. MD. Mendelsſohn Bartholdy mit ſeinem Gmoll-Concerte, Hr. Ferdinand Hiller mit Erſterem zuſammen in dem hier noch nicht gehörten Concerte für zwei Pianoforte von Mozart und im »Hommage à Haendel« von Moſcheles, Hr. Concertmeiſter David einmal in Variationen, dann in einem Concerte, ſodann zweimal der obengenannte C. Hilf, einmal Hr. C. Eckert aus Berlin, Schüler von Mendelsſohn und David, in einem mit Fleiß und Talent componirten Violinconcert, ſowie die ausgezeichnetſten Mitglieder des Orcheſters, die HH. Queiſſer (Poſaune), Uhlrich (Violine), Grenſer (Flöte), Haake (Flöte), Heinze (Clarinette), Grabau (Violoncello), Diethe (Oboe) und Pfau (Horn). In mehren Geſangsenſemble's wirkten auch die HH. Pögner, Anſchütz und Weiske mit.

Das Concert für den Inſtitutfonds für alte und kranke Muſiker brachte, wie immer, auch in dieſem Winter beſonders anziehend Gewähltes, u. a. eine Symphonie von Weber, eine erſt jetzt veröffentlichte friſche und klare Jugendarbeit des Meiſters. Bezaubernd ſpielte den Abend auch Mendelsſohn ſeine Serenade und Allegro, wie mit beſonderer anima auch die andern Mitwirkenden, Hr. David, Mad. Bünau, die Frls. Meerti und Schloß.

Im Concert für die hieſigen Armen kam, wie ſchon gemeldet, F. Hiller's Oratorium „die Zerſtörung Jeruſalems" zur Aufführung.

Bei nochmaliger Vergleichung der in den Abonnementconcerten gehörten Orcheſter- und Geſangswerke ſtellt ſich heraus, wie die Direction zur Ausfüllung ihres Repertoirs zumeiſt nach Aelterem und ſchon Gehörtem greifen mußte; ſie mußte es, weil offenbarer Mangel an neuen, für das Concert paſſenden Compoſitionen, namentlich Symphonieen und Geſangſtücken mit Orcheſter, da iſt. Das Bedürfniß aber nach ſolchen Werken wird immer dringender. Möchten ſich unſere Componiſten dies nicht umſonſt geſagt ſein laſſen. Gänzlich vermiſſen wir auf dem Repertoir noch Berlioz. Es ſind zwar nur einige Ouverturen von ihm gedruckt; gewiß aber würde es nicht ſchwer fallen, auch von ſeinen Symphonieen zu erhalten, und dazu nur der Anregung bedürfen. Fehlen aber ſollte er nicht länger, der, wie er auch ſein möge, durch Uebergehen in der Geſchichte der Muſik ebenſo wenig vergeſſen gemacht werden wird, wie durch bloßes Ueberſchlagen ein Factum der Weltgeſchichte, und zur Beurtheilung des Entwickelungsganges der neueren Muſik doch immer von Bedeutung iſt. Die großen Mittel, die ſeine Compoſitionen verlangen, ließen ſich gerade von dem Inſtitute der Gewandhausconcerte herbeiſchaffen, oder auch, wo ſie an's gar zu Abenteuerliche grenzen, mit Umſicht vereinfachen, daß man ſie wenigſtens in der Hauptſache kennen lernte.

Möchte auch die frühere Idee, in hiſtoriſchen Concerten Ueberblicke über die verſchiedenen Epochen zu geben, im künftigen Jahre wieder aufgenommen werden.

Außer den Gewandhaus- und Euterpe-Concerten hatten wir in der zweiten Hälfte des Winters noch ſechs von der Direction der Gewandhausconcerte veranſtaltete Abendunterhaltungen, die die Stelle der früher Matthäi'ſchen, dann David'ſchen Quartetten ausfüllten. Im gewiſſen Einverſtändniß mit den Wünſchen des Publicums hatte man die frühern Grenzen dahin erweitert, daß in dieſen Soiréen auch größere Enſembleſtücke, wie Solovorträge zur Ausführung kamen. Auch war zum Vortheil der Muſik wie der Zuhörer der kleine Vorſaal, in dem früher die Quartette ſtattfanden, verlaſſen und in den großen Concertſaal gezogen worden. Die auf den Concertzetteln verſprochenen Meiſtercompoſitionen und Vorträge hatten immer ein auserleſenes und zahlreiches Publicum herbeigelockt; man kann nicht leicht Trefflicheres in trefflicherer Ausführung hören. Die im Quartett Mitwirkenden waren die HH. Concertmeiſter David, Klengel, Eckert und Wittmann; die geſpielten Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Franz Schubert und Mendelsſohn. Außerdem wurden noch Nonett und Doppelquartett von Spohr, Octett von Mendelsſohn, Quintett von Onslow, Trio's von Beethoven, Mendelsſohn und Hiller, Doppelſonate und dieſer Art Verwandtes von Mozart, Beethoven und Spohr gegeben. Von dieſen Stücken waren neu oder hier noch nicht öffentlich gehört ein Trio von Mendelsſohn für Pianoforte, Violine und Violoncello, das mit wärmſtem Beifall aufgenommen wurde, ein Trio von Hiller, eine intereſſante Jugendarbeit Hiller's, die früher ſchon in der Zeitſchrift beſprochen iſt, und ein Rondo alla Spagnuola für Violine und Clavier von Spohr, ein ſehr zartes, ſchwunghaftes Miniaturſtück, das gleichfalls ſchon gedruckt iſt. Auch ſpielte Mendelsſohn in ſeiner immerfriſchen Meiſterſchaft die chromatiſche Phantaſie und Fuge, und die fünfſtimmige in Cis moll von J. S. Bach, und Hr. Concertmeiſter David in ausgezeichnetſter Weiſe, und von Mendelsſohn begleitet, zwei als Compoſitionen unſchätzbare Stücke aus den Sonaten für Violine allein von Bach, denſelben, von denen früher behauptet worden iſt, „es ließe ſich zu ihnen keine andere Stimme denken" —, was denn Mendelsſohn in ſchönſter Art widerlegte, indem er das Original mit allerhand Stimmen umſpielte, daß es eine Luſt war zu hören.

Wie wir hoffen, werden die ſo mit wahrem Künſtlergeiſte geleiteten Abendunterhaltungen auch in künftigen Jahren fortgeſetzt werden. Geſang war diesmal ausgeſchloſſen. Von Zeit zu Zeit ein Lied würde mit Dank gehört werden. —

Ueberſchlägt man nun die Leiſtungen der verſchiedenen unſerer Kunſt gewidmeten Anſtalten, die wir beſitzen, rechnet man hinzu die des Theaters, die der Kirche und die vieler anderen Vereine, wie der vom Hrn. MD. Pohlenz geleiteten Singakademie, des unter

Hrn. Organiſt Geißler's Leitung ſtehenden Orpheus, der Liedertafel, des Paulinergeſangvereins u. A., ſo wird man vielleicht mit dem übereinſtimmen, was wir zu Anfang dieſes Aufſatzes ſagten: daß in dieſem kleinen Leipzig die Muſik, vor allem die gute deutſche, blühe, daß es ſich ungeſcheut neben die reichſten Städte des Auslandes ſtellen darf. So wolle der muſikaliſche Genius noch lange ſegnend über dieſe Erdſcholle wachen, die früher der Name Bach's geweiht, jetzt der eines berühmten jungen Meiſters, welcher letztere, wie alle, die ihm nahe ſtehen, zum Gedeihen wahrer Kunſt noch viele Jahre unter uns verweilen möge! —

1841.

Oratorienmuſik: 1) „Die Zerſtörung Jeruſalems" von F. Hiller; 2) „Der Erlöſer" von J. F. E. Sobolewsky. — Neue Sonaten für Pianoforte. — Etuden für Pianoforte. — S. Thalberg. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Ueber einige corrumpirte Stellen in claſſiſchen Werken. — Die Abonnementconcerte in Leipzig 1840—41.

Neue Oratorien.

I.

Ferdinand Hiller:

Die Zerſtörung Jeruſalems. Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim.

Werk 24.

Von der Aufführung dieſes Werkes in Leipzig, von dem günſtigen Erfolge, den ſie gehabt, berichtete die Zeitſchrift ſchon und ſprach den Wunſch nach baldiger Veröffentlichung aus, der bald darauf in Erfüllung gegangen. Binnen Kurzem ſoll auch noch die Partitur folgen.

Die auffallende Erſcheinung, daß ſich in neueſter Zeit viele jüngere Componiſten der Kirchenmuſik mit Vorliebe zuwenden, iſt ſchon von Anderen bemerkt worden. Der Erfolg, den Mendelsſohn's Paulus gehabt, ſcheint große Urſache daran zu haben. Viele, ja die Meiſten werden ſich freilich täuſchen in ihren Hoffnungen auf gleiche oder nur ähnliche Siege. Wohl nicht die Kirche, nicht die Art der dahingehörigen Kunſtgattung hat ihn errungen, eine Gattung, deren Blüthe ſchon längſt vorüber, ſondern die hohe Kunſt des einzelnen Künſtlers, dem im Paulus ein Meiſterwerk gelungen. Viel tiefer wurzelt z. B. das Bedürfniß nach einer neuen deutſchen Oper; vielleicht, daß auch bald hierin ein ſtarker Künſtler vorangeht und Nacheiferung und Muth erweckt, wie es Mendelsſohn's Paulus für die Kirchenmuſik gethan.

Wie dem ſei, wir müſſen jedem Streben nach ſo ernſtem Ziel unſere innigſte Aufmerkſamkeit zuwenden. Was dem Künſtler, der für die Kirche arbeitet und ſich in den ſtrengen Formen, die ihre Muſik erheiſcht, bewegen muß, auch vom Beifalle des großen Haufens abgehen möge, es kömmt ihm auf andere Weiſe für ſeine Kunſt und hundertfältig zu gute. Wer Kirchen bauen kann, dem ſind dann die Häuſer ein Leichtes; wer ein Oratorium zu Stande gebracht, dem wird es in anderen Formen dann ſpielend gelingen.

Es gibt Baumeiſter, die wiſſen, was ſie bauen; geſchickte praktiſche Männer, die ſich ſtreng nach dem Riß halten, der ſich ihnen ſchon oft zweckdienlich erwieſen; nichts iſt da vergeſſen, die Kirchenthür an guter Stelle, der Glockenthurm an ſeiner. Ein ſolcher iſt der alte Deſſauer Meiſter. Es gibt andere, die wiſſen es auch. Aber ehe ſie beginnen, beten ſie einen frommen Spruch, ihr Geſchäft gilt ihnen ein heiliges. Von der gewöhnlichen Bauart vielleicht abweichend, ſinnen ſie wohl auch auf Neues; kleine Capellen entſtehen an den Seiten, Muttergottesbilder werden angebracht und verſteckte tiefſinnige Zierrath; ein ſolcher iſt der Meiſter des Paulus. Nach ſolcher Meiſterſchaft ringt auch ſein Freund Ferdinand Hiller. Mit Freude muß man es bemerken: es ſcheint unter einer Anzahl jüngerer Künſtler wie eine ſtillſchweigende Uebereinkunft zu beſtehen, dem alten Schlendrian mit gründlichen Thaten entgegenzutreten, ein Bündniß gegen eine gewiſſe Claſſe von Handwerksmuſikern, die nach der Elle componiren, heute eine Kirchenmuſik, und morgen für den Tanzſaal. Gerade unter den Kirchencomponiſten ſind einige zu Ruf und Namen gekommen, was der Nachwelt, wenn ſie vergleicht, daß zur ſelben Zeit z. B. noch Beethoven lebte und für die Kirche ſchuf, unbegreiflich erſcheinen muß; gerade in der Kirchenmuſik hatte ſich ein ſüßlich ſentimentaler Ausdruck eingeſchlichen, der eher zum Tempel hinaustrieb, als zur Andacht erweckte. Andere, immerhin aber beſſere, wie B. Klein, verfuhren wieder zu trappiſtiſch, als daß ſie Einfluß gewinnen konnten. Mendelsſohn aber hat unter den Norddeutſchen zuerſt wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutſchen Mozart und Haydn etwas in Vergeſſenheit gerathen waren, auf die wahren Glaubenshelden unſerer Kunſt. Auch Hiller'n ſind dieſe Vorbilder wohl bekannt, und läßt ſich dies nicht im Einzelnen nachweiſen, ſo doch an der ganzen würdigen Haltung ſeines Werkes; ſein Streben nach kräftigſtem Ausdruck, nach Uebereinſtimmung zwiſchen Wort und Ton, mit einem Worte nach Wahrheit ſeiner Muſik ſpricht dafür. — Ehe wir zu einer kurzen Analyſe des muſikaliſchen Theils des Werkes übergehen, ſei noch erſt mit einigen Worten des Textes gedacht.

Es iſt bekannt, daß auch Löwe ein Oratorium gleichen Namens componirte; erinnere ich mich aber recht, ſo ſchildert dies die ſpätere Zerſtörung Jeruſalems durch die Römer. Hiller's iſt die altteſtamentliche durch Babylon. Der Dichter hat den Stoff äußerſt einfach angelegt und gehalten. Als Hauptperſon hebt ſich Jeremias, der Prophet, hervor, der dem König von Juda, Zedekia, den Fall ſeines Reiches prophezeit. Jeremias wird deshalb in das Gefängniß gebracht, Juda aber ſpäter erobert. Jeremias kömmt wieder zum Vorſchein: „doch unverloren bleibt Jehovah's Volk"; der Schlußchor iſt eine Anrufung des Herrn aller Völker. Dies iſt im Kurzen der Gang der Geſchichte. Jeremias gegenüber, als frivoles Princip, ſteht Chamital, die Mutter des Königs. Der König ſelbſt iſt eine ſchwache Figur, die ſich furchtſam zwiſchen der Mutter und dem Propheten anklammert. Jeremias zur Seite ſtehen noch zwei zarte Nebenfiguren, Achicam und Hanna. Dieſe fünf ſind die einzelnen Perſonen des Oratoriums.

Der Chor zerfällt in drei verſchiedene, in den der Israeliten, der Diener Zedekia's und der Babylonier. Der erſte repräſentirt das israelitiſche Volk im Allgemeinen und zeigt ſich, durch Jeremias' Prophezeiung geängſtigt, ebenſo fromm wie ſchwach und leidend. Dieſem gegenüber ſteht ſingend und jubelnd der der Diener Zedekia's, die trotz Jeremias in ihrem Wandel beharren. Der dritte endlich iſt der feindliche der Eroberer.

Dies Wenige genüge, vom Ganzen, ſeinen Theilen, ſeinen Gegenſätzen ſich ein Bild zu machen. Der Text ſelbſt iſt meiſtens nach Worten der heiligen Schrift zuſammengeſetzt.

Folgen wir nun dem Componiſten in ſein Werk. Wir wiſſen, er hatte ein Jahr vor Vollendung dieſer Arbeit eine Oper auf der Mailänder Scala aufführen laſſen. Der Sprung vom Theater in das alte Teſtament ſchien gewagt genug. Wie er ihm geglückt, zeigt ſicher von großer Gewandtheit und Geiſtesfriſche. Man würde ſich vergebens mühen, im Oratorium etwas zu finden, was nur entfernt wie italieniſche

Muſik ausſähe. Es iſt ein durchaus deutſches Werk, verräth überall die guten Muſter, die dem Componiſten geläufig, überall Bildung, Fleiß und Gewiſſenhaftigkeit. Gewährt ſchon der Clavierauszug großes Intereſſe, ſo noch mehr die Partitur, in der ſich der Componiſt auch als gewandter, geiſtreicher Inſtrumentator gezeigt. So begrüßen wir ihn denn vorweg als einen ſeiner Aufgabe gewachſenen, tüchtigen und achtungswerthen Künſtler.

In ſeinen einzelnen Theilen beſteht das Oratorium aus Chören, Duetten und Arien, die durch die herkömmlichen recitativiſchen Sätze verbunden ſind: zuſammen aus 47 Nummern. Der Choral, als eine Idee des Chriſtenthums, iſt mit Recht nicht angewandt. Eine Ouverture fehlt, wogegen nichts einzuwenden; die erſte Nummer beginnt gleich mit einem Chor; unter viel ſchöner Muſik gelangen wir bald in die Mitte der Begebenheiten. Nach Jeremias' erſtem Auftreten feſſelt uns kurz darauf der ſchöne klagende Chor: „eine Seele tief gebeugt“, dem mit lebhafter Wirkung gleich der rauſchende der Diener Zedekia's folgt. Auch der Feſtmarſch verdient wegen ſeines eigenen Colorits hervorgehoben zu werden. Der König erſcheint, ſchwermuthvoll, die nächſte Zukunft fürchtend. Dazu überall treffende Muſik. Jeremias' Warnungen machen nur auf den Chor Wirkung: „wir zittern ob des Sehers Dräuen“; eine Arie der Hanna ſpricht tröſtend zu. Der folgende Chor „Israel bleibt ſeinem Gotte angetraut“ führt dieſe Stimmung in der Muſik weiter aus; ſo ſchätzbar er als Muſikſtück, ſo hätte er zur raſcheren Aufeinanderfolge wirkſamer wegfallen können. Jetzt wird der Feind angekündigt, Nebukadnezar, der immer näher kommt. Hier greift zum erſtenmal Chamital ein, vom Componiſten mit beſonderer Liebe gezeichnet, und reizt zum Widerſtand. Ein wilder Chor dringt auf Jeremias ein und droht ihm mit dem Tode. Seine Freunde klagen in einem weichen Duett nach dem Bibeltexte: „O wär' mein Haupt eine Thränenquelle“. Eine Anrufung des Höchſten in einem feierlichen Chor beſchließt den erſten Theil.

Die erſte Nummer des zweiten Theiles ſchildert die Israeliten furchtſam genug vor dem Nahen des Feindes. Chamital läßt ſich deshalb nicht abhalten, dem Baal die üblichen Opfer zu bringen; es iſt dieſe Arie (Nr. 20) mit dem ſpäter dazutretenden Chor eine der friſcheſten Nummern. Jeremias, jetzt im Gefängniß, klagt über ſein und ſeines Landes Schickſal, in etwas moderner Weiſe, die im Einzelnen an ein bekanntes Motiv von Marſchner erinnert. Der folgende Chor (Nr. 35), mit ſehr glänzender Orcheſterbegleitung, hofft noch auf Rettung. Zedekia will ſich Jeremias in die Arme werfen; doch zu ſpät. „Es gehet über Zion hin der Pflug", antwortet Jeremias. „Mit ſeinem Haupte büße er ſeinen Wahnwitz", ſpricht Chamital, worauf Jeremias: „nun bin ich gar dahin". Von den letzten Worten erwartete ich mehr in der Muſik, wie denn überhaupt gegen das Ende der Arbeit hin eine gewiſſe Eile ſich bemerkbar macht, als fürchte der Componiſt, zu lang zu werden. Auch in den ſpäteren Recitativen zeigt ſich dies. Schön iſt der Chor „o Gott der Langmuth", erinnert aber ſehr an einen im Paulus (in Es dur). Die Gefahr wird immer drohender; die Israeliten ſind geſchlagen. Allgemeine Flucht im wilden Chor. Die Babylonier treten auf; der Componiſt hat ſie ziemlich unliebenswürdig gemalt; der Marſch erinnert etwas an den wüſten der Katholiken in den „Hugenotten". Auch Jeremias' Klagelied ſagt mir nicht zu und erweckt wenig Theilnahme. Aufregend, friſch iſt wieder der Chor der Babylonier „heh, wir haben ſie vertilgt"; nur das unangenehme „heh" wünſchte ich in einen anderen Spottlaut verwandelt. Ein ausgezeichnetes Muſikſtück bringt uns dann wieder der Chor der fortziehenden Israeliten. Es folgen die vielleicht bedeutendſten Worte des Ganzen aus Jeremias' Munde:

> „Zur letzten Zeit wird Gottes Haus höher ſtehen denn alle Berge und erhaben über alle Hügel!" —

doch hat ſie der Componiſt zu leicht behandelt, die er ſich gerade für ſeine glücklichſte, kräftigſte Stunde hätte aufbewahren müſſen. Dagegen ſchließt ein Chor in würdigſter Weiſe das Ganze ab.

Viel, ja ſtundenlang ließe ſich über ein ſo umfangreiches, muſikſchweres Werk — ſprechen. Was aber dem Muſiker am meiſten gefällt, ihm auch am meiſten nützt, Beſprechung des Reinmuſikaliſchen bis in's Detail der Formen, nimmt ſich ſo wenig gut auf dem Papier aus und intereſſirt nur die, die das Werk ſchon genauer kennen. So mögen denn dieſe Zeilen, die nicht erſchöpfen wollen, zum wenigſten Andere zur Durchſicht des Werkes reizen, das, bis jetzt die größte Arbeit des jungen Componiſten, neben allen ähnlichen in neuerer Zeit entſtandenen ſeinen ſelbſtſtändigen Platz behauptet.

II.

Eduard Sobolewsky:

Der Erlöſer. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift.

Wer die große Anzahl geiſtlicher Compoſitionen, die vor uns liegt, anſähe und noch zweifeln wollte, ob ſich nicht auch auf dem Gebiete der Kirchenmuſik ein erfreuliches Streben der Gegenwart zeigte, müßte blind oder ungerecht genannt werden. Man möchte eher fragen, wo dies Alles im kleinen deutſchen Vaterland hin ſoll und wie es verarbeitet werden kann. Erfreulich und bedeutſam bleibt aber dieſe wieder erwachende Vorliebe für die Kirchenmuſik immer. Wir ſprachen unſere Gedanken darüber ſchon bei Anzeige des Hiller'ſchen Oratoriums „die Zerſtörung Jeruſalems“ zu Anfang dieſes Bandes aus. Eine würdige Richtung zeigt ſich auch in obengenanntem, das den Namen eines bisher mehr als muſikaliſcher Schriftſteller denn als Componiſt bekannten Mannes auf dem Titel nennt. Es kömmt aus Königsberg, einer in religiöſer Beziehung neuerdings oft genannten Stadt. Der Umſtand ſcheint nicht ganz zu überſehen zu ſein. Die Luft, in der wir athmen, durchdringt nun einmal auch den ganzen innern Menſchen, und wollen wir dem Oratorium auch nicht einen durchaus myſtiſchen Charakter beilegen, ſo neigt es ſich doch auffallend in's Grübleriſche und Düſtere. Vielleicht, daß Manches durch den Reiz einer ſchönen Inſtrumentation, die zu beurtheilen uns verſagt iſt, gemildert erſcheint, aber der Clavierauszug gibt zunächſt jenen Eindruck, wozu vielleicht auch das Finſtere der Ausſtattung etwas beitragen mag. Der Text zum Oratorium iſt ziemlich loſe aneinander gereiht und ſcheint ſtückweiſe in verſchiedenen Zeiten entſtanden. Vier Abtheilungen: die Verkündigung, die heilige Nacht, Johannes der Täufer und Johannis Enthauptung bilden das Ganze. Es fehlt ihm jedoch ein Mittelpunkt, eine Hauptfigur, die Intereſſe erweckte, um die ſich die Handlung bewegte. Kurz das Buch leidet an Confuſion. Dies konnte dem Componiſten freilich nur ſchädlich werden; da die Handlung nicht fortreißt, vermochte der Componiſt ſich auch nicht zu ſteigern, und dieſer Mangel der Steigerung, innerer wie äußerer, wird dem Gefallen und der Wirkung des Werkes am meiſten Eintrag thun. Sollten wir überhaupt irren, wenn wir die beiden erſten Abtheilungen des Oratoriums für ſpäter geſchrieben glauben, als die zwei letzteren? Auch die Dedication bringt auf dieſen Gedanken: die beiden erſten Theile ſind nämlich dem jetzt regierenden König von Preußen, die ſpäteren ebendemſelben, aber als Kronprinz, zugeeignet, was denn leicht unſere Nachkommen irre machen könnte. Wie dem ſein mag, der erſte Theil des Werkes, wie es uns jetzt vorliegt, ſcheint den andern an Gehalt und Kunſtwerth zu übertreffen, und vor allem an klarerer Rundung und Einheit der einzelnen Muſikſtücke. Vermag nun das Ganze nicht unſer Intereſſe bis zum Schluſſe feſtzuhalten und zu erhöhen, ſo ſind die meiſten der einzelnen Stücke, für ſich betrachtet, mit Auszeichnung zu nennen. Eines, um es gleich vorauszuſchicken, vermiſſen wir aber in allen: recht natürlichen Geſang. Wie ſchimmert doch ſelbſt in den kunſtvoll'ſt verſchlungenen Gebilden Seb. Bach's eine geheime Melodie hindurch, wie in allen Beethoven's! Dies weiß der geiſtreiche Componiſt auch ſelbſt, aber freilich zwiſchen Wiſſen und Schaffen liegt noch eine ungeheuere Kluft, zwiſchen denen ſich oft erſt nach harten Kämpfen eine vermittelnde Brücke aufbaut. Darauf ſcheint mir denn der Componiſt vorzüglich achten zu müſſen: auf beſtimmtere und natürlichere Ausſprache der Melodie, die auch in der Kirche ihr Recht will, ebenſo wie die Anmuth der Geſtalt in der kirchlichen Malerei. In harmoniſcher Hinſicht gibt er uns dagegen viel Intereſſantes, wenn auch manches Gekünſtelte. Daß aber kunſtvollere Formen überhaupt im kirchlichen Styl angewandt werden, kann nur Zuſtimmung erhalten. Wir finden davon eine Menge. Doppelcanon's, Doppelfugen u. ſ. w. geben vom Fleiß und der Bildung des Componiſten an vielen Stellen ein rühmliches Zeugniß; auch zeichnen ſich die Themen oft durch Eigenthümlichkeit und Beſonderheit aus. Nach Anhören des Werkes in ſeiner urſprünglichen Geſtaltung, d. h. mit Orcheſterbegleitung, treten ſeine Vorzüge vielleicht noch entſchiedener hervor. Ein Clavierauszug, ſo ſorgfältig auch der vorliegende ausgearbeitet iſt, bleibt immer ein dürftiger Nothbehelf, der dem Componiſten ſein vollſtändiges Recht bei der Kritik nie gibt und geben kann. So gut es unter dieſen Umſtänden möglich, verſuchen wir noch von einzelnen Nummern der erſten und, wie wir glauben, bedeutendern Hälfte des Oratoriums eine Anſicht zu geben.

Die Ouverture hat den Charakter der Einleitung und iſt kein abgerundetes Muſikſtück. Das fugenartige Allegro erinnert an Händel'ſche

Weiſe; ſchon hier fängt der Componiſt an, Beiſpiele von künſtleriſcher Arbeit, wie Umkehrung der Themen u. ſ. w. zu geben. Die erſte Geſangnummer enthält eine Begrüßung an die Jungfrau Maria; die Form iſt die des Doppelcanons im Chor, die Haltung würdig und angemeſſen. Nr. 3 bietet nichts Hervorſtechendes. Dagegen ſagt uns Nr. 4, eine Arie für Sopran, durch größere Innigkeit des Geſanges beſonders zu. In Nr. 5 fällt Seite 8, letztes Syſtem, Tact 3 die ſich plötzlich verändernde Bewegung auf, über die ſich Director und Chor nur mit Mühe verſtändigen möchten. Die folgende Fuge gehört wieder zu einer ſeltenern Gattung: ſie iſt per motu contrario, das Thema übrigens ein glückliches.

Die zweite Abtheilung des erſten Theiles beginnt mit einem Doppelchor der Hirten und Hirtenknaben, deſſen erſtere Hälfte namentlich von ſchöner Wirkung ſein muß. Die Worte: „O ſeht, Herr tröſte uns“ und den ſich auf einmal verändernden Charakter des Chores verſtehen wir nicht zu faſſen. Die folgende Altarie klärt nur halb auf, die uns auch als Muſikſtück zu kurz gerathen ſcheint. Vortreffliche Wirkung mag aber in der Kirche der folgende Chor der Engel und Hirten hervorbringen. Der der letzteren nimmt den andern immer im *pp*, wie im Echo auf. Die Melodie des Chorals iſt ſchön. Es folgt ein kurzer Fugenſatz mit einem etwas ſonderbaren Thema. Nach ihm tritt zum erſtenmale ein Recitativſatz auf. Simon ſingt in einer kurzen Arie: „Herr, meine Augen haben den Heiland geſehen“, die uns im Charakter ſehr wohl gefällt, aber als Muſikſtück ebenfalls der ſchönen Form und Rundung entbehrt. Abermals folgt ein Doppelcanon und dieſem der Schlußchor mit Doppelfuge; auch dieſe Sätze finden wir zu kurz; der Chor kann nicht recht in's Feuer kommen, und namentlich ſtrömt der Schluß nicht kräftig genug aus, als Schluß eines ganzen Theils.

Nach dieſen kurzen Andeutungen mag man etwa auf die andere Hälfte des Oratoriums ſchließen. Ueberall tritt uns der Componiſt als ein Starkwollender entgegen, der immer wahrhaft Würdiges und dabei Eigenes geben möchte. Oft verläßt ihn die Kraft des Meiſters; aber ſcheint er dann ſelbſt kleinmüthiger, ſo ſinkt er doch nirgends zum leichtſinnigen Handwerker herab. Viel hat ihm der Text geſchadet, deſſen Planloſigkeit wir ſchon rügten. Gewiß aber bezeichnet das Oratorium im Bildungsgange des Componiſten einen bedeutenden Schritt vorwärts, und er ſtärke ſich in dieſem Bewußtſein bald zu neuen größeren Arbeiten, wie wir denn ſeinen Namen ſchon jetzt denen der edler Strebenden unter den gegenwärtigen lebenden vaterländiſchen Künſtlern anreihen müſſen. —

Neue Sonaten für das Pianoforte.

Unſere letzte Sonatenſchau ſchloß im December 1839. Nur weniges in dieſe edle Gattung Einſchlagendes iſt ſeitdem erſchienen, und freilich, ſcheint es, hat ſie mit drei ſtarken Feinden zu kämpfen, — dem Publicum, den Verlegern und den Componiſten ſelbſt. Das Publicum kauft ſchwer, der Verleger druckt ſchwer und die Componiſten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodiſches zu ſchreiben. Die es trotzdem thun, ſollen uns doppelt werth ſein. Es folgen hier die Namen der Componiſten, die uns neuerdings Sonaten gegeben: W. Klingenberg, F. A. Lecerf, J. Geniſchta, W. Taubert und F. Chopin; ſie ſtehen nach der Reihe des Intereſſe, das ſie uns zu haben ſcheinen.

Die erſtgenannte von Klingenberg heißt Phantaſieſonate. Wäre der Wille die That, man müßte ſie gut heißen; ein Ringen, ſich vom alten Schlendrian loszumachen, iſt darin unverkennbar, überhaupt ein Streben, Selbſtſtändiges zu leiſten. Aber die Kräfte reichen nicht aus; es fehlt ſogar an voller Ausbildung der unteren, wohin wir z. B. Satzreinheit u. ſ. w. rechnen. So iſt denn aus dieſem Mißverhältniß der Kraft zum Streben ein ſonderbares, verſchrobenes, geſchmackloſes Stück geworden, das ſogar hier und da zierlich und galant ſein möchte. Und das iſt das Unglück, wenn muſikaliſche Kleinſtadtbewohner ſich auf einmal modiſch Pariſeriſch bewegen wollen, ein Unglück, das leider bei uns in Deutſchland mehr als irgendwo zu Hauſe iſt. Speciell zu belegen, was wir hier angeführt, würde Bogen füllen können. Ein Gutmuſikaliſcher muß nach den erſten Seiten ſchon über die Compoſition im Klaren ſein, vielleicht der Componiſt jetzt ſelbſt, angenommen, daß er jetzt ſein Werk um einige Jahre überwachſen. Wer ihn übrigens zum Ikarusflug verleitet, ſcheint klar; es iſt Beethoven mit ſeiner Sonata quasi fantasia. Wer liebte denn dieſe nicht? Aber freilich auch das Copiren verlangt Uebung und Fertigkeit. Vielleicht gibt uns der

Componiſt bald eine neue Probe ſeiner Kunſt, die nicht zu ſchwach gegen das Original abſticht. —

Es gibt eine Claſſe von Sonaten, über die ſich am ſchwierigſten reden läßt; es ſind jene richtiggeſetzten, ehrlichen, wohlgemeinten, wie ſie die Mozart-Haydn'ſche Schule zu hunderten hervorrief, von denen noch jetzt hier und da Exemplare zum Vorſchein kommen. Tadelte man ſie, man müßte den geſunden Menſchenverſtand tadeln, der ſie gemacht; ſie haben natürlichen Zuſammenhang, wohlanſtändige Haltung. Alle dieſe Tugenden zeichnen auch die Sonate des zweitgenannten Verfaſſers aus. Aber freilich, heutigen Tages aufzufallen, ja nur zu gefallen, dazu gehört mehr als blos ehrlich ſein. Und hätte denn Beethoven ſo umſonſt gelebt? Wer leſen kann, der hält ſich nicht mehr bei dem Buchſtabiren auf; wer Shakſpeare verſteht, iſt über den Robinſon hinüber; kurz der Sonatenſtyl von 1790 iſt nicht der von 1840: die Anſprüche an Form und Inhalt ſind überall geſtiegen. Das Lob des Fleißes, des Strebens nach Gutem bleibt aber dem Componiſten auch dieſer Sonate trotzdem unverkümmert, und ſo erfülle ſie ihre Beſtimmung, im großen Zeitenſtrome eine Minute lang aufgetaucht zu ſein und auch wieder zu verſchwinden. Auch die folgende Sonate von Geniſchta erinnert im Weſentlichen an eine vergangene Periode; doch tritt uns in ihr eine eigenthümliche Perſönlichkeit entgegen. Wir berichteten mit Vergnügen ſchon vor einigen Jahren von einer Sonate für Clavier und Violoncelle deſſelben Componiſten. Die Vorzüge, die wir dort auszeichneten, techniſche Fertigkeit, Klarheit, Anſpruchloſigkeit des Charakters, finden wir auch hier: dies namentlich in den ſehr gut gerundeten beiden erſten Sätzen. Höher aber ſteht noch der letzte, der ſich mehr Beethoven'ſcher Art nähert, obgleich durch die äußere Aufregung überall ein freundlich ruhiges Geſicht durchblickt. Ganz aufklärt es ſich vollends im Mittelſatz im Dur mit ſeinem eigenthümlichen Orgelpunkt im Sopran; es iſt dies die Hauptſtelle der ganzen Sonate und ſchwerlich zu überſehen. Der Schluß bringt nichts Außerordentliches; aber wir ſcheiden befriedigt, erheitert, mit aller Achtung, die wir einem gebildeten Künſtler ſchuldig. Der Componiſt ſoll ein Pole ſein. —

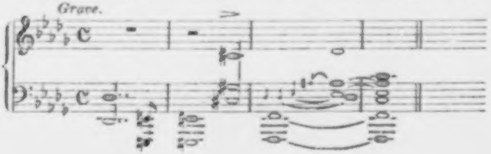
Von der Sonate von W. Taubert, ſeiner fünften, den Leſern einen Begriff zu geben, möchte ſchwer ſein; ſie iſt abſonderlicher Art, man muß ſie ſich ſelbſt anſehen, und zwar öfter. Ich möchte ſie hypochondriſch nennen; der Componiſt hängt ſich eigenſinnig an ein paar Gedanken, die er zergliedert, wieder zuſammenſetzt, wieder wegwirft, bis er ſich dann durch eine Volksmelodie aus der wenig erquicklichen Stimmung herausreißen möchte, und zuletzt, da ihm dies nicht glückt, ſich gar auf das Gebiet der Fuge flüchtet, wo er erſt recht ordentlich zu grübeln anfängt. Sich ein Publicum zu gewinnen, darauf geht ſie gewiß nicht aus; es iſt eine Sonate, vom Componiſten gleichſam nur für ſich geſchrieben, vielleicht in beſonderen Lebensverhältniſſen entſtanden. Mit leichter Mühe hätte er auch ein Quartett daraus machen können, aber nein — der Componiſt wollte eben nur ſeine vier Wände zu Zuhörern; es ſteckt etwas von Menſchen-, ja vielleicht von Muſiküberdruß in dieſer Muſik. So wirkte die Sonate das erſtemal, als ich ſie ſpielte, auf mich, ſo ſpäter, als ich ſie wiederholt las. C. M. von Weber hat eine auch in der Tonart (Emoll) ähnliche, ſehr eigenthümliche geſchrieben, an die ich durch die von Taubert wieder erinnert wurde, nur daß, wie geſagt, die Melancholie der erſteren in der anderen in Hypochondrie verkältet erſcheint. Dennoch übt die Muſik auch hier ihre eigene verſchönende Gewalt aus, und ſo feſſelt uns in der Kunſt, wie ſo oft, was uns im Leben abſtößt. Doch genug der grübelnden Worte, die ſelbſt nur ein Widerhall jener Muſik zu ſein ſcheinen; möchten ſie Manche zur Durchſicht reizen; denn als Muſiker zeigt ſich der Componiſt wohl immer als ein achtungswerther. —

— Die erſten Tacte der zuletzt genannten Sonate ſich anſehen und noch zweifeln zu können, von wem ſie ſei, wäre eines guten Kennerauges wenig würdig. So fängt nur Chopin an und ſo ſchließt nur er: mit Diſſonanzen durch Diſſonanzen in Diſſonanzen. Und doch, wie viel Schönes birgt auch dieſes Stück! Daß er es „Sonate“ nannte, möchte man eher eine Caprice heißen, wenn nicht einen Uebermuth, daß er gerade vier ſeiner tollſten Kinder zuſammenkoppelte, ſie unter dieſem Namen vielleicht an Orte einzuſchwärzen, wohin ſie ſonſt nicht gedrungen wären. Man nehme z. B. an, irgend ein Cantor vom Lande kommt in eine Muſikſtadt, da Kunſteinkäufe zu machen — man legt ihm Neueſtes vor — von nichts will er wiſſen — endlich hält ihm ein Schlaukopf eine „Sonate“ entgegen — ja, ſpricht er entzückt, das iſt für mich und noch ein Stück aus der alten guten Zeit — und kauft und hat ſie. Zu Hauſe angekommen, fällt er her über das Stück —

aber ſehr irren müßt' ich mich, wenn er nicht, noch ehe er die erſte Seite mühſam abgehaſpelt, bei allen heiligen Muſikgeiſtern darauf ſchwöre, ob das ordentlicher Sonatenſtyl und nicht vielmehr wahrhaft gottloſer. Aber Chopin hat doch erreicht, was er wollte: er befindet ſich im Cantorat, und wer kann denn wiſſen, ob nicht in derſelben Behauſung, vielleicht nach Jahren erſt, einmal ein romantiſcherer Enkel geboren wird und aufwächſt, die Sonate abſtäubt, und ſpielt und für ſich denkt: „der Mann hatte doch ſo Unrecht nicht“.

Mit alle dieſem iſt ſchon vorweg ein halbes Urtheil abgegeben. Chopin ſchreibt ſchon gar nichts mehr, was man bei Anderen ebenſo gut haben könnte; er bleibt ſich treu und hat Grund dazu.

Es iſt zu bedauern, daß die meiſten Clavierſpielenden, ſelbſt Gebildete darunter, nicht über das hinausſehen und urtheilen können, was ſie nicht mit ihren eigenen Fingern bewältigen können. Anſtatt ſo ſchwierige Stücke erſt zu überblicken, krümmen und bohren ſie ſich tactweiſe fort; und ſind ſie dann kaum über die gröbſten förmlichen Verhältniſſe im Klaren, legen ſie's weg und dann heißt es „bizarr, verworren“ ꝛc. Gerade Chopin hat (wie etwa Jean Paul) ſeine Häkelperioden und Parentheſen, bei denen man ſich beim erſten Durchleſen eben nicht lange aufhalten darf, um nicht die Spur zu verlieren. Auf ſolche Stellen ſtößt man denn auch in der Sonate faſt auf jeder Seite, und Chopin's oft willkürliche und wilde Accordſchreibung macht das Herausfinden noch ſchwieriger. Er liebt nämlich nicht zu enharmoniſiren, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, und ſo erhält man oft zehn- und mehrfach bekreuzte Tacte und Tonarten, die wir alle nur in wichtigſten Fällen lieben. Oft hat er darin Recht, oft aber verwirrt er auch ohne Grund und, wie geſagt, entfernt ſich dadurch einen guten Theil des Publicums, das (meint es) nicht unaufhörlich geſoppt und in die Enge getrieben ſein will. So hat denn auch die Sonate fünf Bee oder B moll zur Vorzeichnung, eine Tonart, die ſich gewiß keiner beſonderen Popularität rühmen kann. Der Anfang heißt nämlich:



Nach dieſem hinlänglich Chopin'ſchen Anfange folgt einer jener ſtürmiſchen leidenſchaftlichen Sätze, wie wir deren von Chopin ſchon mehre kennen. Man muß dies öfter, und gut geſpielt hören. Aber auch ſchönen Geſang bringt dieſer erſte Theil des Werkes; ja es ſcheint, als verſchwände der nationelle polniſche Beigeſchmack, der den meiſten der früheren Chopin'ſchen Melodieen anhing, mit der Zeit immer mehr, als neige er ſich (über Deutſchland hinüber) gar manchmal Italien zu. Man weiß, daß Bellini und Chopin befreundet waren, daß ſie, die ſich oft ihre Compoſitionen mittheilten, wohl auch nicht ohne künſtleriſchen Einfluß auf einander geblieben. Aber, wie geſagt, nur ein leiſes Hinneigen nach ſüdlicher Weiſe iſt es; ſobald der Geſang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in ſeiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus. Eine Accordenverflechtung wenigſtens, wie wir ſie nach Abſchluß des erſten Satzes vom zweiten Theil antreffen, hat Bellini nie gewagt, und konnte ſie nie wagen. So endigt auch der ganze Satz wenig italieniſch, — wobei mir Liſzt's treffendes Wort einfällt, der einmal ſagte: Roſſini und Conſorten ſchlöſſen immer mit einem »votre très humble serviteur«; — anders aber Chopin, deſſen Schlüſſe eher das Gegentheil ausdrücken. — Der zweite Satz iſt nur die Fortſetzung dieſer Stimmung, kühn, geiſtreich, phantaſtiſch, das Trio zart, träumeriſch, ganz in Chopin's Weiſe: Scherzo nur dem Namen nach, wie viele Beethoven's. Es folgt, noch düſterer, ein Marcia funebre, der ſogar manches Abſtoßende hat; an ſeine Stelle ein Adagio, etwa in Des, würde ungleich ſchöner gewirkt haben. Denn was wir im Schlußſatze unter der Aufſchrift „Finale" erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Muſik. Und doch geſtehe man es ſich, aus dieſem melodie- und freudeloſen Satze weht uns ein eigener grauſiger Geiſt an, der, was ſich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Fauſt niederhält, daß wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schluſſe zuhorchen, — aber auch ohne zu loben: denn Muſik iſt das nicht. So ſchließt die Sonate, wie ſie angefangen, räthſelhaft, einer Sphinx gleich mit ſpöttiſchem Lächeln. —

Etuden für das Pianoforte.

Theodor Kullak, 2 Concertetuden.

Zweites Werk.

Der Componiſt, ein junger jedenfalls, kündigt ſich mit den erſten Tacten als ein mit dem neuſten Clavierſpiel vertrauter an. Die Etuden ſind ſchwer und verrathen überall namentlich Bekanntſchaft mit Henſelt's und Thalberg's Arbeiten. Dem Virtuoſen gegenüber haben wir nichts gegen dieſe Richtung und Vorliebe. Dem Componiſten aber, wenn er ein tüchtiger werden will, möchten wir davon abrathen. Im Gebiete der mechaniſchen Combinationen iſt jetzt kaum mehr zu erreichen, als die Virtuoſen der neueſten Zeit wirklich erreicht haben. Auf das Verſchränken der Hände, ob es ſo oder ſo, auf die Accordenmaſſe, ob ſie etwas mehr oder weniger voll, darauf kommt jetzt nichts mehr an; wir haben darin in Henſelt's, Liſzt's, Thalberg's Arbeiten vollauf genug. Die Nachfolgenden müſſen, wenn ſie Bedeutung gewinnen wollen, den umgekehrten Weg einſchlagen, den zur Einfachheit, zur ſchönen ordnungsvollen Form, und daraus entwickele ſich dann auch das Complicirtere. Der Weg liegt klar vorgezeichnet. Wer ihn nicht ſieht, wird umſonſt arbeiten.

J. Roſenhain, 24 Etuden Etudes mélodiques.

Werk 20.

»Invita Minerva« hätte der Componiſt darauf ſchreiben ſollen. Die Etuden ſcheinen mit großer Unluſt geſchrieben zu ſein, vielleicht auf Anrathen des — urſprünglich franzöſiſchen — Verlegers. Daß für ſchwächere, kleinere Spieler durch Etuden geſorgt wird, iſt gewiß gut. Doch trägt, als Componiſt wenigſtens, Hr. Roſenhain, wie uns ſcheint, nur wenig Beruf dazu in ſich. Ich wüßte ſeit lange kein Werk, was mir in jedem Bezug ſo entſchieden mißfallen hätte. Nichts wirklich Anmuthiges im ganzen Werke, von Melodie kaum eine Spur; einzelne Etuden gänzlich mißrathen in der Form; Vieles uncorrect und ungefällig in der Harmonie. Und dazu nun noch die Bemerkungen über jeder einzelnen Nummer, wie dieſe werthloſen Stücke am beſten vorzutragen ſeien. Wahrhaftig, da ſchreibt Bertini wie ein Engel dagegen. Bleibe man alſo, bis nicht etwas Beſſeres kommt, jungen Gemüthern durch Uebungen Luſt zur Muſik zu machen, bei Bertini. Hr. Roſenhain iſt diesmal das Widerſpiel ſeines Namens und die zarten Finger würden ſich wund greifen an ſeinen Etuden.

Eduard Wolff, 24 Etuden.

Werk 20.

Der Componiſt iſt ein junger, jetzt in Paris lebender Pole, und ſeine Anhänglichkeit an Chopin um ſo leichter zu erklären. Vor 50 Jahren würde man Etuden, wie die Wolff'ſchen, geradezu für verrückt erklärt haben, heute gelten ſie nur noch als „ſchwer". Leider aber iſt Schwierigkeit ihr eigenthümlichſtes Merkmal, und es ſteckt in mancher Chopin'ſchen Maſurka mehr Muſik als in allen dieſen 24 Etuden. Begriffen es doch die jungen Componiſten immer zeitig genug, daß die Muſik nicht der Finger wegen da iſt, ſondern umgekehrt, und daß man, um ein guter Virtuos zu werden, nie ein ſchlechter Muſiker ſein dürfe. Hrn. Wolff geradezu zu den letzteren zu zählen, wäre indeß ungerecht. Es fehlt ihm nicht an Phantaſie und er weiß eine Stimmung, auch anders als durch bloße Fingereffecte, hervorzurufen und feſtzuhalten; dazu übt jeder melancholiſche Charakter, wie auch der ſeinige iſt, Intereſſe auf uns, namentlich auf Jüngere. Leider aber treffen wir in dieſer Etudenſammlung auch auf gar zu Triviales, geradezu Verwerfliches, wie es in Deutſchland kein Lehrer ſeinen Schüler aufſchreiben, geſchweige drucken ließe, und, dem Componiſten zum Doppelſchaden, gerade auf den erſten Seiten ſeines Werkes; denn Mancher wird ſich dadurch abhalten laſſen, im Dickicht weiter vorzudringen. Erſt auf der 14ten Seite, der ſechſten Etude in H moll, ſtoßen wir auf eine anziehendere; hier erreicht der Componiſt mit wenigen Mitteln mehr, als vorher mit ſo vielen, und man ſieht, er kann wohl auch einfacher ſein, wenn er will. Auch die zwei darauf folgenden Nummern gehören zu den gelungeneren, und nach dieſen die zehnte (Cis moll), die achtzehnte (G moll) und die zweiundzwanzigſte (F moll). Die übrigbleibenden haben meiſt nur als mechaniſche Combinationen für Uebende Intereſſe; manche der

Zuſammenſtellungen ſind darin neu, — ſchön ſelten. Das chromatiſche Auf- und Niederziehen durch verminderte Septimenaccorde in den verzwickteſten Lagen und Doppelgriffen gehört wie zu den Lieblingszügen aller jüngeren Virtuoſen, ſo auch zu den ſeinigen. Man findet einen ſolchen Gang faſt in jeder der Etuden. Ob das Werk bereits in Deutſchland gedruckt, wiſſen wir nicht; wir würden dann für eine Auswahl ſtimmen, die dem Componiſten mehr zur Ehre gereichen würde, als vollſtändiger Abdruck.

Carl Mayer, ſechs Etuden.

Werk 55.

Spielt man dieſe Etuden nach den vorigen, ſo glaubt man ſich wie aus finſterem ſtruppichtem Waldesdickicht auf eine grüne glatte Raſenfläche verſetzt. Freundlich ſind dieſe Etuden genug, wie faſt alle Compoſitionen dieſes Componiſten; aber man hätte nach manchen ſeiner früheren erwartet, er würde ſich zu einer eigenthümlichen Autorität herausbilden; eine Erwartung, in der wir getäuſcht ſind. Seine Phyſiognomie hat an Schärfe und Ausdruck viel verloren; man möchte ihn jetzt oft für einen jungen Salonſpieler halten, der mit Thalberg und Henſelt rivaliſiren wollte, und dies an einem älteren Künſtler zu bemerken, könnte beinahe traurig ſtimmen, wenn andererſeits das vorliegende Werk nicht ſo manches Einnehmende an ſich hätte, ſo daß man darüber vergißt, was der Componiſt unter andern Verhältniſſen hätte leiſten müſſen. Die Befürchtung aber, daß er ſich im Ganzen verflacht, ſtützt ſich zunächſt auf obige Etuden; wer aber weiß, was er vielleicht noch im Vorrath hat? Und gehen große Genien wohl einmal einige Minuten rückwärts, um wie eher kann es Anderen geſchehen. Die Etuden werden, wie geſagt, gern geſpielt und gehört werden; das erſtere namentlich, weil ſie ſo ſehr leicht in die Finger fallen, daß mittlere Spieler faſt nirgends fehlzugreifen zu fürchten brauchen, bis in der letzten, einer Etude in Sprüngen, »Souvenir à Thalberg« genannt, die wir ihm gern erlaſſen hätten: denn es iſt nichts leichter, als dergleichen zu Dutzenden zu ſchreiben. Beſonders anmuthig iſt ſodann die zweite in As dur. Die dritte in Fis moll wünſchten wir dagegen gänzlich ungedruckt, da ſie ſich gegen Henſelt's »Poëme d'amour« wie ein ſchwacher

Schattenriß ausnimmt. Componiſten ſetzen ſolchen Vorwürfen oft den Einwand entgegen: „ſie hätten den ſogenannten Schattenriß eher componirt, als das vermeintliche Original ſein Stück" ꝛc.; aber auch dann dürfen ſie's nicht drucken laſſen; die Etude iſt an ſich zu wenig bedeutend. Die andern mögen ſich alle, die den Componiſten von früherher liebgewonnen, ſelbſt anſehen und ſelbſt urtheilen, wo er ſich treu geblieben, wo nicht. —

Stephen Heller, 24 Etuden.

Werk 16. Zwei Lieferungen.

Die Zeitſchrift hat ſchon öfters auf dieſen jungen geiſt- und phantaſievollen Künſtler aufmerkſam gemacht. Er lebt ſeit etwa zwei Jahren in Paris, wo ſein Talent als Componiſt und Virtuos gleichfalls ſchon rühmliche Anerkennung gefunden. Die Etuden ſind ſein größtes bis jetzt erſchienenes Werk. Ordentliche Etudenſpieler irren aber, wenn ſie darin auf rechte Fingerarbeit zu treffen hoffen; ſie finden mehr, Charakterſtücke nämlich in bunter Reihe, darunter einige von ausgezeichnetem Werthe, ſämmtlich aber einen muſikaliſch-regen Geiſt verrathend, an dem nur zu bedauern, daß er ſeinen Reichthum in ſo kleinen Formen zerſplittert. Andere haushälteriſchere Componiſten würden aus manchen Grundgedanken der Etuden ganze Concerte und Sonaten aufgebaut haben; unſer Componiſt zieht es vor, nur anzudeuten und flüchtig anzuregen; ſein überwiegender Humor will es ſo, und auch der Schattenriß iſt willkommen. Es lieſt ſich die Etudenſammlung etwa wie ein Tagebuch. Mannichfaltige Meinungen ſind hier neben einander ausgeſprochen, bittere Bemerkungen fehlen nicht, auch nicht liebe Erinnerungen. Der Künſtler, der Philoſoph, der Freund läßt ſich darin gehen, als ſähe ihm kein Menſchenauge zu, als gäbe es keine Recenſenten. Vielen wird dies offene hingebende Weſen gefallen, Andern Stoff zur Befürchtung geben, ob dieſe heitere Freigebigkeit ſich nicht etwa in der Zukunft räche, im Alter, wo man oft mit Wenigem auskommen muß, und oft gegen ſeinen Willen. Wie der Componiſt nur andeutete, ſo deutet auch, der darüber ſchreibt, nur an und meint, der junge Künſtler verſchwende nicht zu viel im Kleinen. Viele, die gerade davon nützen, werden ihm dankbar ſein. Im Angeſichte der Kunſt aber gilt es Conſequenz, Energie, Kraftausſpruch durch große Arbeiten, unausgeſetztes Streben nach Veredelung. Möge die Zeit nicht kommen, wo der, der dieſe Zeilen hervorgerufen, ſie nur ungern wieder in die Hand nähme. Die ſchönen Keime, die auch dieſes ſein letztes Werk in großer Zahl enthält, geben indeß auf ſchönere Hoffnungen Anſpruch, und dies iſt ſchon einer ſchärferen Auszeichnung werth, der er denn auch im hohen Grade würdig. Dies wird hinreichen, auf die Etuden als auf etwas nicht Gewöhnliches aufmerkſam zu machen und das Andenken an den Componiſten bei ſeinen Landsleuten wieder aufzufriſchen. Sein intereſſanteſtes und liebenswürdigſtes Etudenſtück ſteht übrigens in dieſer Sammlung nicht, ſondern in der Moſcheles-Fétis'ſchen Schule, auf die wir bald zu ſprechen kommen werden. —

S. Thalberg.

(Concert für den Penſionsfonds der Muſiker am 8. Februar.)

Auf ſeinem Durchfluge hat der Meiſter auch hier ſeine Schwingen gerührt, und es ſind, wie von den Flügeln jenes Engels in einem Rückert'ſchen Gedichte, Rubine und andres Edelgeſtein herabgefallen — und dazu noch in bedürftige Hände, wie es der Meiſter beſtimmt hatte. Einem wie ihm, der ſchon ſo mit Lob überſchüttet worden, Neues ſagen zu wollen, iſt ſchwer. Eines hört aber jeder ſtrebende Virtuos noch immer gern: das nämlich, daß er fortgeſchritten iſt, ſeitdem er uns zum letztenmal mit ſeiner Kunſt erfreut, und dieſes Schönſte dürfen wir auch Thalberg ſpenden, der ſeit den letzten zwei Jahren, da wir ihn nicht gehört, noch Erſtaunliches zugelernt, ſich womöglich noch freier, anmuthiger, kühner bewegt. So ſchien ſein Spiel auch auf Alle in gleichem Maaße zu wirken, das glückliche Behagen, das er vielleicht ſelbſt dabei empfinden mag, ſich Allen mitzutheilen. Gewiß, wahre Virtuoſität gibt mehr als bloße Fertigkeit und Künſte; auch ſie vermag es, den Menſchen abzuſpiegeln, ſo daß es uns bei Thalberg's Spiel recht klar wird, er gehört zu den vom Schickſal Vorgezogenen, Begünſtigten: er ſteht in Reichthum und Glanz. So begann er ſeine Bahn, ſo hat er ſie bis jetzt zurückgelegt, ſo wird er ſie beſchließen, überall vom Glück begleitet und Glück verbreitend. Der ganze geſtrige Abend, jede Nummer, die er ſpielte, gab den Beweis dazu. Das Publicum ſchien gar nicht da zu ſein, um zu urtheilen, nur um zu genießen; man war ſeiner Sache ſo ſicher, wie der Meiſter ſeiner Kunſt. Die Compoſitionen waren ſämmtlich neue, eine Serenade und Menuet aus Don Juan, eine Phantaſie über italieniſche Thema's, eine große Etude, und ein Capriccio über Thema's aus der Somnambula: ſämmtlich höchſt wirkungsvolle Umſchreibungen der Originalmelodieen, die, wie ſie auch von Tonleitern und Harpeggien umſponnen waren, überall freundlich hervorſahen. Höchſt künſtlich war namentlich die Bearbeitung der Don Juan-Themen und ihr Vortrag überraſchend ſchön. Als Compoſition die werthvollſte ſchien uns die Etude, der ein reizendes, wie im italieniſchen Volkston gehaltenes Thema zum Grunde lag; die letzte Variation mit den bebenden Triolen wird wohl Allen unvergeßlich ſein, ihm von Niemand in ſolcher zauberiſchen Vollendung nachgeſpielt werden. Ehre ihm denn nochmals für den Abend, an dem er ſich als Menſch wie als Künſtler ein inniges Andenken geſichert, und kehre er ſeinen Verehrern bald wieder einmal zurück. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. H. Sponholtz, Phantaſiebilder.

Werk 10.

Es iſt nur billig, jungen ungekannten Componiſten mit Nachſicht entgegenzukommen. Der obengenannte, deſſen Namen wir zum erſtenmal begegnen, tritt indeß anſpruchsvoller auf. Er hat ſeine Compoſition Franz Liſzt zugeeignet und ſie auf dem Titel mit dem Ausdrucke „Phantaſiebilder" belegt, was Beides Erwartungen erregt. Im Innern findet man die zwei Stücke noch genauer durch „Raſtloſes Streben" und durch „Seelenfrieden" bezeichnet. Das erſtere können wir an einem jungen Künſtler nur löblich finden; nur verwechſele es ſich nicht mit einem „zielloſen", wie wir das Stück treffender nennen möchten. Der Componiſt ſcheint noch nicht einig mit ſich zu ſein, zu welcher Fahne er ſchwören ſoll; bei dem beſten Willen, gut Geſtaltetes zu liefern, möchte er auch genial ungebunden erſcheinen, und er wäre ja auch wirklich ein Meiſter, wenn ihm dies gelungen. Doch iſt ſein Stück nicht einmal techniſch fertig, und ſo ſtürzt wie aus einem mangelhaften Gefäß der Inhalt, der etwa da iſt, aus allen Seiten heraus. Mit dem „Seelenfrieden“ können wir uns aber noch weniger befreunden; die hieße beſſer etwa Étude à la Thalberg; auf dieſem Wege glaube der junge Componiſt nichts zu erreichen; aus ſolchem Seelenfrieden muß ihn die Kritik ernſthaft herauszubringen ſuchen. Trotz der manchen Ausſtellungen, die wir an dem Werke dieſes Novizen zu machen haben, wollen wir ihm aber keineswegs muſikaliſches Talent abſprechen, eine Anerkennung, die einem jungen Künſtler ja immer die erfreulichſte ſein muß, deren er ſich jedoch erſt dann wahrhaft erfreuen kann, wenn er ſich auch des feſten Strebens, es fleißig auszubilden, bewußt iſt. —

J. F. Kittl, drei Scherzi.

Werk 6.

Der Componiſt der fröhlichen „Jagdſymphonie“ zeigt ſich auch in dieſen Scherzi's von der fröhlichen Seite. Was wir ſchon an früheren Compoſitionen eben deſſelben hervorheben, müſſen wir auch an den Scherzi's wieder: einmal die große Einfachheit, und dann eine öftere Unklarheit des Rhythmus der Perioden, der Art, daß uns namentlich an den Schlüſſen mancher Theile etwas zu viel oder zu wenig zu ſein dünkt. Corrigiren und ändern läßt ſich in ſolchen Fällen von Anderen nur ſelten, ebenſo wenig, wie wir den unregelmäßigen Pulsſchlag eines Anderen zu reguliren vermöchten. Doch iſt es immer zuläſſig, den Componiſten wenigſtens auf ſolche Irregularitäten aufmerkſam zu machen, damit er ſich künftighin nicht zu ſehr gehen laſſe. Was aber an den Scherzi's unbedingt erfreut, iſt der heitere, naive Sinn, der aus jedem der Stücke hervorblickt, ſo daß wir vermuthen, der Componiſt hege eine beſondere Vorliebe für Haydn. Nur im zweiten Scherzo verſucht er ſich einer leidenſchaftlicheren Stimmung zu entledigen; doch fällt er im Trio bald wieder in den behaglichen Charakter zurück, der ihm natürlich ſcheint. In jenem leidenſchaftlicher bewegten Stücke iſt ihm auch S. 6 Syſt. 4 Tact 5 zu 6 eine Quinte entſchlüpft, die wir ihm zur Sünde anzurechnen weit entfernt ſind. Im Uebrigen iſt die Schreibart, wenn nicht meiſterhaft, doch durchgängig reinlich und correct. Solcher angeborenen wie erlangten Vorzüge bereits theilhaftig, wird der junge Componiſt, wie wir hoffen, immer Tüchtigeres zu Tage fördern und in der Reihe der Tonſetzer des muſikaliſchen Böhmenlandes ehrenvoll mitzählen. —

F. E. Wilſing, Caprice.

Werk 6.

Ein ſchätzenswerthes Stück, etwas kalt und ſteif, doch überall eine tüchtige Geſinnung, ein bereits fruchtbares Streben verrathend. Es will uns ſcheinen, der Componiſt habe ſich ſchon frühzeitig vor der lärmenden Gegenwart abgeſchloſſen, ſei über ihre verderblichen Einflüſſe hinaus, und gehe nun, unbekümmert ob ſeine Werke in der Maſſe anklingen, ſeinen eigenen Weg. Solche Charaktere ſind immer ehrenwerth, und wirken ſie nicht als Epochenmänner, ſo nützen ſie in kleineren Kreiſen zum Beſten der Kunſt. Wir wüßten an der Caprice kaum etwas zu tadeln; in der Form iſt ſie ausgezeichnet, daß ſich kaum etwas hinzuthun oder wegnehmen läßt; die Schreibart iſt geſund, gedrungen, durchaus klar. Auf eine beſondere Zuneigung des Componiſten zu irgend einem Meiſter läßt ſich nach ſeinem Stücke nicht ſchließen, es müßte denn B. Klein ſein. Wenigſtens trifft, wie die Compoſitionen des letzteren, ſo die vorliegende der Vorwurf, daß ein höherer Aufſchwung darin noch vermißt, daß er durch die Feſſeln einer etwas engen Theorie hier und da gehemmt wird. Als Meiſter hat aber noch Niemand angefangen, und das tiefere Geheimniß unſerer Kunſt, daß ſie allmächtig die Herzen beherrſche, geht auch den Fähigſten oft erſt im ſpäteren Alter auf. Durch recht freudiges Singen kömmt man ihm noch am baldeſten auf die Spur. Der Componiſt möge uns verſtehen, die wir im wohlwollendſten Sinne zu ihm geſprochen. —

A. Fesca,

Scène de Bal. Morceau de Salon. Oe. 14. — La Mélancolie. Pièce caractéristique. Oe. 15.

Von dieſem Componiſten hegten wir bisher gute Hoffnungen, die aber nicht in Erfüllung zu gehen ſcheinen: er ſchreibt viel und leicht, ſelbſt anmuthig; mehr aber kann man an ſeinem Streben nicht loben. Das Meiſte kann man in A. Henſelt's Compoſitionen zehnmal beſſer haben. Bei ſeinem Talente könnte er aber ungleich mehr leiſten. Es ſcheint jedoch, das Lob, das man ihm an vielen Orten geſpendet, mache ihn als Componiſten immer flatter- und ſtutzerhafter. Hält er uns vielleicht entgegen, man ſolle ihn doch nicht nach ſo kleinen Stücken beurtheilen, ſo müſſen wir ihm entgegnen, der Künſtler ſoll ſich nie etwas vergeben, ſobald er es mit der Oeffentlichkeit zu thun hat. In unſern vier Wänden einmal trivial ſein, mag hingehen; vor der Welt aber bringt's Schaden. Was glaubt Hr. Fesca zu erreichen, wenn er ſo fortſchreibt? Wir wollen es ihm ſagen: man wird ihn am Ende ſeiner Laufbahn vielleicht einen Kalkbrenner den zweiten nennen. Wir haben nichts gegen dieſen Ruhm, aber der höchſte iſt er keineswegs. Lenke er alſo noch ein, wo es noch Zeit iſt; nehme er es ernſthafter mit ſich und mit der Kunſt. Bis jetzt hat er nur um den Beifall des Publicums gebuhlt; will er aber zu einem Urtheil über ſich ſelbſt kommen, ſo vertiefe er ſich doch zu Zeiten in die Werke eines Meiſters, etwa Beethoven's, und gefällt er ſich auch dann in ſeinem Streben noch, ſo müſſen wir ihn freilich als verloren geben. Mache er unſere Befürchtungen zu nichte; ſeinem Talente ſind wir Freunde, ſeinem Streben nicht. Es liegt an ihm, unſere Geſinnung über ihn zu ändern. —

C. H. Strube, Lieder ohne Worte.

Werk 16.

Offen geſagt, die Mendelsſohn'ſchen ſind uns lieber, wie wir denn Niemanden um den Einfall beneiden, nach ihm welche zu ediren. Doch haben die des Hrn. Strube etwas Abweichendes, Ueberſchriften nämlich: Klage einer ſicilianiſchen Fiſcherin (nach Th. Moore), Schlummerlied, Sehnſucht, Gottvertrauen. Das zweite und vierte Lied ſagen uns am meiſten zu, das dritte weniger; gegen die „Klage“ aber müſſen wir energiſch proteſtiren; ſo klagt keine deutſche, geſchweige eine ſicilianiſche Fiſcherin, und gäbe es unter unſeren Leſerinnen welche, ſie ſollten es uns bezeugen. Doch Ueberſchriften ſind nur Nebenſache. Halten wir uns an den rein muſikaliſchen Gehalt; der iſt nicht ſchlecht. Richtigkeit des Satzes wird bei der Stellung, die der Componiſt hat (er iſt Organiſt), vorausgeſetzt, auch runden ſich die Stücke ziemlich leicht ab, die wir ihrem Charakter nach ſchlicht und gutmüthig bezeichnen möchten. Viel mehr läßt ſich über das Opusculum nicht ſagen. Ein gewöhnliches Bild zu gebrauchen — es hat einer jener kleineren Sangvögel der Nachtigall nachzuſingen verſucht, und auch Zaunkönige muß es geben! —

Julius Schaeffer, drei Lieder ohne Worte.

Werk 4.

„Und auch Zaunkönige muß es geben!“ Mit dieſen Worten ſchloß unſere letzte Anzeige über ein ähnlich genanntes Heft eines andern Componiſten. Auch auf das vorliegende ließen ſich jene anwenden; doch ſind es werthvollere Nachbildungen, als wir meiſthin unter jenem allgemein gewordenen Titel erhalten. Der Componiſt ſcheint jung und noch im erſten Bruttrieb zu ſchaffen; wer wird da gleich nach dem Maßſtabe meſſen wollen, nach dem man Meiſter beurtheilt. Fährt er aber fort, wie er angefangen, arbeitet er ſich nach und nach auch zur Selbſtſtändigkeit hinauf, ſo dürfen wir noch Erfreuliches von ihm erwarten. Was uns zu dieſer Hoffnung vorzüglich berechtigt, iſt der ſeelenvollere Zug, der dieſe Lieder vor andern ihres gleichen auszeichnet, und erſcheinen ſie auch in der Ausführung noch nicht überall fertig, ſo wird dem der Fleiß nachhelfen und ein fortgeſetztes reges Schaffen der Hand eine größere Leichtigkeit und Feſtigkeit geben. Auch dieſe „Lieder ohne Worte“ haben Ueberſchriften; ſie wären unſrer Meinung nach beſſer weggeblieben. Es gibt geheime Seelenzuſtände, wo eine Andeutung des Componiſten durch Worte zu ſchnellerem Verſtändniß führen kann und dankbar angenommen werden muß; unſer Componiſt gibt aber bekannte, für welche Bezeichnungen wie: „Meeresſtille — Träum' ich?

nein, ich wache — Schwermuth“ zu preciös erſcheinen, die zweite finden wir ſogar geſchmacklos. Die Stücke einzeln betrachtet, ſo ſagt uns das dritte am meiſten zu, obwohl ſich gerade in ihm das Vorbild des Componiſten am deutlichſten verräth. —

J. C. Keßler, ſieben Walzer für Pianoforte.

Nach einer Reihe von Jahren erwähnen wir dieſen Componiſten, auf den wir früher Hoffnungen geſetzt, heute zum erſtenmal wieder. Wir glaubten, er würde ſein langes Schweigen durch ein größeres Werk unterbrechen; doch ſcheint es, habe er ſeinem Talente das, was man ſeinen Anfängen nach davon erwartete, nicht abgewinnen können, als habe er es von ſelbſt aufgegeben, ihm Eingang und Geltung zu verſchaffen. Leider! ſetzen wir hinzu; denn er hatte das Zeug, etwas zu werden. Auch dieſe Walzer beſtätigen dies wiederum; ſo flüchtig ſie auch hingeworfen ſind, ſo athmen ſie doch überall Leben und Anmuth. Ein leiſer Anflug von Schwermuth macht ſie nur anziehender. Möchte der begabte Componiſt ſich bald zu größern Arbeiten ermannen. —

Alexander Dreyſchock, große Phantaſie.

Werk 12.

Das erſte größere Werk des jungen Clavierhelden, der die Zeitungen ſo viel von ſich ſprechen macht. Geſtehen wir es leider, es iſt uns ſeit lange ſo etwas Abgeſchmacktes nicht vorgekommen. Welche Armuth an Phantaſie und Melodie, welcher Aufwand, mit dem uns hier die Talentloſigkeit imponiren möchte, welches Schönthun auf den trivialſten Gemeinplätzen! Hat der junge Virtuos gar keinen Freund um ſich, der ihm die Wahrheit ſagte, Niemanden, der, ſeine Fingerkünſteleien überſehend, ihn auf das Seelenloſe, Nichtige ſolcher Muſik aufmerkſam machte? Es geht privatim das Gerücht, der Virtuos ſei ein abgeſagter Feind Beethoven's und er halte gar nichts von ihm; wir wiſſen's nicht, aber ſeine Compoſitionen machen ſo eine Apprehenſion mehr als wahrſcheinlich. Studire er nur immerhin Beethoven, ja nicht einmal das braucht's, er kann von Meiſtern dritten und vierten

Ranges lernen, von Strauß und Lanner. Leider fürchten wir mit unſerm guten Rathe nicht einmal verſtanden zu werden; denn die „Phantaſie" verräth nicht ſowohl ein ſchülerhaftes Talent, als wirkliches angebornes Unvermögen zum Schaffen. Dies könnte beinahe milder ſtimmen; aber wo die Impotenz ſo gar pretentiös auftritt, kann man unmöglich ruhig zuſehen. Was Hr. Dreyſchock als Virtuos leiſtet, iſt eine Sache für ſich; ſeine Sprünge, ſeine Kraftgriffe, die Bravour, mit der er alles ausführt, können wohl eine Weile ergötzen. Aber es kömmt die Zeit, wo auch dieſe Künſte im Preiſe ſinken werden, und was bleibt dann dieſer Art Virtuoſen noch übrig? —

Eduard Wolff, vier Rhapſodieen.

Werk 29. Zwei Hefte.

An einer größeren Etudenſammlung deſſelben Componiſten, die die Zeitſchrift vor einiger Zeit beſprach, konnte der Berichterſtatter leider nicht mehr loben, als das hervorſtechendere Talent, das ſich im Allgemeinen darin zeigte. Mit Vergnügen machen wir daher auf dieſe Rhapſodieen aufmerkſam, die überall einen Fortſchritt des Componiſten beurkunden; ſie ſind leichter, faſt walzerartiger Natur, aber bei Weitem ſauberer in Erfindung und Ausführung, als die Etuden, dabei pikant, ſelbſt geiſtreich. An Chopin wird man oft erinnert, doch mehr an den Clavierſpieler, an deſſen Zickzackgänge, im Einzelnen wohl auch an einige Harmoniewendungen; im Uebrigen aber blickt ein lebensluſtiges, ſinnliches Element aus den Stücken, ſo daß ſie ſich leicht Eingang auch auf deutſchen Clavieren verſchaffen dürften. Wär' es das wilde Paris nicht, wo der Componiſt lebte, wir würden ſeiner Zukunft als Künſtler ein gutes Prognoſtikon ſtellen, ſo aber müſſen wir abwarten, ob er auch Kraft haben wird, den Verführungen zu widerſtehen, deren Opfer dort ſchon ſo manche glänzende Talente geworden. Andererſeits bleibt es wieder wahr, das Gefällig-Converſationelle, das auch dieſe Rhapſodieen auszeichnet, vermag nur eine Stadt wie Paris zu geben; und Deutſche, die Aehnliches wollen, nehmen ſich meiſt ungeſchickt und ledern aus; wir wüßten (Thalberg ausgenommen) kaum einen deutſchen Componiſten, der ſo brillante Salonſtücke zu Stande bringen könnte, aber freilich auch viele, die Beſſeres können. Wie geſagt, wir hätten nichts dagegen, wenn wir auch die beſſern Modeſachen nicht aus Paris zu beziehen brauchten; aber der Deutſche iſt nun einmal überall mehr Mode als zu Hauſe. Noch etwas Specielleres über die Stücke zu ſagen, die dieſe Zeilen veranlaßt, ſo ſind es namentlich die dritte und vierte Rhapſodie, die uns vorzugsweiſe im Sinne geiſtreicher Unterhaltung zugeſagt. Zum Begriff „Rhapſodie" fehlt ihnen eigentlich das Rhapſodiſche, dem wir ſelbſt noch mehr Freiheit als dem Scherzo zugeſtehen; doch iſt's eben ein Wort, für die Sache hätten wir ſelbſt kein paſſenderes zu wählen verſtanden.

Ob die leichte Hand übrigens, die ſie geſchaffen, ſich auch beim Anfaſſen ſchwererer Formen als eine kräftige bewährt, wird die Folge zeigen. Jedenfalls verdient der Componiſt für die freundliche Gabe freundlichen Dank. —

Hermann v. Löwenſkiold, vier Impromptu's zu vier Händen.

Werk 11.

Bei dem großen Mangel an vierhändigen Stücken kann die Idee, für dieſe ſchöne Gattung der Claviercompoſition zu arbeiten, nur glücklich genannt werden. Es iſt auch nicht das erſtemal, daß ſich der genannte Componiſt darin verſucht; wir erinnern uns mit Freude einer ähnlichen Sammlung Scherzo's, die die Zeitſchrift ſchon vor zwei Jahren beſprochen und mit wärmſtem Lobe begrüßt. Vielleicht, daß der Beifall, den wir damals gezollt, den jungen, talentvollen Muſiker anreizte, noch mehr Derartiges zu ſchaffen; wir vermuthen es, die neuen Stücke ſcheinen uns abſichtsvoller, geſuchter, als wolle der Componiſt die früheren überbieten. Dies Streben müßte an ſich nur löblich genannt werden; aber die Abſicht blickt durch, und ſie allein ſichert, wie bekannt, nicht immer das Gelingen. Wie dem ſei, als ein talentvoller Künſtler bethätigt ſich Hr. v. Löwenſkiold auch in dieſem neueſten Werke, und oft dauert es uns nur, daß er ſich für ſeine Gedanken keines größeren Rahmens, geradezu des Orcheſters bedient, wo ſie ſich oft ſchärfer und effectvoller herausſtellen würden. Mit Vorliebe ſcheint er noch an einem Componiſten zu hängen, der, ſo würdig und eigenthümlich er daſteht, nur ſehr wenig nachgeahmt worden iſt; an Onslow nämlich. Wir haben nichts dagegen; es iſt ein Seitenweg zum höheren Ziel, aber kein falſcher; mit den wechſelnden Jahren (der Componiſt zählt kaum 25) werden auch die Vorbilder wechſeln; wir müſſen es wünſchen, denn ein junger Künſtler, der ſeine Bildung allein aus Onslow holen wollte, würde es nicht hoch bringen und zuletzt ganz zurückbleiben. Aber auch hoffen dürfen wir's; ein junger, aufgeweckter Muſikkopf, wie der unſers Componiſten, kann unmöglich lange in dieſer Richtung beharren. Dann aber, bildet und übt er ſich vielſeitiger, wird er gewiß in ſeinen Werken Manches tilgen, oder auch gar nicht ſchreiben, was wohl klingt und richtig, aber muſikaliſch doch auch zu geringfügig iſt, um es einen Gedanken nennen zu können. So gleich der Anfang des erſten Impromptu; der Componiſt macht im Verfolg daraus, was zu machen, und ein Meiſter könnte nichts Beſſeres herausbringen; im Grund bleibt jedoch der Gewinn nur immer gering; es liegt eben in der urſprünglichen geringen Erfindung, die keine Kunſt zu adeln vermag. Wir nahmen dies kleine Beiſpiel; es findet ſich noch Aehnliches in den Stücken, daneben aber auch ſo viel wirklich gut Erfundenes und in der Ausführung Gelungenes, daß wir auch dieſe Compoſitionen der Beachtung aller ſoliden Spieler empfehlen müſſen. Beim erſten Durchſpielen wird der Genuß freilich noch karg, und ſie wollen auf das Genaueſte und Beſte zuſammenſtudirt ſein. Eher aber ſoll man überhaupt nicht urtheilen, ehe man nicht ein Stück in ſeiner vollkommenſten Ausführung ſich denken kann oder es ſo gehört hat. Wir freuen uns, bald auch von andern Compoſitionen des intereſſanten jungen Dänen berichten zu können. —

S. Thalberg,

Scherzo. Oe. 31. — Grand Nocturne. Oe. 35. — La Cadence. Impromptu en forme d'Etude. Oe. 36. — Souvenir de Beethoven. Fantaisie pour le Pianoforte. Oe. 39.

Ueber dieſen, wie über die Componiſten der folgenden Stücke hat die Zeitſchrift ſchon ſo oft geſprochen, die öffentliche Meinung wie die der Kritik ſteht über ſie ſo feſt bereits, daß ſich nur Weniges hinzufügen läßt, es wäre denn, daß ſie ſelbſt andere Richtungen einſchlügen. Thalberg zum wenigſten nicht; er bleibt ſich auch in den erwähnten Compoſitionen treu. Zunächſt, wie man weiß, ſchreibt er für ſich und ſeine Concerte; er will zuerſt gefallen, glänzen, die Compoſition iſt Nebenſache. Blitzte nicht hier und da zuweilen ein edlerer Strahl hervor, und ſähe man in einzelnen Partieen nicht einen ſorglicheren Fleiß in der Ausarbeitung, ſeine Compoſitionen wären ohne Weiteres den tauſend andern Virtuoſenmachwerken beizuzählen, wie ſie jahraus jahrein zum Vorſchein kommen, um bald wieder zu verſchwinden. Jenes edlere Streben zeigt ſich namentlich in dem erſtgenannten Scherzo, und es dauert uns der manchen guten Gedanken wegen, die es enthält, doppelt, daß kein vollkommen abgerundetes Muſikſtück daraus geworden. Die Mängel liegen in den Mittelpartieen, die, auch in der Erfindung ſchwächer, ſich nicht geſchickt genug in das Ganze einfügen. Stellen wie auf Seite 4 Syſt. 3, vom letzten Tact an, kann Ref. wenigſtens nicht anders als mit „muſiklos“ bezeichnen; ſie ſind mit Mühe dem Inſtrument abgerungen, die Seele hat keinen Antheil daran. Nach Anlage und Charakter des Stückes gehört es aber, wie geſagt, zu Thalberg's beſten Sachen. Das Notturno weicht in Ton und Haltung von der bekannten, durch Chopin etwas modificirten Weiſe nur wenig ab. Namentlich dieſes Notturno wird ſich Freunde erwerben, und noch mehr Freundinnen. Echt Thalberg'iſch iſt das mit la Cadence ausgeführte Stück, ein hübſches Thema, bei der Wiederholung capricciomäßig variirt, brillant und ſehr effectvoll. Viel Sprechen hat das Souvenir à Beethoven von ſich gemacht; wir müſſen es indeß als einen großen Mißgriff bezeichnen und geſtehen unſere Pedanterie in dieſem Punkt. Beethoven verträgt einmal keine virtuoſiſche Behandlung; wir dürfen nicht dulden, daß kindiſche Hände an ihm zerren und rütteln. Ja wir möchten es geradezu als eine Achtungloſigkeit Thalberg's, ein Gar-nichtkennen von Beethoven's Größe anſehen, wenn es nicht eben anders wäre. Paris hat die Schuld an der unglücklichen Idee; Beethoven iſt dort Mode: ſchon Beriot ließ ſich das nicht entgehen, Thalberg folgte, und — ſei er auch der letzte; es iſt nicht gut, mit Löwen ſpaßen wollen. —

F. Hiller,

Impromptu pour le Pianoforte. — 3 Caprices. Oe. 20. — 4 Rêveries. Oe. 21.

Seit der letzten Beſprechung Hiller'ſcher Claviercompoſitionen ſind wir alleſammt beinahe um 7 Jahre älter geworden. Vielleicht erinnert ſich noch mancher unſerer Leſer einiger größerer, im J. 1835 geſchriebener Aufſätze, und welches Horoſkop wir damals dem jungen Künſtler ſtellten. Er hat ſeitdem als Claviercomponiſt nur wenig geliefert und ſich in größeren Gattungen, in der Oper und dem Oratorium, verſucht. Sein Oratorium namentlich begrüßten wir als einen Fortſchritt zur Meiſterſchaft, und geht ihm auch jene ſiegende Gewalt ab, der wir wie in andern Meiſterwerken nicht widerſtehen können, ſo offenbart es doch ein ſo entſchieden klares Wollen bei ſo vielen andern muſikaliſchen Vorzügen, daß wir ihm freudig zuriefen, auf ſolchem Wege fort zu beharren. Seine neueſten Clavierſtücke haben uns wieder über das Ziel des Componiſten etwas irre gemacht. Vielleicht ſind ſie aus früherer Zeit, vielleicht in nicht günſtiger Stunde geſchrieben; ſie mißfallen uns faſt ganz und gar. Es iſt damit, als wenn man in einen Korb reifer und unreifer durcheinander geworfener Früchte griffe; man kann zu keinem rechten Genuß kommen. Am wenigſten ließe ſich das von dem erwähnten Impromptu ſagen, das durch ſchönen Vortrag ſogar eine anmuthige Wirkung hervorbringen und durch ein beſonderes bis zum Schluß feſtgehaltenes Colorit zu feſſeln vermag; es gefällt uns, ſo klein es iſt, von allen oben genannten Compoſitionen am beſten. Mit den Reverieen und noch weniger den Capricen vermögen wir uns aber nicht zu befreunden. Es ſteht hier ſo viel Triviales und Forcirtes neben einzelnem Geiſtreichen und auch wirklich Charakteriſtiſchen, daß wir ſie in einer früheren Periode des Componiſten entſtanden glauben; ja Einzelnes finden wir ſo Hyper-Meyerbeer'iſch und abſcheulich, daß uns wundert, wie er es nur drucken laſſen konnte: ſo in den Reverieen S. 5 der Uebergang von B moll nach A moll, S. 6 die Harmonie von Des dur nach dem Sextaccord auf H, S. 11 von Eis oder F dur gleich nach H dur ꝛc. ꝛc. Wir wiſſen gar wohl, es ſind dies gerade jene Stellen, die z. B. in Pariſer Salons das Glück eines ganzen Stückes machen, wie ſie namentlich Meyerbeer liebt und in Schwung gebracht;

auf gute deutſche Muſiker iſt indeß damit kein Eindruck hervorzubringen, und wir wünſchten ſie, wo ſie hingehören, in's Pfefferland. Ueberhaupt ringt, nach dieſen Stücken zu urtheilen, in Hiller noch immer der Clavierſpieler mit dem Componiſten; es hängt ihm wohl von früher an, wo er ſich der Bewegung der neueſten Claviermuſikerepoche mit Intereſſe anſchloß; gebe er indeß eines oder das andere auf, ſchreibe er ganz als Virtuos für Virtuoſen, oder ganz als Künſtler. Gerathen iſt dies freilich leichter als gethan; es ſcheint uns aber, als wäre dies die Klippe, wogegen er zu warnen: er wolle weniger Effect machen, dann wird er's, auf die Künſtler wenigſtens. Vielleicht nehmen wir es auch zu ſtreng, vielleicht legt der Componiſt, der in größeren Formen ſich ſchon hervorgethan, ſelbſt kein Gewicht auf ſeine kleineren Erzeugniſſe; aber die Zeit iſt koſtbar, ein ernſter Wink hätte ſchon manch' verlorne erſparen können, und es bleibt immer beſſer, die Krankheit beim Namen zu nennen, als ſchonen zu wollen. Nur eine Nummer enthalten die Reverieen, wo ſich der Componiſt der Einmiſchung von Virtuoſenbeiwerk faſt gänzlich enthält, die zweite, ein feines Genrebild und uns die liebſte im Hefte. Am wenigſten aber können wir uns, wie geſagt, mit den Capricen befreunden; man findet Vieles darin, Bravourpartieen, einzelnes fleißig Gearbeitete, leicht ſangbare Cantilene, oft intereſſante harmoniſche Gänge, von Allem etwas, als wolle es der Componiſt Allen recht machen, und doch oder eben deshalb kein Kunſtganzes, keinen Styl. Mag auch die Bezeichnung „Capriccio" Vieles in Schutz nehmen, es ſteht hier zu viel Echtes und Unechtes, Eigenes und Entlehntes nebeneinander, als daß es gefallen könnte. Eine Zergliederung würde zu weit führen; möchten ſie Andere vernehmen und dann unſer Urtheil beſtätigen. Dies Alles ſagen wir aber nur im Bewußtſein des bedeutenderen Talentes, das uns hier gegenüber ſteht; einem geringeren, ungebildeteren müſſen wir Manches zum Lobe anrechnen, was wir bei einem vorgeſchrittenen nur natürlich finden. In den geſteigerten Anſprüchen an die letzteren aber liegt ſchon eine Anerkennung, die dem rechten Künſtler mehr gilt als wohlwollende Nachſicht, die der, von welchem wir ſprechen, auf keine Weiſe verdient. —

W. Taubert,

La Nayade: Piece concertante pour le Pianoforte. Oe. 49. — Suite: Prélude, Ballata, Gigue, Toccata. Oe. 50.

Zwei ſehr verſchiedene Compoſitionen, die zu mannichfachen Betrachtungen Anlaß geben können. Auch Taubert iſt von den Einflüſſen der modernen Virtuoſität nicht unberührt geblieben, und blickt auch immer ſeine gründliche Bildung durch ſeine derartigen für den Concertſaal berechneten Compoſitionen hindurch, ſo ſchien es doch, als habe er ſich Manches angeeignet, was nicht ganz ſeiner Natur gemäß war. Er ſtand zu manchen Virtuoſen, die gern Gründliches geben möchten, gewiſſermaßen in einem umgekehrten Verhältniſſe; er beſitzt, was jene nicht haben, und wollte doch auch nicht zurückbleiben hinter der allgemeinen Bewegung, wie ſie durch die Erfolge der neueſten Clavierſpieler hervorgerufen war. Theilweiſe gehört auch die „Najade“ dieſer modernen Richtung an. Da wird plötzlich in ihm eine andere Saite wach; er gibt uns ein Heft, auf dem die alten luſtigen Namen Suite, Prelude, Gigue ꝛc. prangen, und darin köſtlichen Inhalt. Geſtehen wir, wir ziehen ſie ſeinen Bravourſtücken bei Weitem vor, auch der „Najade“, die uns für eine ſolche doch nicht leicht, nicht natürlich genug vorkommt, — nicht an Bennett's Compoſition gleichen Namens zu gedenken, der freilich auch Flöten und Hoboen, kurz ein ganzes Orcheſter zu ſeinem Gemälde nahm. Aber die Suite müſſen wir auf das Wärmſte hervorheben. Man fürchte ſich nicht vor dem Namen; unter dem künſtlichen Rococo ſchlägt ein friſches warmes Herz, das ſich mit Liebe einmal in die Vergangenheit geſenkt und, wie es um ſein eignes ſteht, dabei doch auch nicht verleugnen kann. Was ſich der Componiſt bei ſeinen alterthümlichen Gebilden gedacht, wollen wir nicht einzeln zu erklären verſuchen. Es ſteckt aber ſo viel Ironie und Wehmuth in ſeiner Muſik, daß wir ſie verſtanden zu haben glauben. Wir ſind einig mit ihm. Strebet vorwärts,“ wollte er ſagen, aber gedenkt der Alten zuweilen. Genüge dies Wenige, daß ſich recht Viele das intereſſante Heft anſehen. —

F. Chopin,

Zwei Notturno's. Werk 37. — Ballade. Werk 38. — Walzer für Pianoforte. Werk 42.

Chopin könnte jetzt alles ohne ſeinen Namen herausgeben, man würde ihn doch gleich erkennen. Darin liegt Lob und Tadel zugleich, — jenes für ſein Talent, dieſer für ſein Streben. Denn ſicherlich wohnt ihm jene bedeutende Originalkraft inne, die, ſobald ſie ſich zeigt, keinen Zweifel über den Namen des Meiſters zuläßt; dabei bringt er auch eine Fülle neuer Formen, die in ihrer Zartheit und Kühnheit zugleich Bewunderung verdienen. Neu und erfinderiſch immer im Aeußerlichen, in der Geſtaltung ſeiner Tonſtücke, in beſonderen Inſtrumenteffecten, bleibt er ſich aber im Innerlichen gleich, daß wir fürchten, er bringe es nicht höher, als er es bis jetzt gebracht. Und iſt dies hoch genug, ſeinen Namen den unvergänglichen in der neueren Kunſtgeſchichte anzureihen, ſo beſchränkt ſich ſeine Wirkſamkeit doch nur auf den kleinern Kreis der Claviermuſik, und er hätte mit ſeinen Kräften doch noch viel Höheres erreichen und Einfluß auf die Fortbildung unſerer Kunſt im Allgemeinen gewinnen müſſen. Begnügen wir uns indeß. Er hat ſo viel Herrliches geſchaffen, gibt uns noch jetzt ſo viel, daß wir zufrieden ſein dürfen und jeden Künſtler, der nur die Hälfte geleiſtet wie er, beglückwünſchen müßten. Ein Dichter zu heißen, braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannſt du dir den Namen verdienen, und Chopin hat ſolche geſchrieben. Auch die Notturno's, die oben erwähnt ſind, gehören hierher; ſie unterſcheiden ſich von ſeinen früheren weſentlich durch einfacheren Schmuck, durch ſtillere Grazie. Man weiß, wie Chopin ſonſt ſich trug, ganz wie mit Flitter, Goldtand und Perlen überſäet. Er iſt ſchon anders und älter geworden; noch liebt er den Schmuck, aber es iſt der ſinnigere, hinter dem der Adel der Dichtung um ſo liebenswürdiger durchſchimmert; ja Geſchmack, feinſten, muß man ihm laſſen, — für Generalbaſſiſten iſt das freilich nicht, die ſuchen nur nach Quinten, und jede fehlende kann ſie erboſen. Aber noch Manches könnten ſie von Chopin lernen, und das Quintenmachen vor Allem. Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demſelben Namen ſchon eine geſchrieben, eine ſeiner wildeſten eigenthümlichſten Compoſitionen; die neue iſt anders, als Kunſtwerk unter jener erſten ſtehend, doch nicht weniger phantaſtiſch und geiſtreich. Die leidenſchaftlichen Zwiſchenſätze ſcheinen erſt ſpäter hinzugekommen zu ſein; ich erinnere mich ſehr gut, als Chopin die Ballade hier ſpielte und in F dur ſchloß; jetzt ſchließt ſie in A moll. Er ſprach damals auch davon, daß er zu ſeinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden ſei. Umgekehrt würde ein Dichter zu ſeiner Muſik wieder ſehr leicht Worte finden können; ſie rührt das Innerſte auf. Der Walzer endlich iſt, wie ſeine früheren, ein Salonſtück der nobelſten Art; ſollte er ihn zum Tanz verſpielen, meinte Floreſtan, ſo müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigſtens Comteſſen ſein. Er hat Recht, der Walzer iſt ariſtokratiſch durch und durch. —

F. Mendelsſohn Bartholdy, ſechs Lieder ohne Worte.

Viertes Heft. Werk 53.

Endlich ein Heft echter „Lieder ohne Worte". Sie unterſcheiden ſich von Mendelsſohn's früheren nur wenig, wenn nicht durch größere Einfachheit und in melodiſchem Betracht durch ihre leichteren, oft volksthümlichen Geſangweiſen. Dies gilt namentlich von dem Liede, das der Componiſt ſelbſt als „Volkslied" bezeichnet; es iſt dies aus demſelben Bronnen gekommen, aus dem etwa Eichendorff einige ſeiner wundervollſten Gedichte, Leſſing ſeine „Eifellandſchaft" geſchöpft. Man kann ſich nicht ſatt daran hören. Der volksthümliche Zug, der ſich überhaupt in vielen Compoſitionen der jüngeren Künſtler zu zeigen anfängt, ſtimmt zu erfreulichen Betrachtungen für die nächſte Zukunft; er lag einem offenen Auge übrigens in Beethoven's letzten Arbeiten ſchon angedeutet, was Manchen freilich wunderbar genug klingen mag. Einen volksthümlichen Ton, obwohl nicht den des Chors, hat auch das dritte Lied in G moll; es klingt mehr wie vierſtimmiger Geſang. Man bemerke übrigens, wie Mendelsſohn in ſeinen Liedern ohne Worte vom einfachen Lied durch das Duett bis zum Mehrſtimmigen und Chorartigen vorgeſchritten. So iſt's mit dem wahren, erfindenden Künſtler; wo man oft glauben möchte, er könne nicht weiter, hat er unvermuthet ſchon einen Schritt vorwärts gethan, neuen Boden gewonnen. Anderes in dieſem vierten Hefte erinnert freilich wieder an ältere aus den andern Heften; gewiſſe Wendungen, Wiederholungen ſcheinen ſogar Manier zu werden. Doch iſt das ein Vorwurf, den hundert Andere mit Opfern erkaufen würden, der nämlich, an gewiſſen Gängen erkannt zu werden, daß man darauf ſchwören möchte. Sehen wir denn mit Freuden noch vielen Sammlungen entgegen! —

Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen in Bach'ſchen, Mozart'ſchen und Beethoven'ſchen Werken.

Wüßte man alle, ſo ließen ſich vielleicht Folianten darüber ſchreiben; ja ich glaube, die Meiſter müſſen jenſeits manchmal lächeln, wenn von ihren Werken einige mit allen den Fehlern hinüberklingen, wie ſie Zeit und Gewohnheit, wohl auch ängſtliche Pietät hat ſtehen laſſen. Es war längſt mein Vorſatz, einige in bekannteren Werken der obengenannten Meiſter zur Sprache zu bringen, mit der Bitte an alle Künſtler und Kunſtfreunde, ſie zu prüfen, womöglich durch Vergleichung mit den Originalhandſchriften feſtzuſtellen. Oft irren freilich auch dieſe, kein Componiſt kann darauf ſchwören, daß ſein Manuſcript ganz fehlerfrei wäre. Wie natürlich auch, daß ſich unter den hunderttauſend hüpfenden Punkten, wie er ſie oft in unglaublich kurzer Zeit ſchreibt, ein Dutzend zu hoch oder zu tief gekommener einſchleichen müſſen; ja die tollſten Harmonieen ſchreibt ein Componiſt zuweilen.

Immerhin bleibt die Originalhandſchrift die Autorität, die am erſten gefragt werden muß. Möchten daher alle, die die zu beſprechenden verdächtigen Stellen in den Handſchriften der Componiſten beſitzen, das Gedruckte mit dem Geſchriebenen vergleichen und das Reſultat mitzutheilen ſo freundlich ſein. Zur Feſtſtellung einiger davon bedarf es wohl nicht einmal der Herbeiſchaffung des Originals, ſo deutlich ſpringt der Irrthum in die Augen.

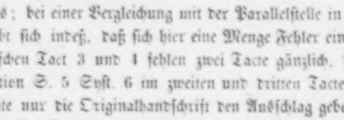
Die meiſten Fehler finden ſich wohl in den Ausgaben Bach'ſcher Werke, namentlich in den älteren. Es wäre eine verdienſtliche, aber freilich ſehr zeitraubende Arbeit, übernähme es ein mit Bach völlig vertrauter Muſikkenner, alles bisher irrig Gedruckte zu berichtigen. Einen ſchönen Anfang hat die Peters'ſche Muſikhandlung in Leipzig gemacht; er beſchränkt ſich aber zunächſt auf die Claviercompoſitionen. Eine Kritik allein des wohltemperirten Claviers mit Angabe der verſchiedenen Lesarten (Bach ſoll ſelbſt viel geändert haben) würde ein ganzes Buch füllen können. Seien zuerſt hier einige andere Fälle erwähnt.

In der großen herrlichen Toccata mit Fuge für Orgel[1] bewegen ſich die beiden Stimmen im Manual über den Orgelpunkt in ſtreng canoniſcher Folge. Sollte man für möglich halten, daß dies vom Corrector überſehen werden konnte? Er hat eine Menge Noten ſtehen laſſen, die ſich aus dem Canon als falſch erklären. Im Verlaufe des Stückes bei der Parallelſtelle auf S. 4 und 5 kommen ähnliche Verſehen vor. Wenn ſich dies mit leichter Mühe corrigiren ließ, ſo möchte die Aufklärung einer andern Stelle in demſelben Stücke von größerer Schwierigkeit ſein. Man erinnert ſich wohl des grandioſen Pedalſolo's; bei einer Vergleichung mit der Parallelſtelle in der Unterquart ergibt ſich indeß, daß ſich hier eine Menge Fehler eingeſchlichen. S. 4 zwiſchen Tact 3 und 4 fehlen zwei Tacte gänzlich, die bei der Transpoſition S. 5 Syſt. 6 im zweiten und dritten Tacte ſtehen ꝛc. Hier könnte nur die Originalhandſchrift den Ausſchlag geben. Beſitzt ſie vielleicht Hr. Hauſer in Wien, ſo ſei er um eine Vergleichung gebeten. Daß man aber ein ſo außerordentliches Stück, wie dieſe Compoſition, in ſeiner echteſten Geſtalt zu beſitzen wünſcht, möge doch Niemand als gering achten. Es wäre wie ein Riß in einem Bilde, wie ein fehlendes Blatt in einem Lieblingsbuche, wenn wir's hingehen ließen.

Ein anderer ſonderbarer Fall, über den ebenfalls nur Bach's Handſchrift Aufſchluß geben könnte, findet ſich in der Kunſt der Fuge. Die ganze XIVte vier Seiten lange Fuge kommt nämlich ſchon in der Xten einmal vor; vergl. die Peters'ſche Ausgabe S. 30 Syſt. 5, vom

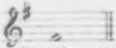
---

[1] Toccate et Fugue pour l'Orgue (Leipzig, Peters) mit dem Anfange:



zweiten Tact an. Wie ging dies nun zu? Bach wird doch ohnmöglich in einem und demſelben Werke vier Seiten lang Note für Note abgeſchrieben haben! In der Nägeli'ſchen Partitur ſtehen die beiden Fugen übrigens ebenfalls ſo abgedruckt, und es iſt nur aus der Gleichheit der Tonart und des Thema's, die durch das ganze Werk geht, zu erklären, daß die Wiederholung ſo lange unbemerkt bleiben konnte.

Wer aber, wenn er in Bach'ſchen Harmonieen ſchwelgt, denkt auch immer an alles und an Fehler? So habe ich einen jahrelang nicht gemerkt in einer mir ſehr bekannten Bach'ſchen Fuge, bis mich ein Meiſter, der freilich auch ein Adlerauge hat, darauf aufmerkſam machte. Die Fuge iſt in Emoll über ein wundervolles Thema und ſteht in der Haslinger'ſchen Ausgabe als ſechſte. Man ſchalte dort zwiſchen dem dritten und vierten Tact die einzige Note



ein; alsdann wird's richtig. Hier iſt wohl kein Zweifel.

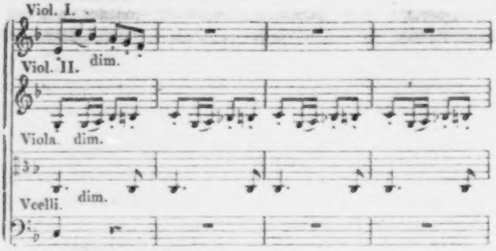
Wir kommen jetzt auf einige den Leſern vielleicht noch intereſſantere Fälle in Werken, die ſie wohl unzähligemal gehört und geſpielt, ohne Verrath zu merken. Ich bitte ſie aber, die Partituren in die Hand zu nehmen, da die Stellen ganz abdrucken zu laſſen, zu viel Platz wegnehmen, ein Urtheil aber ohne die genaueſte Einſicht in die Stellen ſelbſt nicht möglich ſein würde.

Die erſte verdächtige iſt in Mozart's Gmoll-Symphonie, einem Werk, in dem jede Note klares Gold, jeder Satz ein Schatz iſt, und doch, ſollte man es glauben, haben ſich im Andante vier ganze Tacte eingeſchlichen, die nach meiner feſten Ueberzeugung nicht hinein gehören. Vom neunundzwanzigſten Tacte an (das Achtel Auftact ungerechnet) kommt nämlich eine viertactige von Desdur nach Bmoll hinleitende Periode, die in den folgenden vier Tacten nur mit vereinfachter Inſtrumentation wiederholt wird; es kann nicht ſein, daß Mozart dies gewollt hat. Am erſten erhellt dies aus der gänzlich un-Mozart'ſchen, ja unmeiſterhaften Verbindung des zweiunddreißigſten mit dem dreiunddreißigſten Tact, die gewiß auch jeden Muſiker nur bei oberflächlichem Anhören frappirt hat. Es fragt ſich nun, welche der viertactigen Perioden wäre auszuſcheiden — die erſte oder die zweite? — Bei flüchtigem Anblicke möchte man ſich vielleicht für Beibehaltung der erſten erklären: das allmählige Hinzutreten der Blasinſtrumente, die ſich bis zum Forte ſteigern, iſt nicht ohne künſtleriſchen Sinn. Viel natürlicher aber in der Stimmenführung, klarer, einfacher, und doch auch nicht ohne Steigerung, ſcheint mir die andere Lesart, nach der der neunundzwanzigſte bis mit dem zweiunddreißigſten ausfielen, wo dann alle Inſtrumente in klarer Steigerung ſich im Forte vereinigen. Dieſelben vier Tacte zuviel finden ſich nun auch bei der Wiederholung im zweiten Theile, wo dann der achtundvierzigſte bis mit dem einundfunfzigſten Tacte dieſes Theiles ausfallen müßten. Wie ſich nun dieſer Fehler eingeſchwärzt, müßte auch die Originalpartitur nachweiſen, die ſich wohl in den Händen des Hrn. Hofrath André befindet. Das Wahrſcheinlichſte iſt, daß Mozart die Stelle erſt gehabt, wie wir glauben daß ſie ſein müſſe, — daß er ſie dann voller inſtrumentirt in die Partitur eingetragen, — daß er aber ſpäter, wieder zu ſeinem erſten Gedanken zurückgehend, vergeſſen hat, die zweite Lesart zu ſtreichen. Möchten ſich doch auch andere Muſiker über dieſe wichtige Stelle ausſprechen und nach allgemeiner Uebereinkunft dazu beitragen, daß das Andante dann immer in der angedeuteten Weiſe überall aufgeführt werde. Die Verleger aber würden wir bitten, die vier Tacte in der Partitur einzuklammern und den Grund, warum, in einer kurzen Bemerkung beizufügen. Man hat mir übrigens geſagt, daß das Andante im Pariſer Conſervatoir mit beidesmaliger Auslaſſung der vier Tacte geſpielt wird. Auch Mendelsſohn hat ſich längſt dafür ausgeſprochen.

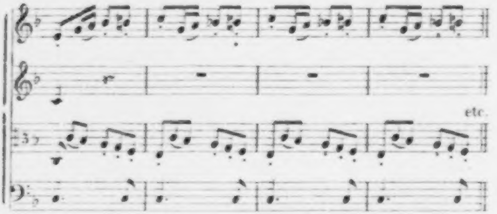
Endlich erwähne ich noch einige Stellen in Beethoven'ſchen Symphonieen, die ſich faſt auf den erſten Anblick als Fehler des Copiſten ergeben. Die eine erwähnte ich ſchon früher einmal; ſie ſteht zum Schluß des erſten Satzes der B dur-Symphonie; von den drei Tacten *ff* (acht Tacte vor dem Ende) iſt offenbar einer zuviel. Das Verſehen war wegen der vollkommenen Aehnlichkeit der Noten in allen Stimmen leicht zu begehen. Beethoven könnte es ſogar ſelbſt begangen haben.

Daß wir aber in der Paſtoralſymphonie jahraus jahrein folgende Stelle, wie ſie auch in der Partitur ſteht, mit angehört, ohne nicht hell aufzufahren, wäre kaum zu erklären, wenn nicht dadurch, daß uns ja der Zauber Beethoven'ſcher Muſik ſo umſtrickt, daß wir Denken und Hören dabei vergeſſen können.

Im erſten Satz (Partitur S. 35 von Tact 3 an) heißt es genau ſo:



Alle anderen pauſiren.



Wie nun, wenn wir ſtatt der plötzlichen Pauſen in den erſten Violinen Simili-Zeichen (𝄎) machten? Klänge dies nicht beſſer und anders? Ergibt ſich dies nicht ſchon aus der Umkehrung von Tact 5 an, wo die Bratſchen haben, was erſt in den erſten Violinen lag? Gewiß, es iſt ſo. Der Notenſchreiber hat die Simili-Zeichen für Pauſen genommen oder irgend ein neckiſcher Kobold war im Spiel. Ries erzählt, wie Beethoven einmal wüthend geworden über eine Stelle in der heroiſchen Symphonie, die Ries in beſter Meinung geändert hatte. Ich glaube, hätte Beethoven jene Stelle in der Paſtoralſymphonie einmal wirklich gehört, es würde dem Orcheſter oder dem Dirigenten nicht beſſer als Ries'en ergangen ſein.

Für diesmal genug; möchten obige Fälle von recht Vielen in Betracht genommen werden! Wie könnten wir unſere Verehrung für unſere großen Meiſter beſſer bethätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was Irrthum oder Zufall daran beſchädigt? Nur in dieſem Sinne wurden dieſe Zeilen geſchrieben. —

Die Abonnementconcerte in Leipzig von 1840—1841.

Erſtes Abonnementconcert, den 6. October.

Ouverture zum Vampyr von Marſchner. — Arie von Bellini. — Concertino für Violine von F. David. — Arie von Bellini. — Heroiſche Symphonie von Beethoven.

Die Wahl gerade der furiöſen Vampyr-Ouverture zu Anfang des ganzen Cyklus konnte befremden; eine etwa von Gluck hätte auch uns beſſer gefallen. Indeß zählt jene von Marſchner noch immer ihre Freunde, ſelbſt Freundinnen im Publicum, und bleibt trotz der heftigen Anklänge an Weber ein friſches effectvolles Muſikſtück. Ueberdies war die Ausführung eine ſo ausgezeichnete, wie ſie je gehört worden. Die beiden Arien von Bellini aus den Puritanern und aus Norma ſang Frl. Sophie Schloß, die uns dieſen Winter das zweitemal beſucht; ihre Stimme iſt friſch und ſtark wie früher und machte ſich namentlich in der erſten Arie geltend. Ueber die Wahl gerade jener Bellini'ſcher Arien zu Anfang eines erſten Concerts ließe ſich ebenfalls rechten. Haben wir leider keinen Ueberfluß an deutſchen Concertſtücken für den Geſang, ſo doch noch genug, um jener ganz entbehren zu müſſen, zumal in einem erſten Concert. Und ſchützt man vor, Mozart, Weber und Spohr ſeien ſchon ſo oft gehört worden, nun ſo gehe man weiter zurück. In Händel's Oratorien, in Gluck's Opern liegen noch genug Schätze, zu deren Hebung es gerade einer ſo ſtarken, geſunden Stimme bedarf, wie ſie die genannte Sängerin beſitzt. — Eben hören wir, daß ſie eheſtens aus der Iphigenie ſingen wird, was ihr nur zur Ehre, wie uns zur Freude gereichen kann. — In dem Violinconcertino zeigte ſich Hr. Uhlrich wieder allen Lobes würdig; ſein Spiel hat von Jahr zu Jahr an Sicherheit, Reinheit und Geſchmack zugenommen und wirkt durchaus wohlthuend. Von der Compoſition ſagte uns namentlich der letzte Satz zu; im Streben, auch die Orcheſterpartie intereſſant zu machen, thut aber der Componiſt wohl hier und da zu viel, was indeß nicht abhalten kann, dem Streben an ſich gegenüber der faden Begleitungsweiſe anderer Violincomponiſten vollen Beifall zu ſchenken. In der Symphonie von **Beethoven** endlich fühlten wir uns wieder im alten Leipziger Concertſaale, der ſchon ſo oft von ihr erzittert. Das Orcheſter war trefflich. Hr. CM. **David** ſtand an der Spitze, da Hr. MD. Mendelsſohn von ſeiner Reiſe nach England noch nicht zurück war. —

Zweites Abonnementconcert, den 11. October.

Ouverture zu Euryanthe von **Weber**. — Arie von **Donizetti**. — Concertino für Baßpoſaune von C. G. **Müller**. — Arie von **Bellini**. — Symphonie (B dur) von **Beethoven**.

Der Dirigent wurde bei ſeinem Vortreten mit Beifall begrüßt, worin wir von Herzen einſtimmen. Auf Weber's Compoſitionen iſt ſeit MD. Mendelsſohn's Direction in Leipzig beſonderer Fleiß verwendet worden, und dem Orcheſter geſchieht darnach immer die Ehre, die Virtuoſen wie größere ausführende Maſſen immer am liebſten wünſchen und am ungernſten gewähren, die des Dacapo-Rufes. Auch heute fehlte wenig, und hielt davon vielleicht nur die Spannung auf die folgende Nummer ab. Eine junge Sängerin war angekündigt, der der Ruf großer Schönheit und ſchon bedeutender Kunſtbildung vorangegangen war: Frl. **Eliſe Liſt**. Aus einer höchſt achtbaren Familie abſtammend, hat ſie ſchon als Kind den andern Welttheil geſehen, brachte darauf einige Jahre in Leipzig zu, wo ihr Vater, nordamerikaniſcher Conſul hierſelbſt, ſich namentlich um die Errichtung der Eiſenbahn das höchſte Verdienſt erworben, und kam uns zuletzt von Paris zurück, wo ſie die letzten Jahre verlebt hatte. Es mußte dies Alles das Intereſſe an der anmuthigen Erſcheinung erhöhen. Ihre Befangenheit war groß; die Zeitſchrift erwähnte bereits früher, es war ihr erſtes Auftreten. An der Schönheit der Stimme, wie ſie auch durch die Aengſtlichkeit umflort ſchien, konnte Niemand zweifeln, der nur einige Tacte gehört, ebenſo wenig über die gute Schule, in der ſie gebildet iſt, ſo daß man deutlich ſah, die Sängerin wollte nichts, als was ſie ſicher konnte. Aber freilich, was man unter vier Augen auf das Trefflichſte kann, kann man unter tauſenden noch nicht zur Hälfte ſo gut, und geht dies bedeutenden Künſtlern und Männern ſo, um wie viel mehr einer Novizin, einem achtzehnjährigen Mädchen. Nur Rohheit kann dies überſehen. Achtung vor unſerm Publicum, das die ſchöne ſchüchterne Jungfrau auf das Wohlthuendſte aufnahm, und fanden ſich die getäuſcht, denen leeres Paſſagen- und Trillerwerk über die Ausſprache eines höchſt edeln Organs geht, ſo gibt es doch in unſerer gebildeten Stadt noch genug, die Dutzendtalente von originalen Erſcheinungen zu unterſcheiden wiſſen, und den letzteren dürfen wir die junge Sängerin mit Ueberzeugung beizählen. Was ſie noch nicht hat, läßt ſich erwerben, was ſie aber hat, erwirbt ſich nicht. Daran halte ſie feſt und gehe die begonnene Bahn mit Muth weiter. Nach ihr hörten wir einen Meiſter, der freilich ſchon hundertmal und öfter im Feuer geſtanden: Hrn. Queißer, den Poſauniſten, der ebenfalls gleich bei ſeinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meiſterſchaft ſcheint ſich jahraus jahrein gleich zu bleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios luſtigen Eindruck. Zum allerſchönſten ſchloß die Bdur-Symphonie mit der Wirkung, die alle Beethoven'ſche machen: ob denn nämlich die ebengehörte nicht auch ſeine ſchönſte ſei. Von Neuem wurden wir nach der Symphonie von einem Meiſter der Kunſt auf den Schluß des erſten Satzes aufmerkſam gemacht; es iſt hier offenbar ein Tact zu viel. Man vergleiche die Partitur S. 64 Tact 2, 3, 4. Bei der vollkommenen Aehnlichkeit in allen Stimmen iſt ein Irrthum von Seiten des Copiſten, ſelbſt des Componiſten, ſehr leicht möglich. Beethoven mochte ſich auch, nachdem er ein Werk vollendet, um das Folgende nicht weiter kümmern. Wer die Originalpartitur beſitzt, ſehe der Sache zur Liebe nach; an ſie müſſen wir uns natürlich zuerſt halten[1].

---

[1] Vgl. den Aufſatz: Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen“ S. 228.

Drittes Abonnementconcert, den 22. October.

Symphonie (Es dur) von Mozart. — Arie von Donizetti. — Concert für Violine von F. David. — Ouverture zum Berggeiſt von L. Spohr. — Arie von Balfe. — „Klänge aus Oſten“, Ouverture, Lieder und Chöre von H. Marſchner.

Die Symphonie iſt bekannt, namentlich das Andante, das, einmal gehört, ſich nicht leicht wieder vergißt; auch erhielt dieſer Satz den meiſten Beifall; die anderen gingen ſtiller vorüber. Die Arie von Donizetti, ein brillantes Stück, brachte der Sängerin Frl. Schloß den rauſchendſten Beifall; ſie ſang fertig, ſehr ſorgſam, und mit einer Stimmenkraft, wie ſie zur Zeit keine andere Sängerin hier beſitzen mag. Der Spieler des Concertes wurde mit lautem Gruß empfangen; er war zugleich der Componiſt, die Compoſition übrigens eine neue, und zum erſtenmal von ihm öffentlich geſpielt und gehört. Gewiß iſt es einer freundlichen Anerkennung werth, wie Herr CM. David das Gewandhauspublicum jeden Winter mit etwas Neuem erfreut; es zeugt dies immer von einer Aufmerkſamkeit, wie ſie, die einmal in ihrem Amte feſtſtehen, nicht überall beſitzen. An Tendenz und Gehalt reiht ſich die Compoſition übrigens ähnlichen früheren genau an, d. h. der Virtuos will zeigen, daß er auch zu componiren weiß, und umgekehrt der Componiſt auch den Virtuoſen glänzen laſſen. Jenes Zuviel in der Begleitung, das wir ſchon neulich bemerkten, fiel auch in dieſer Compoſition wieder auf, wie auch diesmal der letzte Satz der gelungenſte und wirkungsvollſte erſchien. Das Publicum rief den Künſtler nach dem Schluſſe noch einmal hervor, was hier immer als eine Seltenheit anzuſehen. Die Ouverture von Spohr machte wenig Eindruck; die zu Jeſſonda hat ungleich mehr Freunde; auch die zu Fauſt wünſchten wir wohl einmal wieder im Gewandhaus zu hören. — Die Arie nennt uns einen hier noch nicht vorgekommenen Namen, der in Gottes Namen auch fernerhin ausbleiben mag; es iſt gewäſſerter Roſſini, der Componiſt übrigens ein Engländer, deſſen Opern in England Glück gemacht haben. Zum Theil an der mittelmäßigen Compoſition, zum Theil auch an der noch immer großen Befangenheit der Sängerin lag es, daß die Nummer kein Glück machte. Es thut uns leid um das junge ausgezeichnete Talent, das deshalb die ſchiefſten Urtheile erfahren mußte. Die Angſt, wie man weiß, iſt namentlich den höheren Tönen gefährlich und es mißlang der Sängerin einigemal ein Einſatz, wie es ſchon tauſend anderen Anfängerinnen vor ihr geſchehen. Deshalb wollen wir aber doch nicht die wunderreine Intonation im Ganzen vergeſſen, die die Sängerin gerade auszeichnet, auch nicht den Schmelz der Stimme, der noch durch alle Aengſtlichkeit wohlthuend hindurchdringt, ein Schmelz, der an das Organ der Pauline Garcia erinnert. Dagegen möchten wir um etwas Anderen willen in die Sängerin dringen: ſie nimmt durchgehends zu langſame Tempi's; ſie verſuche ſich ſchneller, es wird ihr gelingen. Selbſtvertrauen und Muth ſind beſondere Künſte in der Kunſt, ſie übe ſich auch darin. In ſeinen vier Wänden ſoll der Künſtler beſcheiden gegen ſich ſein, fleißig auf das Gewiſſenhafteſte; dem Publicum gegenüber zeige er aber Muth, ſelbſt ein wenig fröhliche Keckheit, und der Liebling iſt fertig.

Zum Schluß des Abends hörten wir noch eine Compoſition (noch Manuſcript) von H. Marſchner; ſie verhieß etwas ganz Neues und gab es auch in der Form. „Klänge aus Oſten" war ſie genannt und brachte eine Ouverture, Lieder und Chöre, die ſich ohne Unterbrechung an einander reihten. Berlioz in Paris ſcheint in ſeiner letzten Symphonie etwas Aehnliches gewollt zu haben, nur daß er ſie auf ein weltbekanntes Drama (Romeo und Julie) ſtützte. Das Gedicht zur Marſchner'ſchen Compoſition beruht auf einem orientaliſchen Liebesverhältniſſe, das indeß vom Dichter ziemlich proſaiſch und allgemein gehalten. Außer dem Liebespaar tritt noch ein Wahrſager auf, deſſen anfängliches Erſcheinen man ſich ſpäter vielleicht motivirt wünſchte, ein Volks- und ein Räuberchor. Wie geſagt, hätte vielleicht ein Rückert dem Componiſten die Hand zum Werke geliehen, es wäre etwas tiefer Wirkendes zu Tage gekommen. Immerhin müſſen wir den Anfang loben, zu dem ſich der Componiſt ermuthigt fühlte, den Andere nur weiterzuführen brauchen, um den Concertſaal mit einer neuen Gattung Muſik zu bereichern. Die Compoſition hat viel reizende Partieen; dies gilt im Einzelnen von der Ouverture, die im Ganzen durch Kürzung gewinnen würde. Der Hauptrhythmus iſt ein namentlich für orientaliſche Zuſtände ſchon öfter gebrauchter; doch erſcheint er einmal von einem Violingange durchwunden, was ſich auf das Schönſte ausnahm. Am Schluſſe iſt zu viel Lärm. Der Zigeunergeſang gefiel mit der hinaufziehenden großen Terz am Schluß, mehr noch das Ständchen, das von allen Nummern die meiſte orientaliſche Färbung hatte, auch Maiſüne's Lied ſprach an, der unbeholfenen Poeſie zum Trotz. Der Räuberchor, ſchien es, wurde nicht gleich von Allen verſtanden; er war eigenthümlich. In der Schlußnummer zeichneten ſich beſonders die Worte: „Aſſat, wo biſt du“ durch ſchönen Geſang aus. Das Ganze, das wir ſpäter einmal wiederholt wünſchten, erhielt lebhaften Beifall.

Viertes Abonnementconcert, den 29. October.

Introduction und erſte Scene aus Iphigenia in Tauris von Gluck. — Concertouverture von Julius Rietz. — Arie mit Chor von Roſſini. — Divertiſſement für Flöte von Kalliwoda. — Lieder von Franz Schubert und F. Mendelsſohn. — Symphonie von Franz Schubert.

„Ein ſchönes Concert“ hieß es allgemein nach dem Schluſſe. An manchen Muſiktagen gibt es gar kein Publicum mehr und es ſcheint nur die rauſchende Schleppe, die jeder Bewegung der voranſchreitenden Künſtler-Körper und -Geiſter geſchmeidig nachfolgt, während an anderen es ſich ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberſtellt und nichts einläßt. Der 29ſte war einer von jenen Muſiktagen. Gewiß trug die Muſik einiges dazu bei. Für Gluck ſchlägt noch manches Herz, wenn er auch im Concertſaal verliert. Die Sängerin that ihr Beſtes zum Gelingen: Frl. Schloß, die wir immer vorwärts ſchreiten ſehen. Die Ouverture von Rietz trat diesmal in ihren feinen Deſſeins noch deutlicher hervor, als bei einer früheren Aufführung. Wurde ihr ſchon damals in dieſen Blättern ein bedeutender Ehrenplatz eingeräumt, ſo ſcheint dies Urtheil jetzt auch von Seiten des Publicums Beſtätigung zu finden; ſie wurde mit einer Theilnahme aufgenommen, die den Componiſten, wär' er anweſend geweſen, zu neuen Werken anfeuern müßte. So wirke der Beifall auch auf den Entfernten. Lebhaften Beifall gewann ſich auch die folgende Nummer durch den anmuthigen Vortrag des Frl. Liſt; ihre Ausſprache des Italieniſchen iſt ſehr zu rühmen. In den Liedern begleitete ſie ſich ſelbſt am Clavier; es hat dies bekanntlich einen eigenthümlichen Zauber, der auch hier gewann. Die Lieder waren der „Wanderer“ und „Auf Flügeln des Geſanges“. Das erſte ſang ſie vorzüglich ſchön; das andere nahm ſie ein wenig zu langſam, doch hörte es ſich noch immer lieblich genug an. Das Flötenſtück war ein altes, das wir uns ſchon vor zehn Jahren gehört zu haben erinnern; der Spieler ein als trefflich bekannter, Hr. Grenſer, erſter Flötiſt im Orcheſter. So waren wir denn unter erhebendem und heiterem Genuſſe bis zur Symphonie gelangt, der Krone des Abends. Tauſend Hände hoben daran. Hätte es Schubert mit ſeinen eigenen Augen ſehen können, er müßte ſich ein reicher König gedünkt haben. So ſchieden wir trunken von all' den ſchönen Gebilden, die in manchen Seelen ſich noch lange nachgeſpiegelt haben mögen. —

Fünftes Abonnementconcert, den 5. November.

Symphonie (G dur) von Haydn. — Arie von Mozart. — Capriccio für Pianoforte mit Orcheſter von Ferdinand Kufferath. — Arie von Donizetti. — Zwei Ouverturen (Nr. 1 und 2) zu Leonore von Beethoven. — Drei Etuden für Pianoforte von F. Kufferath. — Duett von Roſſini.

Die Symphonie hat mehr, als andere Haydn'ſche, etwas Zopfiges, die Janitſcharenmuſik darin ſogar etwas Kindiſches und Geſchmackloſes, was wir uns bei aller Liebe für den Meiſter, der er überall bleibt, doch nimmermehr verleugnen ſollten. Das Scherzo, unſerer Meinung nach der Satz, der unſerer Zeit am nächſten liegt, wurde ſonderbarer Weiſe gerade nicht applaudirt, übrigens alle. Die Arie war die der Gräfin aus Figaro, die Sängerin, Frl. Liſt, die das Recitativ ſo nobel und fein geſungen, leider nur am Schluſſe nicht glücklich damit. Das Publicum hält ſich aber immer an das Nächſte, alſo an den Schluß; gelingt der, ſo hat das Ganze geſiegt. Leider mußte dies heute die Sängerin fühlen und über dem einzigen nicht gelungenen Schluß die ſchöngelungene erſte Hälfte ihrer Leiſtung vergeſſen ſehen. In der folgenden Nummer trat ein junger, jetzt hier lebender Componiſt und Clavierſpieler, Hr. F. Kufferath aus Köln, zum erſtenmale und auf das Achtungswertheſte auf. Seine Compoſitionen zeugten von entſchiedenem Talente und von einer edeln Richtung, auf die bewußt oder unbewußt ein uns nahe lebender Meiſter eingewirkt zu haben ſcheint. Ein förmlicher Schüler Mendelsſohn's iſt er aber nicht, wie man hier und da hörte. Im Capriccio gefiel uns namentlich die Einleitung; das Allegro hatte keine ganz glückliche Form: es fehlte ihm eine Mittelpartie; wie denn auch die Transpoſition der erſt brillanten Paſſagen nach der Molltonart am Schluſſe nicht und überhaupt ſelten wirken kann. Das Orcheſter war geſchickt, oft fein, oft auch zu viel und ſtark bedacht. Der ſehr ausgezeichnete Spieler hatte nach dem Capriccio einen succès d'estime, der ſich indeß nach den Etuden zu einem herzlicheren mit Hervorruf erhob, obwohl uns ſelbſt die Etuden in der Compoſition weniger eigenthümlich ſchienen, namentlich was die eigentliche Grundkraft der Melodie anlangt. In jedem Falle war es ein ſo ehrenvolles Debut, daß wir dem jungen ſehr fleißigen Künſtler eine glücklich ſichernde Zukunft beinahe verſprechen dürfen. — Frl. Schloß war bei prächtiger Stimme und ſang mit einer Bravour, daß ſie das Publicum in Allarm verſetzte und da Capo ſingen mußte. — Die aufgeführten beiden Leonoren-Ouverturen waren beide in C, die eine, wahrſcheinlich die erſte überhaupt, die B. zu Leonore geſchrieben, bei Haslinger in Partitur erſchienen, — die andere, jedenfalls die Vorgängerin der großen gedruckten in C, noch Manuſcript im Beſitze der HH. Breitkopf und Härtel. Die Zeitſchrift berichtete ſchon früher über dieſes Vierouverturen-Phänomen (vgl. Bd. II. S. 147 und 186f.). Auch heute ſchlug zumal die zweite mächtiglich in die Maſſe ein. Wie kommt es, daß die Beſitzer der Partitur ſo lange mit der Herausgabe zurückhalten? Wir wünſchten gern alle Welt dieſer Freude theilhaftig.

Sechſtes Abonnementconcert, den 12. Novkmber.

Ouverture (die Waldnymphe) von W. Sterndale Bennett. — Arie von C. M. v. Weber. — Solo für Violoncell von B. Romberg. — Cavatine von Mozart. — Phantaſie für Violoncell von Kummer. — Recitativ und Schlußchor aus der Schöpfung von Haydn. — Symphonie (A dur) von Beethoven.

Bennett's reizende Ouverture eröffnete den Abend; wer ſie noch nicht gehört, mag ſie ſich einſtweilen als einen Blumenſtrauß denken: Spohr gab Blumen dazu, auch Weber und Mendelsſohn, die meiſten aber Bennett ſelbſt, und wie er ſie nun mit zarter Hand geordnet und geſtellt zum Ganzen, gehört ihm vollends eigen. Das Orcheſter trug mit Liebe bei, daß nichts daran verletzt wurde. — In der Freiſchütz-Arie (Wie nahte mir der Schlummer) brillirte Frl. Schloß und gefiel ſehr, ebenſo in der Mozart'ſchen aus Figaro. Man ſieht, die Sängerin ſtrebt immer vorwärts und auch nach Vielſeitigkeit. — Die Violoncellſtücke ſpielte ein Gaſt, Herr Kammermuſikus Griebel aus Berlin. Das erſte warf einen Zankapfel in's Publicum. Nach dem Schluſſe ließ ſich nämlich durch das Klatſchen hindurch auch Ziſchen hören, was wohl zumeiſt der Wahl der Compoſition galt, einer überaus langweiligen in der That. So entſpann ſich denn ein ziemlich hartnäckiger Kampf zwiſchen Händen und Lippen, in dem indeß die erſteren den Sieg davon trugen. Offenbar animirte dies den Spieler, der dann auch ſein zweites Stück unangefochten, ſogar mit rauſchendem Beifall zu Ende brachte. Die Kunſtleiſtung an ſich war keine außergewöhnliche, immer aber ſchätzens- und gewiß keines Ziſchens werth. Die Nummern aus der Schöpfung, der alten herrlichen, werden immer mit Freude gehört; der Tenor war ein neuer, Hr. Pielke, der Hoffnungen gibt; die andern Soloſtimmen Frl. Schloß und Hr. Weiske. Zum Schluß die Symphonie in A, über die wir nicht wiederholen wollen, was Alle wiſſen. —

Siebentes Abonnementconcert, den 26. November.

Symphonie (H moll) von Kalliwoda. — Arie von Donizetti. — Phantaſie für Clarinette von Reißiger. — Ouverture zu dem Freiſchütz von Weber. — Concertino für Violine von Mayſeder. — Scene mit Chor von Roſſini.

Concert für den Inſtitutfonds für alte und kranke Muſiker, den 3. December.

Jubelouverture von Weber. — Arie von Mozart. — Phantaſie für Pianoforte, Chor und Orcheſter von Beethoven. — Lobgeſang; eine Symphoniecantate von F. Mendelsſohn Bartholdy.

Im ſiebenten Abonnementconcert hörten wir wieder Kalliwoda's neueſte Symphonie, die der Componiſt im vorigen Jahre hier zum erſtenmal ſelbſt aufführte. Schon damals berichtete die Zeitſchrift vom beſondern Ton, der in ihr weht, wie von der zarten Inſtrumentirung, die den immer vorſchreitenden Muſiker bekunde. Auch heute wirkte die Symphonie auf das Anmuthigſte, wenn auch nicht ſo feurig, wozu damals ſicher die perſönliche Leitung des Componiſten beitrug; geſpielt und geleitet wurde ſie übrigens auf das Vorzüglichſte. Das Werk iſt vor Kurzem im Druck erſchienen und liegt uns zur genauern Beſprechung vor. Die übrigen Nummern des Concerts boten weniger neues Intereſſe. Die Donizetti'ſche Arie war gänzlich muſiklos, wurde von der Sängerin auch nicht mit dem Glück und dem Applaus geſungen, wie anderes Italieniſche. Sehr gut blies Hr. Heinze ſein Clarinettſtück; er wie auch der Violinſpieler Hr. Sachſe mit ſeinem Debut wurden freundlich aufgenommen. Die Freiſchützouverture ſchlug wie gewöhnlich durch; ebenſo das Finale aus Semiramis bei dem italieniſchen Theil des Publicums. —

Ausgezeichnetes von ſchönſter Compoſition und Ausführung brachte das geſtrige Concert für den Inſtitutfonds. Das Directionspult war mit Blumenkränzen geſchmückt; eine Huldigung zur beſten Stunde für den Meiſter, der ſo oft von dieſer Stelle gewirkt zum Preiſe wahrer Kunſt, der auch heute zur Verherrlichung des Concerts mit einem eigenen Werke beigetragen. Wie er dann auftrat, erhob ſich das ganze Publicum und Orcheſter in Begeiſterung, daß es eine Freude war zu ſehen und zu hören. Die Jubelouverture war nur die Ueberſetzung dieſer Stimmung in Muſik; der Jubel wollte nicht enden. Solch' freudiges muſikaliſches Leben auf der Höhe zu erhalten, wäre vielleicht nur einer Malibran, einer Devrient möglich geweſen. Frl. Schloß ſang gut, doch etwas nüchtern; man fühlte es wohl allgemein. Auch Hr. Kufferath ſpielte nicht energiſch genug, obwohl immer muſikaliſch und als guter Künſtler. Gerade dieſe außerordentliche Compoſition Beethoven's, in der der Spieler kaum mehr als ein zwiſchen große Volksmaſſen geſtellter Redner iſt, verlangt — im Bilde zu bleiben — gute Lungen, um auch im Einzelnen durch das Ganze hindurch verſtanden zu werden. Die Totalwirkung war erhebend. Es folgte das Hauptſtück des Abends, Mendelsſohn's Lobgeſang, der, ſchon zur Gutenbergfeier hier aufgeführt, für das heutige Concert vom Componiſten mit erhöhter Wirkung an einigen Stellen, wie wir glauben, verändert war. Alles Lob über die herrliche Compoſition, wie ſie war und wie ſie nun iſt! Schon früher ſprachen wir es aus. Was den Menſchen beglückt und adelt, finden wir hier beiſammen, fromme Geſinnung, Bewußtſein der Kraft, ihre freiſte, natürlichſte Aeußerung; die muſikaliſche Kunſt des Meiſters die Begeiſterung, mit der er gerade an dieſem Werke arbeitete, namentlich da, wo der Menſchenchor die Hauptrolle bekömmt, nicht weiter in Anſchlag zu bringen. Wir dürfen dies Lob nicht ohne eines für ſämmtliche Mitwirkende beſchließen, namentlich auch für die Soloſtimmen, Frau Dr. Frege, Frl. Schloß und Hrn. Schmidt. Nur ein Gedanke, dem Künſtler für ſeine Arbeit zu danken und vergelten durch ſorglichſte Liebe in der Darſtellung, ſchien alle zu beſeelen. Das Ende des Concerts war nur der Anfang; es fehlte nur, daß man die Blumenkränze abgeriſſen und dem Meiſter um die Schläfe geſchlungen hätte. —

Achtes Abonnementconcert, den 10. December.

Symphonie (in F) von Beethoven. — Adagio und Rondo für Pianoforte von Thalberg. — Finale aus W. Tell von Roſſini. — Ouverture von Cherubini. — Zwei Etuden für Pianoforte von Henſelt und Chopin. — Enſemble aus Cortez von Spontini.

Von den Beethoven'ſchen Symphonieen wird die in F wohl am wenigſten geſpielt und gehört; ſelbſt in Leipzig, wo ſie ſämmtlich ſo heimiſch, faſt populär ſind, hegt man ein Vorurtheil gerade gegen dieſe, der doch an humoriſtiſcher Tiefe kaum eine andere Beethoven's gleichkömmt. Steigerungen, wie gegen den Schluß des letzten Satzes hin, ſind auch im Beethoven ſelten, und zum Allegretto in B kann man auch nichts als — ſtill ſein und glücklich. Das Orcheſter gab ein Meiſterſtück; ſelbſt das verfängliche Trio mit der ſonderbar tröſtenden traurigen Hornmelodie ging gut von Statten. — Das Clavierſtück ſpielte, und zwar zum erſtenmal an dieſer Stelle, Frl. Amalie Rieffel aus Flensburg, ein junges, kaum achtzehnjähriges Mädchen. Nach ihrem erſten Auftreten ſich einen Schluß auf ihre ganze Kunſtfertigkeit zu bilden, würde der jungen Künſtlerin wohl ſelbſt am unliebſten ſein, ſo aufmunternd auch der große Beifall für ſie geweſen ſein muß, den ſie namentlich nach dem Stück von Thalberg erhielt. Sie leiſtet aber bei Weitem mehr, wie der Berichterſtatter privatim erfahren hat; ihre Fertigkeit iſt ſehr groß, ihr Vortrag eigenthümlich, oft poetiſch, wie ſie denn ihre Kunſt überhaupt mit ganzer Hingebung verfolgt und mit einem eiſernen Willen, der ihr trotz eines beinahe ungeſtümen Künſtlertemperaments eigen geblieben. Von letzterem zeigte wohl am meiſten ihr Spiel der Etuden, die ſie in unerhörter Schnelligkeit nahm, wobei denn freilich Manches verloren ging. Der Beifall blieb zwar auch nach den Etuden nicht aus; doch war er nach dem Concertſtück jedenfalls allgemeiner und herzlicher. Das letztemal iſt es gewiß nicht, daß ihr Name in dieſen Blättern vorkommen wird; ſie hat noch eine reiche Zukunft vor ſich. — Ueber die größeren Enſembleſtücke von Roſſini und Spontini haben wir, als über bekannte Compoſitionen, nichts zu erwähnen. Nur bei der Ouverture von Cherubini fiel uns wieder ein, ob denn dieſer große Mann und Meiſter nicht noch zu wenig gekannt und geſchätzt iſt, und ob es nicht gerade jetzt, wo das Verſtändniß ſeiner Compoſitionen durch den Weg, den die neue beſſere Muſik genommen, uns um Vieles näher gebracht iſt, an der Zeit wäre, ihn wieder mehr hervorzuſuchen, der zu Beethoven's Lebzeiten gewiß der zweite Meiſter der neueren Tonkunſt, nach deſſen Tode wohl als der erſte der lebenden zu betrachten iſt. —

Neuntes Abonnementconcert, den 16. December.

Ouverture zu Oberon von Weber. — Arie aus Figaro von Mozart. — Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven. — Lobgeſang von F. Mendelsſohn Bartholdy.

Der Berichterſtatter weiß über das Concert nur wenig mitzutheilen; ſchon lange vor dem Anfange war kein Platz zu bekommen. Um kurz zu ſein, S. M. der König von Sachſen hatte ſich als Beſucher des Concerts angemeldet. Grund genug, das Beſte vorzuführen. Es war ein wahres königliches Concert. Die Arie ſang Frl. Schloß; die Sonate, die große in A, ſpielten Hr. MD. Mendelsſohn und Hr. CM. David. Wie uns berichtet wurde, ſprach S. Majeſtät der König gegen die Künſtler perſönlich ſeinen Dank aus, den er zum Schluß des Lobgeſanges, an das Orcheſter tretend, dem Componiſten auf das Huldvollſte wiederholte. Es war ein Lorbeer anderer Art, der den hohen Geber wie den empfangenen Künſtler gleichviel ſchmückt. Das Publicum verhielt ſich während des ganzen Abends in achtungsvoller Stille, die nur beim Eintritte des Regenten durch einen jubelnden Zuruf, wie nach dem Lobgeſang durch eine freudig dankende Begrüßung des Werkes unterbrochen wurde. —

Zehntes Abonnementconcert, den 1. Januar 1841.

Hymne von Händel. — Ouverture von Mozart. — Variationen für Violine von Vieuxtemps. — „Meeresſtille und glückliche Fahrt" von Beethoven. — Solo für Violine von Beriot. — Variationen für Flöte von Böhm. — Symphonie (G moll) von Beethoven.

Mit Händel's frohen, feierlichen Klängen ſei Allen denn ein „glückliches neues Jahr" zugerufen; die Stätte, wo ſie erklangen, bleibe auch fernerhin der wahren Kunſt ein treuer Heerd, und die ihr vorſtehen noch lange ihre warmen Beſchützer. Daß ſie mit Händel eingeweiht wurde, ſei uns ein gutes Omen; und auch der Anwuchs jüngerer Künſtler ſei von ihr nicht ausgeſchloſſen, im Sinne des Altmeiſters, der, wie jeder wahre, keinen vom Altare zurückweiſen würde, der ein reines Streben mitbringt. Nur das Häßliche ſei wie der ewige Jude, dem ſich nirgend's ein gaſtliches Thor erſchließt. —

Dem Hymnus folgte die Ouverture zur Zauberflöte, die wohl auch nach Jahrhunderten noch erklingen und entzücken, jenes ſpielende ſelige Wunderkind, das, Licht und Freude ſpendend, immer wo wieder auftauchen wird trotz Nebel und Finſterniß. Auch heute wirkte ſie ſo. Der Beifall kam wie aus einem Herzen.

Ueber den Violinſpieler Hilf, der die folgenden Variationen ſpielte, ſeinen merkwürdigen Lebenslauf, berichtete dies Blatt ſchon früher[1]; er hat ſich vom Handwerker zum Künſtler emporgearbeitet, während es bei andern umgekehrt iſt und leider im metaphoriſchen Sinn. Schon im vorigen Jahre mit großer Theilnahme aufgenommen, beſtätigt er immermehr die Erwartungen, die man ſich von ihm gemacht, nähert er ſich immermehr der Meiſterſchaft. Sein Spiel, noch ſo friſch wie früher, hat auch an Zartheit gewonnen. Im Uebrigen war die Wahl der Stücke, die uns noch vom Spiel der Componiſten her in Erinnerung, allerdings eine gewagte. Das Publicum ſpendete indeß reichſten Beifall und mit gerechtem Sinne; denn auch der Bildungsgang des Künſtlers muß hier in Betracht kommen. Statt der erſt angekündigten Arie aus Fidelio war der Beethoven'ſche Chor untergeſtellt, — vielleicht ohne Probe, denn er ging nicht ganz gut. Ein zweites Impromptu erſchien, ein artiger Knabe mit der Flöte in der Hand, Namens Heindl; kaum über zwölf Jahr alt, ſpielt er ſein Inſtrument mit einer Meiſterſchaft, die auf dieſem Inſtrumente auch nicht das Unnatürliche hat, wie z. B. die Richard Lewy's auf dem Horne. Man gebe ihm ſpäter auch andere Inſtrumente in die Hand; ſein Spiel verräth mehr als gute Lungen und bloßes Virtuoſentalent. Es wäre Schade um den muſikaliſchen Knaben. Seine Familie ſtammt übrigens aus Würzburg und ſoll noch eine Menge muſikaliſcher junger Talente in ihrer Mitte beſitzen. —

---

[1] Vgl. Band II Seite 189 f.

Die Cmoll-Symphonie von Beethoven beſchloß. Schweigen wir darüber! So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Inneren, übt ſie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche große Erſcheinungen in der Natur, die, ſo oft ſie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch dieſe Symphonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß ſo lange es eine Welt und Muſik gibt. —

Elftes Abonnementconcert, den 7. Januar 1841.

Ouverture von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concertino für Violoncell von Lindner. — Scene und Arie von Meyerbeer. — Capriccio für Violoncell von Romberg. — Hiſtoriſche Symphonie von Spohr.

Die intereſſanteſte Nummer des Concertes war ohnſtreitig die letzte und das ganze Publicum darauf geſpannt. Der Zettel nannte ſie: „Hiſtoriſche Symphonie im Styl und Geſchmack vier verſchiedener Zeitabſchnitte. Erſter Satz: Bach-Händel'ſche Periode, 1720. Adagio: Haydn-Mozart'ſche, 1780. Scherzo: Beethoven'ſche, 1810.

Finale: allerneueſte Periode. 1840." Dieſe neue Symphonie Spohr's iſt, irren wir nicht, für das Londoner philharmoniſche Concert geſchrieben, dort auch zum erſtenmal vor etwa Jahresfriſt gegeben, und, müſſen wir hinzuſetzen, auch in England ſchon ſtark angegriffen worden. Wir fürchten, auch in Deutſchland werden harte Urtheile darüber fallen. Eine merkwürdige Erſcheinung bleibt es gewiß, daß in neuerer Zeit ſchon mehre Verſuche gemacht worden, uns die alte vorzuführen. So gab vor drei Jahren O. Nicolai in Wien ein Concert, in dem er gleichfalls eine Reihe „im Styl und Geſchmacke anderer Jahrhunderte" geſchriebener Compoſitionen aufführte. Moſcheles ſchrieb ein Stück zu Händel's Ehren und in ſeiner Weiſe. Taubert gab neuerdings eine „Suite" heraus, ebenfalls auf alte Formen hinzuweiſen und dgl. mehr. Selbſt Spohr hatte ſeiner Symphonie ſchon ein Violinconcert „Sonſt und Jetzt" vorausgehen laſſen, in dem er etwas Aehnliches beabſichtigt wie in jener. Man kann nichts dagegen haben; die Verſuche mögen als Studien gelten, wie ja die Zeit neuerdings ein Wohlgefallen am Rococo-Geſchmack gezeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeſchloſſene Meiſter, Spohr, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht ſeinem eigenſten Herzen entſprungen, und der immer beim erſten Klange schon zu erkennen, — dies muß wohl Allen intereſſant erſcheinen. So hat er denn auch ſeine Aufgabe gelöſt, wie wir es beinahe erwarteten; er hat ſich in das Aeußere, die Formen verſchiedener Style zu fügen angeſchickt; im Uebrigen bleibt er der Meiſter, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form ſeine Eigenthümlichkeit noch ſchreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter ſich nirgends leichter verräth, als wenn er ſich maskirt. So ging Napoleon einſtmals auf einen Maskenball, und kaum war er einige Augenblicke da, als er ſchon — die Arme ineinanderſchlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: „der Kaiſer!" Aehnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Winkel des Saales den Laut „Spohr" und wieder „Spohr" hören. Am beſten, ſchien es mir, verſtellte er ſich noch in der Mozart-Haydn'ſchen Maske; der Bach-Händel'ſchen fehlte dagegen viel von der nervigen Gedrungenheit der Originalgeſichter; der Beethoven'ſchen aber wohl alles. Als völligen Mißgriff möchte ich aber gar den letzten Satz bezeichnen. Dies mag Lärm ſein, wie wir ihn wohl oft von Auber, Meyerbeer und ähnlichen hören; aber es gibt auch Beſſeres, Würdigeres, jene Einflüſſe Paralyſirendes genug, daß wir die bittere Abſicht jenes letzten Satzes nicht einzuſehen vermögen. Ja Spohr ſelbſt darf ſich nicht über Nicht-Anerkennung beklagen. Wo gute Namen klingen, klingt auch ſeiner mit, und dies geſchieht noch an tauſend Stellen täglich. Im Uebrigen, verſteht ſich, iſt der Bau der einzelnen Sätze, den letzten etwa ausgenommen, ausgezeichnet, und namentlich die Inſtrumentation, deren Kunſt zu entwickeln die Idee des Ganzen gewiß auch ſehr günſtig, des Meiſters würdig. Auf das Ganze des Publicums machte, wie es ſchien, die Symphonie keinen, wenn nicht einen ungefälligen Eindruck. Da ſie übrigens eheſtens im Drucke erſcheint, wird bald Jeder ſein Urtheil über das Curioſum, das es iſt und bleibt, feſtſtellen können. — Denſelben Abend kam auch eine ſehr ſelten gehörte und noch weniger verſtandene Ouverture, Werk 115, von Beethoven zur Aufführung, für die wir beſonders dankbar ſein müſſen. Das war vom echteſten Beethoven, wie er freilich nie in eine hiſtoriſche Symphonie zu bannen ſein wird. — Zwei Virtuoſengäſte von auswärts gaben außerdem noch Solo-Nummern: Frl. Marx, Hofſängerin aus Dresden, und Hr. Lindner, Kammermuſiker aus Hannover; beide neu für uns. Die erſtere zeigte ſich als entſchieden talentvolle Sängerin, ſchon auch mit ſchöner Kunſt- und Stimmbildung, und erwarb ſich großen Beifall, daß ſie über das Verſprochene und da Capo ſingen mußte. Unter weniger gutem Stern ſpielte der Violoncelliſt; er hätte beſſere Compoſitionen wählen ſollen; im Uebrigen zeigte er ſich als ein ganz tüchtiger Virtuos.

Zwölftes Abonnementconcert, den 14. Januar.

Ouverture von Weber. — Arie von Mercadante.* — Divertiſſement für Hoboe von Diethe. — Arie von Beethoven. — Concert für Pianoforte von Beethoven. — Symphonie (C moll) von F. Lachner.

Die Ouverture war die reizende zu Precioſa. Ein- für allemal wird vom Ref. bemerkt, daß, wo nicht beſondere Bemerkungen gemacht ſind, es ſich von ſelbſt verſteht, daß die Aufführungen von Seiten des Orcheſters immer trefflich von Statten gehen, ja meiſtens die Glanzpunkte des Abends bilden. Das weiß das Orcheſter auch ſchon und hält ſich danach. Bedauern müſſen wir nur den Verluſt des früheren Paukers, eines wahren Helden auf ſeinem Inſtrumente, der ſich zum jetzigen und zu anderen wie das Genie zu bloßen Talenten verhält. Vielleicht wird er dem Concertſaale wieder zurückerſtattet. Sein Wirbel in der B dur-Symphonie, einige Stellen in Mendelsſohn'ſchen Ouverturen u. ſ. w. ſind bis jetzt ſchwerlich übertroffene Meiſterſtücke, wie man ſie kaum in Paris und Newyork hören kann. Man laſſe ihn nicht außer Kunſt. — Die Perle des heutigen Concertes war das Beethoven'ſche Concert. Hr. MD. Mendelsſohn Bartholdy ſpielte es. Wie denn durch ihn viele von der Bornirtheit überſehene Werke ihr Auferſtehungsfeſt feiern, ſo hat er jetzt wieder dieſe Compoſition an's Licht gebracht, Beethoven's vielleicht größtes Clavierconcert, das in keinem der drei Sätze dem bekannten in Es dur nachſteht. Die von Mendelsſohn in beiden Sätzen eingeflochtenen Cadenzen waren, wie immer, beſondere Meiſterſtücke im Meiſterſtücke, die Rückgänge zum Orcheſter beidemal überraſchend zart und neu. Das Publicum ſtürmte ſehr nach dem Concert. — Frl. Schloß erfreute uns namentlich in der gar herrlichen Arie aus „Fidelio“ mit der Hörnerbegleitung. — Herr Diethe ſpielte ein eigenes, mehr Compoſitionsliebe als Virtuoſeneitelkeit verrathendes Divertiſſement, was wir gar nicht tadeln wollen. — Die Symphonie von F. Lachner, ſeine dritte, ward vom Publicum bei Weitem günſtiger aufgenommen, als frühere Compoſitionen deſſelben, wie ſie denn auch uns ſein beſtes ſymphoniſtiſches Werk ſcheint; ſie iſt ſchon lange gedruckt und bereits ausführlicher beſprochen[1]. —

Die nächſten Concerte werden ſogenannte hiſtoriſche ſein und beginnen mit Joh. Seb. Bach und Händel; wir werden darüber in einem beſonderen Artikel berichten. —

---

[1] Vgl. Band I. Seite 263 ff.

Dreizehntes bis ſechszehntes Abonnementconcert.

Das dreizehnte und die drei folgenden Concerte brachten nur Werke deutſcher Componiſten, und zwar unſerer größten: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bach und Händel füllten einen Abend, die anderen jeder einen. Daß die Auswahl ſinnig, daß jeder der Meiſter durch bezeichnende Compoſitionen vertreten war, kann man glauben, wo ein Meiſter gewählt hatte, der, wie Mendelsſohn, ihre Werke ſo durch und durch kennt, wie vielleicht Niemand der Zeitgenoſſen weiter, der wohl im Stande wäre, alles an jenen ſchönen Abenden Vorgeführte aus dem Gedächtniſſe in Partitur zu ſchreiben.

Von einer Kritik, von Lob und Tadel der Compoſitionen kann im Uebrigen wohl keine Rede ſein; doch mag, wie die Auswahl getroffen war, manchem auswärtigen Kunſtfreunde von Intereſſe ſein, und vom Geſchmacke, mit dem jene Concerte geordnet waren, ein Zeugniß geben.

Das Bach-Händel'ſche Concert brachte im erſten Theile

Die chromatiſche Phantaſie, von F. Mendelsſohn geſpielt,
die doppelchörige Motette: „Ich laſſe dich nicht",
Chaconne für Violine allein, von F. David geſpielt, und
das Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der großen Meſſe
in H moll,

Alles von Bach, und faſt zu viel des Herrlichen. Den tiefſten Eindruck machte vielleicht das Crucifixus, aber auch ein Stück, das nur mit andern Bach'ſchen zu vergleichen iſt, eines, vor dem ſich alle Meiſter aller Zeiten in Ehrfurcht verneigen müſſen. Die Motette „Ich laſſe dich nicht" iſt mehr bekannt; in ſo vollendeter Aufführung war ſie indeß hier noch nicht gehört worden, daß ſie in dieſer Friſche und Klarheit eine ganz andere ſchien. Die Soloſtücke brachten den Spielern feurigen Beifall, was wir zum Beweiſe anführen, daß man mit Bach'ſchen Compoſitionen auch im Concertſaale noch enthuſiasmiren könne. Wie freilich Mendelsſohn Bach'ſche Compoſitionen ſpielt, muß man hören. David ſpielte die Chaconne nicht minder meiſterlich und mit der feinen Begleitung Mendelsſohn's, von der wir ſchon früher einmal berichteten. — Den zweiten Theil des Concerts füllte Händel. Wär' es kein Verſtoß geweſen, ſo hätten wir ihn vor Bach zu hören gewünſcht. Nach ihm wirkt er minder tief. Die gewählten Stücke waren:

Ouverture zum Meſſias,
Recitativ und Arie mit Chor ebendaher, von Frl. Schloß geſungen,
Thema mit Variationen für Clavier, von Mendelsſohn geſpielt, und
Vier Doppelchöre aus Israel in Egypten.

Neu davon war die dritte Nummer, unter Mendelsſohn's Händen von reizend naiver Wirkung. In dieſen wie in den Bach'ſchen Chören, ſowie in den ſpäteren drei Concerten, wirkte übrigens eine bedeutende Anzahl Dilettanten mit, was einer dankbaren Erwähnung bedarf.

Das Concert des 28. Januar war Haydn gewidmet. So Mannichfaltiges das Programm enthielt, ſo mag doch Manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn Haydn'ſche Muſik iſt hier immer viel geſpielt worden; man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren; er iſt wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird; tieferes Intereſſe aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr. Die aufgeführten Stücke waren:

Einleitung, Recitativ, Arie und Chor aus der Schöpfung, die Solopartie von Frl. Schloß geſungen,
Quartett (Gott erhalte Franz den Kaiſer) für Streichinſtrumente, von den HH. David, Klengel, Schulz und Wittmann vorgetragen,
Motette „Du biſt's, dem Ruhm und Ehre gebühret“,
Symphonie in Bdur, und die
Jagd und Weinleſe aus den Jahreszeiten.

Wie noch Aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Concert einen Beweis. Orcheſter und Soloſpieler zeigten ſich aber auch im höchſten Glanze; es war ein Concert, in dem wir ganz Deutſchland gegenwärtig gewünſcht hätten, in den Jubel einzuſtimmen, den ſein großer Künſtler an jenem Abende erregte. Iſt es nicht, als würden Mozart's Werke immer friſcher, je mehr man ſie hörte! Auch einige ſeiner Lieder hatte man hervorgeſucht; wie junge Veilchen dufteten ſie noch. Folge hier anſtatt aller Beſchreibung noch das ausgeſucht ſchöne Programm:

Ouverture zu Titus,

Recitativ und Arie mit obligater Violine, vorgetragen von Frl. Schloß und Hrn. David,

Concert in D moll für Pianoforte, geſpielt von F. Mendelsſohn,

Zwei Lieder, geſungen von Frl. Schloß.

Symphonie in C dur (Jupiter).

Einer der reichſten Muſikabende aber, wie er vielleicht ſelten in der Welt zu hören, war der des 11. Febr., der nur Beethoven'ſches brachte. Auch ſchien uns der Saal glänzender als je gefüllt; das Orcheſter, gedrängt voll von Sing- und Spielluſtigen, gewährte einen ſchönen Anblick. Unter den Gäſten ward bald auch die geniale Künſtlerin entdeckt, die Beethoven ſelbſt zu einer ſeiner größten Schöpfungen, zum Fidelio geſeſſen zu haben ſcheint: Mad. Schröder-Devrient, die der Zufall zu günſtiger Stunde gerade nach Leipzig geführt hatte. So waren denn edle Kunſtnaturen genug bei einander, um Beethoven in würdigſter Weiſe zu vertreten. Auch der junge Ruſſe Gulomy darf nicht unerwähnt bleiben, der, noch wenig gekannt, durch das Spiel des Violinconcertes in D dur ſich Achtung erwarb und ſie verdiente. Das Concert brachte denn

die Ouverture zu Leonore in C dur,
Kyrie und Gloria aus der Meſſe in C, Werk 86,
das erwähnte Violinconcert,
Adelaide, und zum Schluß
die neunte Symphonie.

Die Ouverture wurde da Capo verlangt und auch geſpielt. Das letzte wunderte uns beinahe, da noch ſo Vieles vom Orcheſter zu leiſten war. Das Kyrie und Gloria nach dieſem zweimal gehörten Rieſenſtücke wirkte ſchwächer. Den Namen des Spielers des Violinſatzes nannten wir eben. Die Compoſition gehört zu Beethoven's ſchönſten und iſt, was Erfindung anlangt, wohl in gleichem Range mit ſeinen früheren Symphonieen zu ſtellen. Am Spiele des Virtuoſen hätten wir Manches zarter, ſingender, deutſcher gewünſcht; in den feurigen Stellen ließ es nichts zu wünſchen übrig. Die eingeflochtenen Candenzen waren nicht von Beethoven, wie ſchnell genug zu bemerken. Zum Vortrag der Adelaide — wen hätte man ſich lieber herbei wünſchen mögen, als die es ſang: Mad. Schröder-Devrient, die ſich auf Mendelsſohn's Bitte ſchnell bereit zeigte. Das Publicum gerieth in eine Art Schwärmerei, als ſie hervortrat, und wäre eine Künſtlerin durch noch ſo große Triumphe verwöhnt, ein ſolcher Beifall müßte ſie immer erfreuen und hat es gewiß auch. Noch ſtand uns die neunte Symphonie bevor. Scheint es doch, als finge man an endlich einzuſehen, daß in ihr der große Mann ſein Größtes niedergelegt hat. So feurig erinnere ich mich nie, daß ſie früher aufgenommen worden wäre. Mit dieſem Ausſpruche wollen wir viel weniger dem Werke als dem Publicum ein Lob ſagen, denn jenes ſteht über Alles; ſo oft iſt dies ſchon in unſern Blättern ausgeſprochen worden, daß wir nichts weiter darüber zu ſagen haben. Die Ausführung war ganz vorzüglich lebendig. Im Scherzo hörten wir einen Ton, deſſen Bedeutung Mendelsſohn's Blick auf das Schärfſte gefaßt, den wir früher nie ſo bedeutend hervortreten gehört; das einzige d einer Baßpoſaune macht dort eine erſtaunliche Wirkung und gibt der Stelle ein ganz neues Leben; man vergleiche die Partitur Seite 66 Tact 3, Seite 74 Tact 8. —

Siebzehntes und achtzehntes Abonnementconcert.

Das ſiebzehnte Abonnementconcert wurde mit einer neuen (der ſechſten) Symphonie von Kalliwoda eröffnet, die er, durch die Aufnahme, die ſeine fünfte gefunden, vielleicht ermuntert, in ſehr kurzer Zeit gearbeitet haben mag. Das Werk ſcheint eben mehr durch äußere Anregung entſtanden zu ſein, als aus innerem ſchöpferiſchem Drange, ſcheint geſuchter, mühſamer, und der Beifall, den die Symphonie im Verhältniß zur fünften fand, ſtand auch im richtigen Verhältniſſe zu dem Werthe der beiden. Zum Nachtheile des Werkes traf es ſich auch, was freilich nicht immer zu ändern iſt, daß es den Anfang des Concertes machte. Die Inſtrumente, die Muſiker ſelbſt ſind da oft noch nicht warm, das Publicum hat ſich noch nicht zurechte geſeſſen ꝛc. Mag der Grund der weniger warmen Aufnahme nun in äußeren Umſtänden oder im Werke ſelbſt liegen, es möge dies den hochgeſchätzten Componiſten nicht abhalten, auf ſeiner rühmlichen Bahn fortzufahren. Wo wäre der Meiſter, der ſich immer ſteigern könnte! Nur wenn er ſich verwürfe, ſeinen deutſchen Urſprung ganz und gar verleugnete, ſoll die Kritik eingreifen. Bleibt er ſich aber treu in Fleiß und Geſinnung, ſo dürfen wir ihm wegen eines weniger glücklichen Wurfes nicht gleich das Spiel verderben wollen. Der ſiebenten Symphonie des liebenswürdigen Meiſters ſei denn im Voraus ein Willkommen zugerufen.

Statt Frl. Schloß, die heiſer geworden, ſang eine früher nicht genannte Sängerin, Frl. Louiſe Grünberg, eine Schülerin des als Geſanglehrer und Componiſten, namentlich für Männergeſang, wohlbekannten Zöllner, und überraſchte das Publicum durch ihr klangvolles, ſchmiegſames Organ, wie durch die naive Sicherheit, mit der ſie von Anfang bis Ende ihre Arie (eine Mozart'ſche) ausführte. Der Erfolg ihres erſten Auftretens muß uns, da ſie ein einheimiſches Talent, wohl doppelt erfreuen. Wir müßten lügen, wenn wir uns unſerer vielen ſchönen Stimmen und Geſangtalente rühmen wollten; es iſt darin bei uns nicht beſſer als überall.

Hr. Gulomy ſpielte in demſelben Concerte ein Concert von Lipinski und Variationen von Molique, und namentlich das erſte lebendig und mit Geiſt, daß ſich der Componiſt, von dem wir es früher gehört, darüber gefreut haben müßte, wär' er anweſend geweſen.

Der dritte an demſelben Abende auftretende Soliſt war Hr. Haake, neben Hrn. Grenſer der ausgezeichnetſte Flötiſt unſerer Stadt.

Noch ſang ein zahlreicher Männerchor C. M. v. Weber's „Gebet vor der Schlacht“ von Th. Körner, und Mendelsſohn's wunderherrliches Quartett mit Hörnerbegleitung: „der Jäger Abſchied“ von Eichendorff. —

Die Muſikſtücke des achtzehnten Concertes waren ziemlich gemiſchter Art. Eine neue Symphonie von L. Maurer, noch Manuſcript, begann. Hat ſich ſeine erſte viele Freunde erworben, ſo wird es auch dieſe zweite, die jener an Leichtigkeit und Lebendigkeit nichts nachgibt. An der Inſtrumentation erkennt man den im Orcheſter großgewordenen Muſiker; er ſpielt mit den Inſtrumenten, wie ein Gaukler mit ſeinen Bällen. Das Adagio, ſehr zart erfunden, behagte uns neben dem erſten Satze am meiſten; Anderes, franzöſiſch und lärmend, weniger.

Als Gaſt trat ein Hr. G. Setti aus Neapel auf, ein kräftiger wohlklingender Bariton, der ſich bald als echter italieniſcher Sänger documentirte. Im Verein mit Hrn. Pögner ſang er auch zum großen Gefallen unſerer Bellinianer ein Duett aus den Puritanern. Schickten uns auch die Italiener einen Tenoriſten wieder! An Bäſſen fehlt es uns weniger.

Mit großem Beifall ſang Frl. Grünberg die Meyerbeer'ſche Arie „Robert, mein Geliebter", die nie einen gewiſſen Effect verfehlt, die der Componiſt gewiß ſelbſt für eine ſeiner ſchönſten Nummern hält. An der Sängerin wollten Geſanglehrer die Mundöffnung tadeln; es iſt nur ein Wink, auch darauf Acht zu haben. Im Uebrigen zeigte ſie auch in dieſem Vortrage Beruf und Talent.

Eine wenig gekannte Ouverture von Onslow zur Oper: der Alkalde, gefiel; ebenſo Hr. Wittmann in Violoncellvariationen von Merk, und Hr. Weiſſenborn in ſolchen für Fagott von W. Haake, Beide ausgezeichnete Mitglieder unſeres Orcheſters, von denen der erſtere auch ein ſchönes Compoſitionstalent beſitzen ſoll; er iſt ein Wiener und Schüler von Merk.

Neunzehntes Abonnementconcert.[1]

Concert-Ouverture von W. H. Veit (Manuſcript). — Arie von Meyerbeer (Frl. Schloß). — Jägers Qual, Lied von G. Seidl, für Singſtimme mit Begleitung von Pianoforte, Clarinette, Horn, Cello und Contrabaß von C. Reichard (Hr. Schmidt). — Variationen für Violine über ein Thema von Fr. Schubert (Lob der Thränen), componirt und geſpielt vom Concertmſtr. David (Manuſcript). — „An die ferne Geliebte", Liederkreis von Beethoven (Hr. Schmidt). — Symphonie von Beethoven Nr. 2.

Die Ouverture bot wenig Neues und Schlagendes; ſie möchte den Muſikſtücken beizuzählen ſein, die den Mangel an Energie der Gedanken durch üppiges Aeußere weniger fühlbar zu machen wiſſen. — Frl. Schloß wie immer: ruhig und ohne Herzklopfen laſſen wir die Welle ihres Geſanges über uns weggleiten. Die Arie von Meyerbeer, obgleich bereits ein todmüdes Roß, will noch immer nicht vom Paradeplatze verſchwinden. — Das Lied von Reichard iſt nicht ohne Anmuth; aber aus keiner rechten Tiefe quellend, entbehrt es vor Allem der lebensvollen Wärme. Bei ſo verſchwenderiſch aufgewendeten Mitteln iſt es zu wenig, was hier erreicht worden. Am Schluſſe vermißten wir die Steigerung, ſo ſehr ſie auch durch das Gedicht geboten erſcheint; dieſe Labung hätte der Componiſt dem müden Hörer nicht vorenthalten ſollen. Die Ausführung war vorzüglich. — An die Schubert'ſche Melodie mit ihrer ſtillen Heimlichkeit ſo viel Herausforderndes anzuknüpfen, wie in den Variationen von David geſchehen, möchten wir als einen wenig glücklichen Gedanken bezeichnen. Jedenfalls iſt die Stimmung, in die der ſinnige Hörer dadurch verſetzt wird, keine wohlthuende. — Der Schmuck und die Perle des Abends war der Liederkreis van Beethoven's, Liebeslieder, wie ſie in ſolch' reinen Naturtönen, ſolcher herzinnigen Tiefe nie wieder laut geworden. Sie zu ſingen, bedarf es weniger des Sängers als des Poeten. Hr. Schmidt trug ſie mit großer Sorgfalt, aber mit faſt zu viel äußerlichem Aufwand vor. Mendelsſohn's Vortrag des Accompagnements duftete die Friſche des Originals. — In der Symphonie machte ſich diesmal ein uns fremder Hornbläſer bemerkbar; ſeine Unſicherheit warf einige dunkle Streifen auf das leuchtende Ganze.

---

[1] Dem 19ten Concert wohnte Ref. nicht bei. Der Bericht iſt von anderer Hand.

Zwanzigſtes Abonnementconcert, den 18. März.

Paſtoralſymphonie von Beethoven. — Arie von Mozart. — Concert für Violine von Spohr. — Finale aus Titus von Mozart. — Ouverture von Mendelsſohn. — Duett und Terzett aus der Oper „Heinrich und Fleurette" von H. Schmidt. — La Mélancolie von Prume. — Lieder von F. Schubert, C. M. von Weber und Mendelsſohn.

Mit beſonderem Antheil gedenken wir dieſes Concertes, das uns des Trefflichen ſo viel bot, zugleich als des letzten des heurigen mit ihm würdig beſchloſſenen Cyklus. Die Paſtoralſymphonie drang tief wieder einmal in aller Herzen; die Ausführung war ganz herrlich, wie ſie ſich der Meiſter in der Weiheſtunde gedacht haben mochte. Daſſelbe gilt von Mendelsſohn's phantaſiereicher ſchöner Ouverture „Meeresſtille und glückliche Fahrt", die man wohl nirgends in der Welt in ſolcher Vollkommenheit hören kann. Eine Neuigkeit war das Duett und Terzett aus der ſchon vollendeten größeren Oper unſeres Sängers H. Schmidt, eines Sängers, der an muſikaliſcher Bildung und Geſchmacksrichtung wohl Vielen mit berühmten Namen zum Vorbilde dienen könnte. Als Componiſt hat er nur erſt wenig veröffentlicht. Was wir an dieſem Abende zu hören bekamen, zeugte aber durchweg von einem Streben nach dem Beſſeren, vom Verſtändniß der Aufgabe, die er ſich geſetzt. Der Geſang war mit Sorgfalt geſchrieben; die Inſtrumentation geſchickt und klangvoll. Die Breite mancher Wiederholungen macht ſich vielleicht im Theater weniger fühlbar, wie es denn meiſtens undankbar für den Componiſten iſt, einzelne Stücke aus einem Werke vor der Aufführung des Ganzen in die Oeffentlichkeit zu bringen, und immer zu falſchen Urtheilen Anlaß gibt. Doch wird geſagt, daß die ganze Oper vielleicht bald bei uns in Scene geht, wo dann mehr berichtet werden ſoll. Die andern in den zwei Nummern Mitwirkenden waren Frl. Schloß und Hr. Kindermann, erſtere wie immer gewandt und fertig, letzterer mit einer ſehr ſchönen Stimme begabt, die, wie ſie nur erklingt, für den Sänger einnimmt. Der Spieler der Violinſtücke war Hr. C. Hilf, von dem wir ſchon öfter ſprachen. Auch heute zeigte er ſich der großen Theilnahme würdig, die man ſich, von ſeinem erſten Eintreten in die Künſtlerbahn an, von ihm gemacht, und wurde wie immer mit rauſchendſtem Beifall entlaſſen. Wenn wir von der Perle des Abends zuletzt ſprechen, ſo geſchieht es nicht ohne Grund. Mit wenigen Worten: Mad. Schröder-Devrient ſang. Was menſchlich am Menſchen und Künſtler, unterliegt auch der Zeit und ihren Einflüſſen, ſo die Stimme, die Schönheit des Aeußeren. Was aber darüber iſt, die Seele, die Poeſie erhält ſich in den Lieblingen des Himmels gleich friſch alle Lebensalter hindurch, und ſo wird uns dieſe Künſtlerin und Dichterin immer entzücken, ſo lange ſie noch einen Ton in Herz und Kehle hat. Das Publicum hörte wie gebannt, und als ſie zum Schluß Mendelsſohn's mit den Worten „auf Wiederſehn" endigendes Volkslied ſang, ſtimmten alle in freudiger Zuſtimmung ein. Auch dem Componiſten, der begleitete, galt ſie wohl; denn es war das letztemal an dieſer Stelle, daß ſeine wunderbeſchwingten Finger die Taſten meiſterten. Wollen wir denn auch nicht unterſuchen, wem der Lorbeer galt, der unverſehens ſich im Orcheſter ſehen ließ, ob dem Meiſter oder der verehrten Fremden, und nur noch Allen, die in unſern Muſikabenden gegeben und genoſſen, ein hoffendes „auf Wiederſehen" zurufen! —

1842.

L. Berger's geſammelte Werke. — Etuden für Pianoforte. — Preisquartett von J. Schapler. — Streichquartette. — Die Leonoren-Ouverturen von Beethoven. — Drei Preisſonaten. — Liederſchau. — Trio's für Pianoforte. — Deutſche Oper: 1. „Adele de Foix" von C. G. Reißiger. 2. „Thomas Riquiqui" von H. Eſſer. — Oratorium von C. Löwe. — Pianofortemuſik.

L. Berger's geſammelte Werke.

Wir wünſchten vorausſetzen zu können, der Name des obengenannten Künſtlers wäre den Meiſten ein nicht nur dem Namen nach, ſondern auch durch ſeine Werke bekannter. Dem iſt aber nicht ſo. Trotz allen, faſt wöchentlich wiederholten Lobeserhebungen, die das Muſikblatt Iris enthielt, trotz der Vortrefflichkeit der Compoſitionen ſelbſt, iſt L. Berger's Componiſtenruf nur wenig in Deutſchland verbreitet. Es läßt ſich dies nur durch die eigene Charakterorganiſation des Künſtlers und durch die äußern Verhältniſſe, in denen er lebte, erklären. Er war, wie man ſagt, ein bis zum Hypochonder ängſtlicher Künſtler, der Jahre lang an einzelnen Werken feilte, ohne ſich zur Herausgabe entſchließen zu können. Kein Zureden der Freunde half; je mehr man in ihn drang, je tiefer vergrübelte er ſich. So erſchienen denn während ſeines Lebens nur wenige Compoſitionen. Dieſe wenigen reichten allerdings hin, eine bedeutende poetiſche Natur, mit einem Wort einen Künſtler in ihm erkennen zu laſſen. Aber zum Ruhm gehört mehr. Berger ſpielte nur in ſeinen Jünglingsjahren öffentlich; ſpäter hielt ihn vom öffentlichen Auftreten dieſelbe Aengſtlichkeit ab, die ihn an der Herausgabe ſeiner Compoſitionen hinderte. Ein Künſtler aber, der ſeine Compoſitionen nicht ſelbſt dem Publicum vorführen kann, braucht die Hälfte Zeit mehr, um Ruf zu erlangen. Der Ausnahmen gibt es nur ſehr wenige. So kam es, daß ſich Berger immer mehr von der Welt abſchied, nur im Stillen als Lehrer fortwirkend, dabei aber auch fleißig ſchaffend und feilend. Er ſtarb, vom Schlage getroffen, als er gerade eine Schülerin unterrichtete, in ziemlich hohem Alter am 16. Februar 1839. In ſeinem Teſtamente fand man verordnet, daß eine Auswahl ſeiner nachgelaſſenen Compoſitionen durch die Herren Ludwig Rellſtab und Wilhelm Taubert veranſtaltet werden möge, die, Schüler und Freunde des Verewigten, ſich des ehrenvollen Auftrages mit Eifer entledigten. Hr. Fr. Hofmeiſter übernahm den Verlag, und die Sammlung iſt, die Lieder nicht mit gerechnet, ſchon zu fünf ſtarken Cahier's angewachſen. Ein ſolches Unternehmen, den Manen eines wenig gekannten Künſtlers zu Ehren ausgeführt, verdient ſchon an ſich eine auszeichnende Erwähnung, doppelt, wo es auch der Kunſt zur Ehre gereicht. Berger's ſtärkſte Seite war freilich das Lied; an mehren Orten in der Zeitſchrift wurde ſchon darauf hingewieſen. Doch auch unter ſeinen Claviercompoſitionen befindet ſich des Trefflichen viel; das Gemeine lag ſeiner Natur überhaupt fern. Mit einigen Worten den Inhalt der fünf Hefte anzudeuten: ſie geben außer einigen ſchon älteren Werken, wie die Sonate, die 12 Etuden, die Variationen über „ſchöne Minka", auch viele zuvor noch nicht gedruckte, wie 18 Variationen über »ah, vous dirai-je, Maman«, das auf dem Titel der Componiſt ſelbſt als ſein „beſtes Werk" bezeichnete, und ein ganzes Clavier-Concert. Mit dieſen fünf Heften iſt aber die Sammlung wohl noch keineswegs abgeſchloſſen; ſie genügen indeß vollkommen zur Rechtfertigung des Ausſpruchs der Herausgeber, wie durch ſie L. Berger's Künſtlername nur gehoben werden könne, wie ihm kraft ihrer eine Ehrenſtelle neben den claſſiſchen Meiſtern der letzten Epoche gebühre. L. Berger's erſtes Vorbild war offenbar Mozart ſelbſt, das nur erſt ſpäter durch Beethoven's Erſcheinen etwas in den Hintergrund getreten ſein mochte. Auf ſeinen Clavierſtyl insbeſondere hatte außerdem Clementi, L. Berger's erſter Lehrer, dann auch Field, ſein Mitſchüler, Einfluß gehabt. Erinnerungen an dieſe ſeine Meiſter und Freunde finden ſich überall. Damit ſoll aber keineswegs geſagt werden, als ob L. Berger ein Nachahmer dieſer geweſen. Im Gegentheil, was geniale Schöpferkraft anlangt, ſteht er ſowohl über Clementi als über Field, und bewies es namentlich im Liede, in dem er ganz ohne Vorbild arbeitete, deſſen Grenzen er weit über die damals conventionellen hinausrückte. Hätte er ſich mehr vom Claviere ab-, mit ſeiner ganzen Kraft mehr noch dem Geſange, dem Orcheſter oder der Oper zugewendet, hätte er ſich auch ganz vom aufreibenden Stundengeben losmachen können, wer weiß, was uns Berger hätte werden können. Doch halten wir uns an das, was er gegeben. Als ſein bedeutendſtes, glücklichſtes Clavierwerk gilt uns auch jetzt, wo wir Neueres von ihm kennen gelernt, noch immer ſeine erſte Etudenſammlung. Ueberhaupt, ſcheint uns, war er in kleinen Formen glücklicher als in größeren, wie dies oft bei excentriſchen Naturen der Fall, die ſtets ihr Beſtes, Tiefſtes, Innigſtes geben möchten. Schlage man ſolche kleine Stücke nicht zu gering an. Eine gewiſſe breite Unterlage, ein bequemes Aufbauen und Abſchließen mag mancher Leiſtung zum Lobe gereichen. Es gibt aber Tondichter, die, wozu Andere Stunden gebrauchen, in Minuten auszuſprechen wiſſen; zur Darſtellung wie zum Genießen ſolcher geiſtig concentrirter Compoſitionen gehört aber freilich auch eine geſteigerte Kraft des Darſtellenden wie der Aufnehmenden, und dann auch die rechte Stunde und Zeit; denn ſchöne, bequeme Form läßt ſich immer genießen und auslegen; tiefer Gehalt wird aber nicht zu jeder Zeit verſtanden. Daß L. Berger auch größerer Formen Meiſter war, hat er in ſeinen Sonaten, ſeinen Concerten bewieſen; keineswegs aber geben wir für dieſe eben jene kleineren genialeren Arbeiten hin, wie jene Etuden, einige ſeiner Variationen, und vor allem ſeine Lieder. Nicht ganz einſtimmen möchten wir indeß in das Selbſturtheil des Künſtlers über jene 18 Variationen, die er ſelbſt als ſein beſtes Werk bezeichnet, die uns jene frühern Variationen über „ſchöne Minka“ nicht aufzuwiegen ſcheinen. Künſtler, wie manche Mütter, lieben oft die ihrer Kinder am meiſten, die ihnen die meiſten Schmerzen gemacht. Wir glauben, jenes Variationenwerk Berger's war ein ſolches Schmerzenskind; er ſoll Jahre lang an ihm gebildet und geglättet haben. Irgend ein fein künſtleriſcher Zug, oft in der kleinen Spanne einiger Tacte, findet ſich aber ſonſt auf jeder Seite einer Berger'ſchen Compoſition. Oft auch ſehen wir ihn in glücklicher Stimmung plötzlich wie unterbrochen, und daran mag wohl ſein Lehreramt Schuld haben. Wie mancher ſchöne Gedanke mag uns ſchon geraubt worden ſein durch das unzeitige Eintreten eines kleinen Scalenritters, wie manches ſchöne ſchaffende Talent iſt durch Unterrichtgeben zu Grunde gegangen! Den Charakter einer mühſamen

Arbeit, ſo künſtleriſch ſchön ſie ſich auch zu verhüllen verſteht, hat im Ganzen auch Berger's Concert. Zwar, wir haben es nicht mit Orcheſter gehört; die Clavierſtimme aber hat uns nur wenig Intereſſe gewährt. Offenbar wollte Berger auch dankbar für den Spieler ſchreiben, dies hat ihn in Conflict mit ſeinem poetiſchen Menſchen gebracht, der doch überall ſeine Flügelſpitzen hervorſteckt.

Ausgezeichnetes enthält die Sammlung noch in einigen graziös einfachen Rondo's, von denen wir namentlich das in D dur im zweiten Cahier anführen.

Die zweite große Sammlung Etuden iſt in den bis jetzt erſchienenen Heften noch nicht wieder abgedruckt; wir beſprachen ſie ſchon bei ihrem Erſcheinen.

Die Lieder erſcheinen getrennt von dieſer Hauptausgabe ſeiner Werke, in einzelnen Heften. Namentlich dieſe werden ſeinen Namen der fernen Zukunft erhalten.

Sei denn das einem echt deutſchen Künſtler in ſeinen Werken geſetzte Denkmal der liebevollen Beachtung der Zeitgenoſſen nochmals empfohlen. —

Etuden für das Pianoforte.

A. H. Sponholtz, charakteriſtiſche Etuden.

Werk 9.

Der Verfaſſer iſt Organiſt, man muß das wiſſen, um ſein Streben mehr ſchätzen zu lernen. Es drängt und treibt ihn in die Höhe; er möchte die ganze Welt mit ſeiner Kunſt beglücken. Aber die Kräfte ſind noch unentwickelt; es fehlt ſogar die Sicherheit im Techniſchen, Urtheil- und Geſchmack. In jeder der Etuden wird ein guter Muſiker etwas oder viel auszuſetzen haben, namentlich in der modulatoriſchen Form. Wer wird z. B. in einem kleinen zwei Seiten langen Stück aus G moll ſich gleich aus dem Sattel und nach E dur werfen laſſen, wie in der erſten Etude? So vermag der Verfaſſer faſt in keiner die Tonart feſtzuhalten, was an einem Organiſten, der doch ſeinen J. Seb. Bach kennen muß, doppelt wundert. Es enthalten die Stücke aber auch manches Empfundene; ſo hebt ſich plötzlich auf S. 13 ein ſchöner träumeriſcher Geſang hervor. Wie er aber dorthin gekommen, begreift man auch nicht recht; er paßt weder zum Anfang, noch zum Verlauf des Stückes, ſteht überhaupt iſolirt in der ganzen Sammlung. Nächſt dieſem Fragment ſcheint uns die letzte Etude, vielleicht die beſcheidenſte, doch auch die fertigſte. Etuden ſind es übrigens nicht, ſondern Skizzen. Wir halten aber dafür, der Componiſt müſſe, um weiter zu kommen, dieſe rhapſodiſche Form aufgeben, und es würde uns ein Heft wohlgeſetzter Fugen bei der nächſten Begegnung mehr erfreuen, als ein zweites voll Skizzen. An ſeinem königlichen Inſtrumente muß er ja den Werth ausgeprägter Kunſtform, wie ſie Bach im Größten und Kleinſten gibt, zu würdigen gelernt haben. —

C. Montag, zwei Etuden.

Werk 3.

Ein edles Streben ſpricht auch aus dieſem Werkchen des Componiſten, auf den wir noch vor Kurzem aufmerkſam gemacht. Doch, ſcheint uns, grübelt er zu viel und verwickelt ſich oft. Dagegen ſchützt am erſten Arbeiten für Geſangſtimmen. Das Inſtrument verführt nur zu oft zum Experimentiren, die Stimme leitet wieder zur Natur zurück.

Zwar er wollte Etuden ſchreiben, aber gewiß auch mehr als das, und vor allem Muſik. Einzelnes erſcheint gelungen; eine Totalwirkung vermiſſen wir aber noch, und dies kommt wohl zum Theil von der ſchwierigen Aufgabe, für Bildung der Hand ſorgen und auch muſikaliſch ſeelenvoll erſcheinen zu wollen. Nur wenigen ausgezeichneten Talenten iſt dies zu vereinigen gelungen. Im Charakter treffen die beiden Etuden im ſchwermüthigen Tone zuſammen, doch iſt die zweite lebhafter, die erſte ſinnender. Der canoniſche Schlußſatz der zweiten hebt die Wirkung des Vorhergehenden beinahe ganz auf; wir hätten ihn lieber ganz unterdrückt. —

M. C. Eberwein, 6 Etuden.

Der Verfaſſer iſt ein Sohn des Weimar'ſchen Muſikdirectors. Er hat, irren wir nicht, außer im väterlichen Hauſe auch bei Hummel Unterricht gehabt und zog ſpäter nach Paris, wo er ſich namentlich als Lehrer einen Wirkungskreis gebildet.

Die verführeriſchen Sirenenſtimmen jener Stadt haben ſeinen Ohren übrigens vergebens geſchmeichelt. Kein Menſch würde die Etuden einem Franzoſen zutrauen; überall ſieht der ſchlichte ehrliche Deutſche heraus. Außer durch Correctheit des Satzes und gute Form zeichnen ſich die Etuden auch durch ihre Leichtigkeit aus; ſie werden den meiſten Spielern mittlerer Kraft gar keine mehr ſein. Dies iſt ein Vorzug vor vielen, die als Compoſitionen auch nicht größern Werth haben. Wenn bei den Vorzügen, die mithin die Etuden beſitzen, vorauszuſetzen iſt, daß ſie in der unmittelbaren Umgebung des Componiſten, der zugleich Lehrer iſt, Nutzen ſtiften werden, ſo glauben wir doch nicht, daß ſie darüber hinaus dringen. Dazu fehlt es ihnen an Originalität, Schwung der Phantaſie, Kraft, und auch an jener Grazie, die oft noch größere Siege erringt als die Kraft. Auch die Etude ſoll höheren Zwecken dienen als blos mechaniſchen. Dies wußte ſchon Cramer, und wie haben ſich die Zeiten und Menſchen ſeitdem noch geändert! Etuden z. B. wie die erſte, müßten gar nicht mehr gedruckt werden; dergleichen haben wir ſchon in hundertlei Formen gehabt. Das iſt aber eben ihre ſchwächſte Seite, daß ſie nichts Neues, Beſonderes geben. Loben aber, wie geſagt, muß man überall jenen einfachen unverſtellten Ausdruck, wie er der Hummel'ſchen Schule überhaupt eigen. Vielleicht, daß in den ſpäteren Heften, die der Componiſt auf dem Titel verſpricht, er auch einen höheren Aufſchwung nimmt. Die Zeitſchrift wird über die Fortſetzung berichten. Einſtweilen wollen wir noch auf die Etuden fünf und ſechs, als die muſikaliſch am intereſſanteſten, aufmerkſam gemacht haben; namentlich ſchlägt Nr. 6 einen uns von Bach her liebgewordenen Ton an. —

H. F. Kufferath, 6 Concert-Etuden.

Werk 2.

Es ſind dieſe Etuden ohne Zweifel die ausgezeichnetſten, die in letzter Zeit erſchienen, ſo ſchöne Eigenſchaften finden ſich in ihnen vereinigt. Freilich bis zur Originalität iſt der junge Künſtler auch noch nicht durchgebrochen; er bekundet aber eine ſo ſolide Bildung, ſo geſunden natürlichen Geſchmack, der ſich auch das Beſte vom Neueſten mit Geſchick angeeignet, daß wir auf ihn als auf einen tüchtigen Claviercomponiſten der Zukunft rechnen können. Um ſo freudiger ſprechen wir dies aus, da wir im Augenblicke eben nicht reich an guter Claviermuſik ſind. Nach der ſtürmiſchen Chopin'ſchen Epoche, die in Henſelt, Liſzt und Thalberg ihre drei Endpunkte erreicht, ſcheint jetzt ein Stillſtand eintreten zu wollen. Die Mechanik war bis zur äußerſten Höhe getrieben; es mußte eine Erſchöpfung eintreten. Schon aber regt ſich neues Leben. Der holde Geſang, von ſchönen Formen getragen, will ſeine Rechte wieder; mit Ehrfurcht erinnert man ſich wieder älterer Namen. Die Folgen wird die nächſte Zukunft zeigen. Dieſe Betrachtungen knüpfen wir gerade an den Namen des jungen Künſtlers, den wir eben nannten, weil auch ihn die letzte Epoche nicht unberührt gelaſſen. Aber die Fluthzeit hat ihn an ein ſicheres Ufer geworfen; die Erfahrungen, die er gemacht, werden ihm nur heilſam ſein, und mit den Jahren Kraft und Selbſtſtändigkeit wachſen. In ſeinen Etuden ſieht man jene Zeit der Erregung noch deutlich nachwogen; ſie gleichen etwa jenen ruhigeren Waſſerringen, wie ſie nach heftigem Sturme dem Ufer zueilen. Sehen wir ſie etwas genauer an! Gleich die erſte Etude nimmt für den Componiſten ein, weniger durch Eigenthümlichkeit als durch Wohllaut. Sie erſcheint wie ein Zwiegeſang, der ſich zuletzt zu *einer* Melodie verſchmilzt, nicht unähnlich jenem Liebesduett Mendelsſohn's in ſeinen Liedern ohne Worte. Der Eindruck des Ganzen iſt wohlthuend, wenn auch, wie geſagt, nicht neu wirkend. Sehr ſagt uns die zweite Etude zu, die in ihrer Eleganz, ihrer feinen Haltung an Moſcheles erinnern möchte; ſie behagt uns durchaus; wir wünſchten nichts zugeſetzt noch weggenommen. Die dritte (A moll) kündigt ſich im Charakter als humoriſtiſcher an; der Mittelſatz, namentlich im Geſange in Asdur, bleibt aber hinter den Erwartungen zurück, man erwartete eine geiſtreichere Verarbeitung. Die letzten Tacte wünſchten wir ganz geſtrichen. Das graziöſeſte Stück der Sammlung iſt ohne Zweifel das folgende, ein recht zartes Liebesgedicht, in Form und Haltung vorzüglich gelungen. Daß der Componiſt auch Chopin kennt und liebt, zeigt die fünfte Etude; ſie fängt ſehr wild an, lenkt aber bald in einen ruhigen Mittelſatz, der indeß wenig Anziehendes hat. Das Ganze ſcheint uns mißwachſen. Es iſt ein Stück, an dem der Componiſt viel geändert haben mag. Die Einleitung zur ſechſten Nummer erinnert offenbar an Beethoven's Cis moll-Sonate, wirkt aber auch im Abglanz;

die eigentliche Etude folgt erſt; ſie gehört zu den brillanten Figurenetuden, wie wir deren mehre von Henſelt haben. Namentlich dieſe ſcheint den Titel zu rechtfertigen, wurde auch, wenn wir nicht irren, in einem hieſigen Concerte von dem Componiſten geſpielt.

Aus dem Obigen ſieht man, daß ſich der Werth der verſchiedenen Etuden nicht ganz gleich iſt, und daß gerade jene die ſchwächeren, wo ein Vorbild des Componiſten erſichtlich war. Dies gibt aber um ſo mehr der Hoffnung Raum, der Componiſt beſitze ein eigenthümliches vollgültiges Talent, das ſich mit der Zeit noch vollkräftiger herausbilden werde. So ſehen wir denn mit Freuden ſeiner fernern Entwickelung entgegen.

F. Liſzt, Bravourſtudien nach Paganini's Capricen für das Pianoforte bearbeitet. (Zwei Abtheilungen.)

Das Originalwerk heißt: 24 Capricci per il Violino solo, composti e dedicati agli artisti da N. Paganini. Oeuvre 10. Eine Bearbeitung von zwölf von ihnen durch Robert Schumann erſchien in zwei Heften bereits in den Jahren 1833 und 35. Auch in Paris erſchien ein Arrangement einzelner, des Namens des Bearbeiters erinnert ſich Ref. nicht mehr. Die Liſzt'ſche Sammlung enthält fünf Nummern aus den Capriccis, die ſechſte iſt eine Bearbeitung des bekannten Glöckchenrondos. Es kann hier von keiner pedantiſchen Nachbildung, einer blos harmoniſchen Ausfüllung der Violinſtimme die Rede ſein; das Clavier wirkt durch andere Mittel als die Violine.

Gleiche Effecte, durch welche Mittel auch, hervorzubringen, war hier die wichtigſte Aufgabe für den Bearbeiter. Daß ſich Liſzt aber auf die Mittel und Effecte ſeines Inſtruments verſteht, weiß Jeder, der ihn gehört. Es muß alſo gewiß vom höchſten Intereſſe ſein, die Compoſitionen des, was kühne Bravour anbetrifft, größten Violin-Virtuoſen des Jahrhunderts, Paganini, durch den kühnſten Clavier-Virtuoſen der Jetztzeit, Liſzt, ausgelegt zu erhalten. Ein Blick in die Sammlung, auf das wunderliche wie umgeſtürzte Notengebälke darin, genügt dem Auge, ſich zu überzeugen, daß es ſich hier um nichts Leichtes handelt. Es iſt, als ob Liſzt in dem Werke alle ſeine Erfahrungen niederlegen, die Geheimniſſe ſeines Spieles der Nachwelt überliefern wollte; er konnte ſeine Verehrung für den großen verſtorbenen Künſtler nicht ſchöner bethätigen, als durch dieſe bis in's Kleinſte ſorgfältig gearbeitete, wie den Geiſt des Originals auf das Treueſte wiederſpiegelnde Uebertragung. Wenn die Schumann'ſche Bearbeitung mehr die poetiſche Seite der Compoſition zur Anſchauung bringen wollte, ſo hebt Liſzt, aber ohne jene verkannt zu haben, mehr die virtuoſiſche hervor; er bezeichnet die Stücke ganz richtig mit „Bravour-Studien", wie man ſie wohl auch öffentlich damit zu glänzen ſpielt. Freilich werden's ihrer Wenige ſein, die ſie zu bewältigen verſtänden, vielleicht nicht Vier bis Fünf auf der ganzen weiten Welt. Dies kann aber nicht abhalten, die Sache zu behandeln, als exiſtire ſie nicht. Den höchſten Spitzen der Virtuoſität freut man ſich wohl auch in einiger Entfernung nahe zu ſein. Betrachten wir manches in dieſer Sammlung Enthaltene freilich genauer, ſo iſt kein Zweifel, daß der muſikaliſche Grundgehalt mit den mechaniſchen Schwierigkeiten oft in keinem Verhältniſſe ſteht. Hier aber nimmt das Wort „Studie" Vieles in Schutz. Ihr ſollt euch eben üben, gleichviel um welchen Preis.

Sprechen wir es alſo aus, daß dieſe Sammlung vielleicht das Schwierigſte iſt, was für Clavier je geſchrieben, ebenſo wie das Original das Schwierigſte, was für Violine. Paganini wollte dies wohl auch mit ſeiner ſchön kurzen Dedication »agli artisti« ausdrücken, d. h. nur für Künſtler bin ich zugänglich. Und ſo iſt es auch mit der Clavierſtimme Liſzt's; Virtuoſen von Fach und Rang allein wird ſie einleuchten. Dies der Standpunkt, von dem dieſe Sammlung zu beurtheilen iſt. Eine zergliedernde Unterſuchung übrigens des Originals mit der Bearbeitung müſſen wir uns verſagen, ſie würde zu viel Raum koſten. Beide in den Händen geht es am beſten. Intereſſant iſt die Vergleichung der erſten Etude mit ebenderſelben nach der Schumann'ſchen Bearbeitung, zu der Liſzt ſelbſt durch Abdruck der letzteren, Tact für Tact, ſinnig auffordert. In der italieniſchen Ausgabe iſt es die ſechſte Caprice. Die letzte Nummer bringt die Variationen, die auch die Originalausgabe beſchließen, dieſelben, die H. W. Ernſt zu ſeinem „Venezianiſchen Carnaval" angeregt haben mögen; die Liſzt'ſche Bearbeitung halten wir für das muſikaliſch Intereſſanteſte des ganzen Werkes; aber auch hier finden ſich, oft im kleinſten Raume von einigen Tacten, Schwierigkeiten der immenſeſten Art, der

Art, daß wohl Liſzt ſelbſt daran zu ſtudiren haben mag. Wer *dieſe* Variationen bewältigt, und zwar in der leichten neckenden Weiſe, daß ſie, wie es ſein ſoll, gleich einzelnen Scenen eines Puppenſpiels an uns vorübergleiten, der mag getroſt die Welt bereiſen, um mit goldenen Lorbeeren ein zweiter Paganini-Liſzt zurückzukommen.

Preisquartett von Julius Schapler.

Wahrhaft deutſches Pech! Königliches Pech! Man ſchreibt ein Preisquartett aus, man findet eines heraus, man druckt die Partitur, — und gleich auf dem Titel im Namen des Gekrönten ſelbſt bleibt ein Druckfehler ſtehen! Schabler ſtatt wie oben ſteht. Aber es thut nichts zur Sache. Loben wir lieber für's erſte die Richter, die diesmal ein mehr als blos gutes, nach Form und Schulgeſetz richtiges Stück herausgefunden, dann den Gerichteten, der aber auch mehr als eine blos gute Compoſition lieferte. Schon der Gedanke der Preisausſchreiber, gerade auf ein Quartett, war gut. Einmal, da die Gattung an ſich eine ſo edle iſt, eine höhere Bildung der Kämpfenden vorausſetzt, dann, da in ihr ein bedenklicher Stillſtand eingetreten war. Haydn's, Mozart's, Beethoven's Quartette, wer kennte ſie nicht, wer dürfte einen Stein auf ſie werfen? Iſt es gewiß das ſprechendſte Zeugniß der unzerſtörbaren Lebensfriſche ihrer Schöpfungen, daß ſie noch nach einem halben Jahrhundert Aller Herzen erfreuen, ſo doch gewiß kein gutes für die ſpätere Künſtlergeneration, daß ſie in ſo langem Zeitraume nichts jenen Vergleichbares zu ſchaffen vermochte. Onslow allein fand Anklang, und ſpäter Mendelsſohn, deſſen ariſtokratiſch-poetiſchem Charakter dieſe Gattung auch beſonders zuſagen muß. Außerdem liegen noch in den ſpäteren Beethoven'ſchen Quartetten Schätze, die die Welt kaum kennt, an denen ſie noch Jahre lang zu heben hat.

So ſind wir Deutſche denn keineswegs arm; aber es waren doch nur Wenige, die das Capital wirklich mehrten. Loben wir denn den Gedanken des Mannheimer Muſikvereins, daß er hier anregte, und freuen uns, daß ſein Gedanke erfreuliche Frucht getragen. Der Urtheile über das Schapler'ſche Quartett ſind verſchiedene und abweichende gefällt; darin aber kamen ſie überein, daß es etwas Beſonderes, das ſich nicht gleich auf den erſten Blick zu erkennen gäbe.

Wer die ſpäteren Arbeiten Beethoven's kennt, wird anders ſprechen. Der romantiſche Humor dieſer namentlich hat auf den jungen Künſtler gewirkt, und da er ſelbſt ausgezeichneter Spieler und Kenner der Inſtrumente, für die er ſchrieb, war er wenigſtens von einer Seite vor gänzlichem Mißlingen oder Extravaganz geſichert. Niemand leugne vor allem dem Quartett das Streben nach ſchöner Form ab. Im erſten Satze erſcheint ſie ganz rein und feſt, im zweiten in humoriſtiſchen Verhältniſſen, doch keineswegs verzerrt. Das Adagio hat etwas blaſſere Umriſſe. Der letzte Satz entſpricht aber bis auf den etwas übereilten Rückgang dem erſteren an Schärfe und Regelmäßigkeit. Die Form iſt alſo im Quartett das weniger Befremdende als das Geiſtige. Hier ſpricht ein anderer Menſch zu uns, als die hundert gewöhnlichen, dies fühlt man gleich. Der Philiſter freilich wirft alles durcheinander; was ihm nicht klar, nennt er romantiſch; was er verſteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf. Und dies freut am Quartettpreisgericht, daß es einmal einen ſich anders und neu ausſprechenden Künſtler entdeckte, daß es an den theilweiſe ungeſtümen Charakter der Compoſition kein ſchulmeiſterliches Maaß anlegte.

Gehört habe ich das Quartett leider nicht. Es hat mir aber innerlich wiedergeklungen, ich wüßte keine dunkle Stelle. Einen der Sätze beſonders vorziehen möchte ich nicht, ſie ſtehen auch in einem inneren Zuſammenhange. Den Charakter in kurzen Worten zu bezeichnen: eine anfangs trübe elegiſche Stimmung ſteigert ſich durch Humor und ruhigeren betrachtenden Ernſt zu kühner energiſcher Thatenluſt. Die Muſik hat ſchon Aehnliches und zwar in derſelben Folge ausgeſprochen, und namentlich ließe ſich das im Beethoven'ſchen Quartett in A moll nachweiſen. Ein bedeutendes Talent ſpricht es aber hier in ſeiner Weiſe aus und es iſt wohl der Mühe werth, mit dieſer Art und Weiſe ſich vertrauter zu machen. Begrüßen wir denn das Werk als ein eigenthümliches, geiſtvolles, und weiſen deutſche Quartettvereine darauf hin. Der Künſtler aber ſtehe nicht ſtill und gebe bald wieder Beweiſe der thatkräftigen Stimmung, in der wir ihn zuletzt verließen. „Den Preis des Wettlaufs zu gewinnen, darf man nicht ſteh'n und ſich beſinnen" hat er ſich ſelbſt zum Motto geſetzt, und es gibt noch andere und höhere Wettläufe. Das Glück hat ihm ſchon einmal freundlich zur Seite geſtanden; er verſtehe und benutze den Wink.

Floreſtan.

Streichquartette.

H. Hirſchbach,

Lebensbilder in einem Cyklus von Quartetten für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Erſtes Quartett. Werk 1.

J. J. H. Verhulſt,

zwei Quartette für Violine ꝛc. Werk 6.

Zwei der obigen Quartette ſind ſchon vor geraumer Zeit (ſ. Band II Seite 8 ſ. und 19 ff.) als Manuſcripte erwähnt worden. Wir begrüßten ſie, jedes in verſchiedener Weiſe, als die erſten größeren Reſultate talentreicher Beſtrebung, und bezeichneten namentlich das Talent des Erſtgenannten als ein eigenthümliches poetiſches, während uns das lebhafte bildungsfähige Naturell des jungen Holländers mit nicht minderer Theilnahme erfüllte.

Seitdem mögen beide junge Künſtler noch fleißig fortgearbeitet haben; von dem Einen iſt es bekannt, als Muſikdirector eines Concertvereins drang ſein Name ſchneller in die Oeffentlichkeit. Der Andere hatte einen ſchwereren Stand; was kümmert ſich die Welt um ein Dichterſtübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palaſtes gelegen? So erſchien denn von ſeinen Compoſitionen bis jetzt nur die eine, das erſte eines Cyklus von Quartetten, die er ſelbſt „Lebensbilder" nannte und mit Motto's aus Goethe's Fauſt überſchrieb. —

Man ſollte meinen, viele unſerer Leſer müßten begierig nach dem erſten Werke eines jungen Mannes greifen, der in dieſer Zeitſchrift ſchon manchmal zu ihnen geſprochen, der ihnen bekannt ſein muß durch manche kühne Aeußerung. Man wird das Höchſte von ihm verlangen, man wird ihn mit dem Maaße meſſen, mit dem er gemeſſen. Wer dies vernimmt, wird freilich an ihm auszuſetzen finden, und viel. Trennt er aber den kritiſchen Menſchen vom productiven, ſo wird er dieſem die Theilnahme nicht verſagen können, die wir Jedem zollen müſſen, der ſich mit eigner Fauſt eigne Bahnen ſucht. Schmeicheln und gefallen will er nicht; ſagt er's doch gleich in den Motto's ſelbſt, was er will: „Es möchte kein Hund ſo länger leben" und „Ich grüße dich, du einzige Phiole, die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menſchenwitz und Kunſt". Dies iſt aufrichtig genug. Indeß ſchaudere man nicht zu ſehr vor ſeiner Muſik zurück als vor einer menſchen- und lebensfeindlichen, grabe ihr auch nicht zu tief nach, ob ſie den Sinn der Fauſt'ſchen Reden buchſtäblich wiedergibt. Irren wir nicht, ſo ſind die Ueberſchriften erſt ſpäter hinzugekommen, als die Compoſition beendigt war. Der Componiſt fand in ihnen etwas ſeiner ausgeſprochenen Stimmung im Allgemeinen Verwandtes und ſie paſſen auch zumeiſt nur auf den Charakter des erſten Satzes; die andern Sätze, obwohl auch ernſt, zeigen ein weniger ſchwermüthig wildes Geſicht und halten die bekannten charakteriſtiſchen Zeichen ſolcher Sätze im Ganzen feſt.

Gewiß, der Componiſt ſchrieb aus ſeiner Seele; ein heftiger Drang zum Schaffen ſpricht ſich in allen Nummern ſeines Quartettes unverkennbar aus. Den flüchtigen Beſtrebungen anderer jungen Componiſten gegenüber haben die ſeinigen jedenfalls etwas Großartiges und Achtunggebietendes. Man ſieht es, er will ein Dichter genannt ſein, er möchte ſich überall der ſtereotypen Form entziehen; Beethoven's letzte Quartette gelten ihm erſt als Anfänge einer neuen poetiſchen Aera, in dieſer will er fortwirken; Haydn und Mozart liegen ihm weit zurück. So hat er in der That Manches mit dem franzöſiſchen Berlioz gemein: kühne Schaffluſt, Vorliebe für große Formen, poetiſche Anlage, theilweiſe Verachtung des Alten, — und auch das, daß er, wie jener in früheren Jahren Mediciner, erſt im zwanzigſten ſich ganz der Muſik widmete. Der letztere Umſtand iſt erwähnungswerth. Wer früh das Handwerk lernt, wird früh ein Meiſter, und gerade die Jugend iſt der Entwickelung gewiſſer Fertigkeiten am günſtigſten. Das Glück aber einer frühzeitigen richtigen Leitung ſcheint unſer Kunſtjünger nicht genoſſen zu haben. Dagegen brachte er freilich andere Kräfte mit zum Dienſte der Muſen, denen er ſich nun ergeben, eine überhaupt vielſeitigere Bildung, wie man bei der Kaſte ſonſt nicht findet. Er iſt der Geſchichte vertraut, er kennt die Dichter aller Länder, die Kämpfe der Gegenwart in verſchiedenen Beziehungen ſind ihm nicht fremd geblieben. Was Wunder, wenn ein in andern Dingen ſo weit vorgeſchrittener Jüngling nun auch in der Muſik nicht mit dem ABC anfangen, wenn er gleich frei reden und dichten will. Im erſten friſchen Anlauf gelingt auch Vieles; hin und wieder bricht aber doch die lückenhafte Bildung als Muſiker hindurch, und man hat dann ungefähr das Gefühl wie nach einem orthographiſchen Schnitzer in einem ſonſt geiſtreich geſchriebenen Briefe. Aehnlichem, und nur noch öfter, begegnet man in Berlioz'ſchen Compoſitionen. Wir wollen die einzelnen Stellen im Quartett nicht anführen, dem jeder Muſiker die noch unausgebildete Hand anmerkt. Der Charakter des Ganzen, das darin vorwaltend deutſche Gepräge ſteht höher. Es iſt Sinn und Wahrheit in dieſem Lebensbilde, und was ihm an Meiſterſchaft abgeht, zeigen vielleicht ſchon die ſpäteren, die den Cyklus vollenden ſollen. Einſtweilen glaube er uns nur noch dieſes: wir lieben das Ringen der Jugend nach Neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Athemzuge rang, ſteht uns als ein hohes Muſter menſchlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozart's und Haydn's ſtehen auch ſchwerbeladene Bäume, über die ſich nicht ſo leicht hinwegſehen läßt, oder man überhebt ſich eines veredelnden Genuſſes zu ſeinem Schaden ſo lange, bis man, nach anderen umſonſt in der Welt umherſuchend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu ſpät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verſtehen. —

In jene Fruchtgärten hat der andere junge Künſtler, den wir oben genannt, bei Weitem mehr hineingeſchaut; man merkt es ihm an, er fühlt ſich glücklich in ſeinem Berufe, Muſiker zu ſein; er will vor Allem Muſik, ſchönen Klang; Fauſt'ſche Nebengedanken hegt er nicht. Schon bei Beſprechung einer ſeiner Ouverturen (Band II S. 96 ff.) bezeichneten wir die Art ſeines Talentes und die ihm entſprechende Richtung; wir wüßten dem dort Geſagten kaum etwas hinzuzufügen. Als Quartettſtyliſt im Beſondern zeigt er eine entſchiedene Befähigung auch dieſer Gattung; er hat ihren wahren Charakter gefaßt, jede Stimme ſucht ſich ſelbſtſtändig zu halten, ſie winden und kreuzen ſich oft intereſſant genug; nur manchmal überfällt ihn eine Art ſymphoniſtiſcher Furor, wo er den beſcheidenen Vieren Orcheſterwirkungen abzwingen möchte. Der Zeitfolge nach iſt das mit Nr. 2 bezeichnete Quartett das zuerſt entſtandene. Es geht aus einer im Quartett wohl noch ungebrauchten Tonart, der in As dur, und hat ſeine Schwierigkeiten. In Form und Folge der Sätze ſtrebt es ſich den älteren oben genannten Meiſtern anzuſchließen. Im Charakter herrſcht Heiterkeit und Lebensluſt vor, nur an einzelnen Stellen von Aeußerungen ſinnigeren Ernſtes durchbrochen.

Die melodiſche Führung hat noch kein entſchieden originelles Gepräge; einzelne lebhafte Ausbrüche erinnern an Mendelsſohn'ſches. Durchweg zu rühmen iſt aber die Reinheit des Satzes in ſeinen oft künſtlichen Verflechtungen. So kann denn das Ganze, gut einſtudirt und vorgetragen, nur einen günſtigen Eindruck hervorbringen. Der des zweiten Quartetts, das in D moll geſchrieben, iſt ein vielleicht noch günſtigerer. Da beide kurz nach einander geſchrieben ſcheinen, ſo finden ſich wohl einzelne Aehnlichkeiten; jedenfalls bewegt ſich aber der Componiſt im zweiten noch leichter und geſchickter, wozu auch die leichtere Tonart beigetragen. Der erſte Satz rauſcht flüchtig vorbei; der zweite Hauptgeſang, der faſt einen Parentheſencharakter hat, könnte bedeutender ſein, und wo er transponirt wiederkehrt, wundert die veränderte weniger gute Harmonie. Den Schluß wünſchten wir ebenfalls bedeutender; er bricht zu kurz ab, als hätte der Componiſt die Luſt an ſeiner Arbeit verloren gehabt. Im Adagio erhebt er ſich aber zu einer erfreulichen Höhe der Stimmung. Der dritte und vierte Tact erinnern wohl an ein Mozart'ſches Thema im Don Juan; das Stück durchzieht aber im Uebrigen eine ſo friſche Empfindung, wie ſie nur der Jugend eigen; gewiſſe kleine harmoniſche Täuſchungen machen es ganz beſonders anziehend. Das Scherzo benimmt ſich munter, aufgeräumt trotz der Molltonart; je kecker der Vortrag, je mehr es wirken wird. Der letzte Satz fängt mit dem letzten der heroiſchen Symphonie an, beinahe buchſtäblich. Iſt das dem Componiſten entgangen? Wenn nicht, warum ließ er es ſtehen? Bald aber hüpft ein eigener Gedanke hervor; Cello und Bratſche fangen ſich zu necken an und das luſtige Spiel geht hübſch von Statten. Der Knäul verwickelt ſich mehr und mehr und droht ſich zu verwirren. Doch löſt ſich das Ganze noch geſchickt und ſchließt im hellen

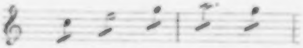
Dur etwas bombaſtiſch, doch nicht, daß man dem Componiſten deshalb gram werden dürfte. So ſeien denn die Beſtrebungen dieſes jungen Künſtlers der Welt auf das Lebhafteſte empfohlen. Der eigentliche Lebenspunkt eines Werkes läßt ſich nie mit Worten nachweiſen; darum ſpiele und höre man ſelbſt. Der Künſtler zeige ſich aber bald wieder auf einem Terrain, auf dem Fuß zu faſſen freilich nichts Leichtes iſt; über dem äußerlichen Erfolg ſteht aber der innere Gewinn, den jede Kraftübung im Schwierigen davon trägt, und deſſen Folgen ſich der ganzen übrigen Wirkſamkeit des Künſtlers heilſam mittheilen.

Die Leonorenouverturen von Beethoven.

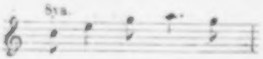
Mit Freuden wird ſich Mancher jenes Abends erinnern, als das Leipziger Orcheſter unter Mendelsſohn's Leitung uns alle vier Ouverturen zu Leonore nach einander hören ließ. Die Zeitſchrift berichtete ſchon früher darüber. Wir kommen heute wieder darauf zurück, da ſo eben die vierte der Ouverturen (der Entſtehung nach die zweite) im Stich erſchienen iſt, vor der Hand nur in Stimmen, denen aber bald die Partitur folgen wird.

Ueber die Reihenfolge, in der Beethoven die Ouverturen ſchrieb, kann kaum ein Zweifel ſein. Vielleicht daß Mancher die eben erſchienene für die erſte halten könnte, die Beethoven überhaupt zu ſeiner Oper entwerfen, da ſie ganz den Charakter eines kühnen erſten Anlaufs hat, wie in der kräftigſten Freude über das vollendete Werk geſchrieben ſcheint, das in den Hauptzügen ſie im kleineren Raum widerſpiegelt. Den Zweifel beſeitigt aber Schindler's Buch auf das Vollſtändigſte (S. 58). Nach deſſen beſtimmter Verſicherung verhält es ſich folgendermaßen damit. Beethoven ſchrieb erſt die Ouverture, die ſpäter bei T. Haslinger als Werk 138 nach Beethoven's Tode erſchien; ſie wurde in Wien nur vor einer kleinen Kennerſchaar geſpielt, aber einſtimmig für „zu leicht" befunden. Beethoven gereizt ſchrieb jetzt die Ouverture, die ſo eben bei Breitkopf und Härtel erſchienen, änderte aber auch dieſe, woraus die bekannte in C dur als Nr. 3 zu bezeichnende entſtand. Die vierte Ouverture endlich in E dur ſchrieb Beethoven erſt im Jahre 1815, als Fidelio wieder auf das Repertoir gebracht wurde.

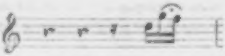
Daß die dritte der Ouverturen die wirkungsvollſte und künſtleriſch vollendetſte, darin ſtimmen faſt alle Muſiker überein. Schlage man aber auch die erſte nicht zu gering an; ſie iſt bis auf eine matte Stelle (Part. S. 18) ein ſchönes friſches Muſikſtück, und Beethoven's gar wohl würdig. Einleitung, Uebergang in's Allegro, das erſte Thema, die Erinnerung an Floreſtan's Arie, das Creſcendo am Schluß — das reiche Gemüth des Meiſters blickt aus allem dieſem. Intereſſanter ſind freilich die Beziehungen, in denen die zweite zur dritten ſteht. Hier läßt ſich der Künſtler recht deutlich in ſeiner Werkſtatt belauſchen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Inſtrumentation, wie er ſich in keiner von ſeiner Floreſtan'ſchen Arie losmachen kann, wie ſich die drei Anfangstacte dieſer Arie durch das ganze Stück hinziehen, wie er auch den Trompetenruf hinter der Scene nicht aufgeben kann, ihn in der dritten Ouverture noch weit ſchöner anbringt, als in der zweiten, wie er nicht ruht und raſtet, daß ſein Werk zu der Vollendung gelange, wie wir es in der dritten bewundern, — dies zu beobachten und zu vergleichen gehört zu dem Intereſſanteſten und Bildendſten, was der Kunſtjünger vornehmen, für ſich benutzen kann. Wie gern möchten wir die beiden Werke Schritt vor Schritt verfolgen. Dies gelingt mit den Partituren in der Hand mit Genuß weit beſſer als mit Buchſtaben auf dem Papier, weshalb wir nur in Kurzem die weſentlichen Unterſchiede berührten. Noch eines Umſtandes müſſen wir gedenken. In der Partitur, die ſich im Beſitz der HH. Breitkopf und Härtel befand, fehlten leider zum Schluß einige Blätter. Zum Zweck der Ausführung in den hieſigen Concerten wurde dieſe Lücke durch eine entſprechende Stelle aus der dritten Ouverture ergänzt, und dieſe in der gedachten Ausgabe durch Sternchen bezeichnet. Jedenfalls war dies das einzig Schickliche, das ſich thun ließ. Der Dirigent hat nun aber freilich zu thun, das Orcheſter ſo anzutreiben, daß die Stelle



(21 Tacte vor dem Schluß) nicht zu langſam gegen den des Preſto



hinterher komme. Der Uebelſtand wäre vermieden worden, wenn man nach dem Tacte



der zweiten Ouverture (erſte Violinſtimme, neuntes Syſtem, letzter Tact) vielleicht gleich mit dem *fff* der zweiten Ouverture auf S. 68 der Partitur fortgefahren wäre. Der Verluſt der kleinen Varianten in der Inſtrumentation, den das gänzliche Aufgeben des Preſto nach der erſten Lesart mit ſich brächte, ſcheint uns kein großer.

Andererſeits muß man freilich die Pietät gelten laſſen, die keinen Tact opfern wollte. Sollte ſich aber in der Welt keine zweite Abſchrift der Ouverture vorfinden, die auch den vollſtändigen Schluß enthielte?

Drei Preisſonaten

für das Pianoforte componirt von C. Vollweiler in Petersburg, J. E. Leonhard in Lauban, J. P. E. Hartmann in Copenhagen.

Gekrönt vom Preisinſtitut des Norddeutſchen Muſikvereins in Hamburg.

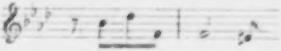
Obige Werke laſſen ſich füglich aus zwei Geſichtspunkten betrachten: als Preisſonaten, — als Sonaten überhaupt. Dieſe könnten allenfalls Verſuche ſein und ſie würden ſchon der würdigen Form halber, in der ſie auftreten, die Sympathieen des Kritikers für ſich haben; an jene ſtellt man höhere Anſprüche, wie etwa an gekrönte Häupter ſelbſt, die dem Volke vorangehen ſollen in aller Art. Freilich in der Kunſt gibt es kein Erbrecht; ihre Kronen wollen verdient ſein; und an dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte feſt ſitzt, zerren oft tauſend Hände und nicht in der beſten Abſicht. Künſtleriſche Wettkämpfe ſind denn gut dazu, Talente ſchneller zu erforſchen und der Welt bekannt zu machen. Zwar der Kritik ſind ſie deshalb noch nicht entzogen; aber der Maſſe imponirt ein Preiscollegium immer, wie den Künſtlern ſelbſt, die ſich ihm ja ſonſt nicht unterworfen haben würden. Daß aber offenbar Schlechtem von ausgewählten Richtern ein Kranz zugeſprochen würde, wäre beiſpiellos. Verdienſtliches mag denn auch durch den letzten Wettkampf einiges erzielt worden ſein.

Von den drei Siegern war dem Publicum vielleicht nur der dritte bekannt; die zwei andern hätten vielleicht noch lange arbeiten und warten müſſen, ehe ihre Namen der öffentlichen Aufmerkſamkeit für werth befunden worden. Man weiß, der Ruf iſt jetzt nicht mehr ſo wohlfeil als ſonſt; ſie werden alſo die Gunſt Apoll's zu würdigen verſtehen. Sehen wir jetzt ab von allen äußerlichen Intereſſen und die Compoſitionen ſelbſt etwas genauer an.

Die erſte Sonate geht aus G moll. Die Folge der Sätze iſt die gewöhnliche. Was ſie muſikaliſch ausſpricht, iſt nicht neu, alles auch nicht Muſik. Der Componiſt ſteht einigermaßen noch unter der Herrſchaft des Virtuoſen; doch bringt er nirgends geradezu inhaltloſes Paſſagenwerk. Hier und da blickt Hummel als Vorbild durch, auch jüngere Componiſten ſcheint er zu kennen und lieben. Das Inſtrument iſt wirkungsvoll, in moderner Weiſe behandelt, wie denn der Componiſt überhaupt ein brillanter Spieler ſcheint. Sich als letzteren zu zeigen, gibt die Sonate vielfache Gelegenheit; deshalb ſpielt ſie auch oft in die Concertform hinüber. Damit iſt zugleich geſagt, daß ihr nicht jener ausdauernd innige, ſeelenvolle Charakter innewohne, wie z. B. Beethoven'ſchen Sonaten, namentlich der letzten Epoche. Wo wäre aber auch Gleiches oder nur Aehnliches zu finden? — Von den einzelnen Sätzen ſcheint uns der erſte, wenn auch nicht von meiſterlichem Guß, doch der friſcheſte und kräftigſte. Die Partie, wo ſich der Meiſter am ſicherſten erprobt, die Durchführung in der Mitte des Stückes bis zum Rückgang, iſt nicht unintereſſant, doch etwas ſchwerfällig; der Componiſt hatte ſich nach Ges dur (von G moll aus) verirrt, da gab es denn einen ſchweren Rückweg; der Spieler hat dabei gewiß dieſelbe Empfindung, wie der Componiſt hatte, während er ſchrieb. Einige triviale Stellen finden ſich wie ſchon im erſten Theile des erſten Satzes, ſo auch im Mittelſatze dieſes (ſo S. 5 Syſt. 2 von Tact 4 an, S. 7 Syſt. 4 und 5, S. 9 Syſt. 6). Dagegen gefällt uns der Schluß von S. 14 Syſt. 4 an vorzüglich; die Einführung des erſten Thema's geſchieht hier leicht, frei und wohlthuend. Es folgt ein Scherzo im $^3/_4$ Tact, in derſelben Tonart; es iſt artig und hat ein anmuthiges Trio. Stellen wie S. 19 Syſt. 2 von Tact 5 ſcheinen uns aber zu wohlfeil und gehören am wenigſten in eine Preisſonate. Im Coda ſagt uns bis auf einige verbrauchte Wiederholungen wieder der Schluß ſehr zu. Das Andantino beginnt mit einem innigen Geſang, der an ein Motiv des erſten Satzes anklingt; wir wünſchten es in dieſem Charakter feſtgehalten. S. 23 geräth aber der Componiſt in einen unbegreiflichen Zorn, der ſich, wie oft bei Clavierſpielern, in maſſigen Octavengängen ausläßt. Dieſe Stelle verleidet uns den Satz. Das Finale wird durch ein paar Uebergangstacte mit dem Andantino verbunden; wir müſſen ihn leider für den gehaltloſeſten Satz der Sonate erklären, er iſt nicht einmal in der Form gerathen und voll von Gemeinplätzen, wie wir ſie wohl in Virtuoſenſtücken entſchuldigen, nicht aber in Componiſtenleiſtungen. Es thut uns leid, die Meinung der HH. Preisrichter hier nicht theilen zu können. Das Talent, das ſich in den vordern Sätzen ausſpricht, hat ſie offenbar die Schwächen des letzten überſehen laſſen.

Wir kommen zur zweiten Sonate, vom Componiſten Sonata quasi Fantasia genannt; ſie iſt mehr ſonderbar als ſchön, in gewiſſer Art originell. Der Componiſt hat ſich nämlich darauf capricirt, die Sonate, ſogar in ihren Nebentheilen, über ein Thema zu machen. Welche drückende Feſſel er ſich damit angelegt, wird er ſelbſt am beſten wiſſen; immer verdient aber eine ſolche Selbſtbeſchränkung ein gewiſſes Lob, das wir um ſo lieber ſpenden, je mehr wir überzeugt ſind, daß es ihm Andere, die von der Schwierigkeit einer ſolchen Arbeit keinen Begriff haben, nicht ſpenden werden. Denn freilich — was hat er erreicht durch dieſe Sonderbarkeit? Sein Stück leidet an einer faſt abmattenden Einförmigkeit und die Kunſt erſetzt nicht, wo die Natur mangelt. Wir wiſſen wohl von Bach und andern verwickelt combinirenden Künſtlern, wie ſie auf wenige Tacte, oft Noten ganz wunderſam gefügte Stücke gegründet, durch die ſich jene Anfangslinien in unzähligen Verſchlingungen hindurchziehen, von Künſtlern, deren inneres Ohr ſo bewundernswürdig fein ſchuf, daß das äußere die Kunſt erſt mit Hilfe des Auges gewahr wird. Aber ſie waren Meiſter der erſten Ordnung, denen in Laune gelang, was dem Jünger Schweißtropfen koſtet. Ihre tiefe harmoniſche Kunſt gewährte wenigſtens von dieſer Seite ein Intereſſe. Der obigen Sonate und ihrem Componiſten wollen wir den beſten Willen und das ernſte Streben, aus Wenigem Viel hervorzuzaubern, nicht abſprechen; aber der Eindruck ſeiner Compoſition ſpricht dafür, daß er mit ſeiner Arbeit etwas Undankbares unternommen, daß er ſeine Kräfte in einer unnatürlichen Spannung verſucht, die auch dem wohlwollenden

Beſchauer ein Mißbehagen verurſachen muß. Noch dazu iſt das Grundthema nicht einmal ſein eigen und unterſcheidet ſich nur rhythmiſch vom erſten Thema der Beethoven'ſchen A-Sonate für Pianoforte und Violine, oder, geht man noch weiter zurück, von der Fuge in G moll aus dem wohltemperirten Clavier von Bach. Andererſeits erinnert die Art ſeines Auftretens an die letzte große Sonate in C von Beethoven. Davon abgeſehen, ſo hat der Componiſt aus ihm gemacht, was es nur irgend hergab. Es erſcheint in wohl 50 verſchiedenen Geſtalten, als Melodie, als Baß, als Mittelſtimme, per augmentationem simplicem und duplicem, desgleichen per diminutionem, wohl auch in Engführungen ꝛc. ꝛc. Im erſten Satze intereſſirt das noch. Beginnt aber das Adagio wieder mit der Figur, dann das Scherzo, und dann das Finale, und, wie geſagt, nicht allein in dem Haupt-, ſondern auch in den Nebenthema's, ſo möchte ſich das Ohr apathiſch abwenden, das ſo unbarmherzig von dem



verfolgt wird. Dies iſt das Zuviel der Durchführung, das nahe an künſtleriſche Abſicht grenzt; ſtatt lebendiger That trockene Formel. Aber auch dieſer Art der Compoſition wollen wir nicht entgegentreten, ſobald ſie ſich gibt als was ſie iſt, als Studie für den jungen Componiſten ſelbſt. Für eine Preisſonate aber, um die ſich ein eben ertheilter Lorbeer anſchmiegt, halten wir die Sache für zu gemacht. Im Uebrigen ſind wir, wie geſagt, weit entfernt, dem Componiſten ein ſchätzenswerthes Talent, das bei guten Muſtern in die Schule gegangen, abzuſprechen. Er will nur vielleicht zu viel und tödtet am Ende den Reſt Naivetät, der noch in ihm ſein mag. Sagt ihm das nie eine innere Stimme? Oder iſt er ſchon glücklich an jenem Kreuzweg vorüber, wo ſich Natur und Affectation trennen?

Die dritte Sonate liegt uns noch vor, dieſelbe, die den letzten Preis davon getragen. Da blickt uns denn gleich ein ſinniges Gemüth entgegen; im ſchönen Fluſſe der Gedanken bewegt ſich die Compoſition vorwärts; neue treten hinzu, die alten tauchen wieder auf; ſie umſchlingen ſich, trennen ſich wieder. Wie eine ſchöne Gruppe löſt ſich das Ganze und verſchwindet leicht und anmuthig, wie es begonnen.

Nach dieſem Stücke fühlt man den Druck einer Künſtlerhand; nur einer ſolchen konnte das gelingen. Eine Romanze hebt an, nach einem etwas herben Vorſpiele, dieſe ſelbſt; mit mildem Ernſt wird uns was erzählt, was wir ſchon gehört zu haben glauben. Das Ganze feſſelt noch immer, wenn es uns auch nicht den erſten Satz vergeſſen macht. Ein Scherzo folgt der hübſcheſten Art; in anmuthiger Folge wechſeln ſtarke und leiſe Stimmen und nahen und fliehen; das Trio erklingt wie die Mahnung eines Freundes; aber das Necken der erſteren beginnt von Neuem. Das Finale weicht vom früheren anziehenden Novellencharakter der Sonate etwas ab und greift zu ſtärkeren Farben, gleich als hätte der Componiſt ein Orcheſterſtück damit erſetzen wollen. Es gefällt uns an der Sonate am wenigſten; immer aber gewahrt man auch an ihm die tüchtige Hand eines Muſikers, der mit Abſicht etwas Künſtlicheres liefern wollte. Dieſer vor Allen, klang es nach der Sonate in uns, gebührt ein Preis, und in ihr wieder vor den andern dem erſten Satze. Wenn wir in der erſten (von Vollweiler) einen Clavierſpieler erkannten, der ſich mit Talent auch der Compoſition zugewendet, in der andern (von Leonhard) einen Muſiker, der ſich den Weg zur Vollendung durch Verſtandesſpiele in etwas zu erſchweren ſcheint, ſo ſpricht aus der von J. P. E. Hartmann der Künſtler zu uns, der uns verſöhnt durch die harmoniſche Ausbildung ſeiner Kräfte, der, Herr der Form, kein Sclave ſeiner Gefühle, uns überall zu rühren und feſſeln verſteht.

Dies iſt unſere Meinung, und weicht ſie einigermaßen von der der Preisrichter ab, ſo ſei damit in keinem Falle ihr guter Wille in Zweifel gezogen, das Verdienſt nach Würden zu belohnen. Aber es iſt ſchwieriger, aus funfzig Menſchen die beſten herauszufinden, als aus dreien. Und dann — auch wir können irren, unſere Abſicht aber war die beſte. —

Liederſchau.

H. F. Kufferath, ſechs Lieder von R. Burns mit Begleitung des Pianoforte.

Werk 3.

Burns iſt der Lieblingsdichter der jetzigen jungen Componiſten. Gewiß hat der poetiſche „Pflüger von Dumfries“ es nie vermuthet, daß ſeine Lieder, zu denen er meiſtens durch alte Volksmelodieen angeregt wurde, nach beinahe hundert Jahren ſo viele andere Weiſen erwecken würden, auch jenſeits des Kanals. In Herrn Kufferath hat er einen ſehr begabten Sänger gefunden. Der Ton der Lieder iſt glücklich und athmet ſchottiſchen Charakter. Eine gewiſſe Einförmigkeit der Melodieen erſcheint hier als unvermeidlich; ſie gleichen ſich alle ſehr, namentlich im erſten und vierten Liede, die zugleich an das unter dem Titel »Michelemma« bekannte italieniſche Volkslied erinnern. Im Uebrigen zeigt der junge Componiſt in allen Talent und Geſchmack, in vielen einzelnen Zügen auch die feinere Bildung des modernen Künſtlers, ſo daß dies ſein erſtes Geſangwerk dem Muſiker wie dem Laien gleich willkommen ſein muß. Noch haben die Lieder faſt durchgängig das Beſondere, daß die Clavierbegleitung meiſt mit der Melodie zuſammengeht, ſo daß jene auch ohne Geſang ſelbſtſtändig beſtehen könnte. Es iſt dies gerade kein Vorzug einer Liedercompoſition und namentlich für den Sänger beengend; wir begegnen Aehnlichem aber bei allen jungen Componiſten, die ſich vorzugsweiſe früher mit Inſtrumentalcompoſition beſchäftigten. Dies hindert aber nicht, den Liedern des unſrigen innerlichen Geſanggehalt zuzuſprechen, wie ſie ſich denn auch ſehr leicht ſingen und raſch anklingen. Der Componiſt zeige ſich noch oft auf dem Gebiete, auf dem er ſo glücklich und aufmunterungswerth begonnen. —

Carl Zöllner, Liebesfrühling von F. Rückert. Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Dieſe Lieder erheben ſich weit über die Mittelmäßigkeit, wie ſie in neueſter Zeit im Liederfach wahrhaft entſetzend überhand genommen. Wir machen doppelt aufmerkſam auf ſie, die im Anfange ſchlicht, wohl gar etwas proſaiſch erſcheinend, bei genauerer Bekanntſchaft immer mehr gewinnen müſſen und einen wahren Geſangsmenſchen verrathen, wie wir unter Hunderten nur zu einzelnen finden. Jene Schlichtheit geht namentlich die Begleitung an, die, umgekehrt wie bei den vorher angezeigten Liedern von Kufferath, ohne Geſang beinahe dürftig und bedeutungslos zu nennen wäre. In denen von Zöllner liegt die Kraft in der Melodie der Geſangſtimme; ſie eben in ihrer ganzen Innigkeit zu würdigen, dazu gehört ein Sänger, der auch zu ſprechen verſteht, und wie ſie jeder Bewegung des Gedichtes liebend nachfolgt, ſo wollen wir es auch durch den Sänger wieder empfinden. Wie oft wird uns das geboten? Gute Liederſänger ſind faſt noch ſeltener als gute Liedercomponiſten. Die Zöllner'ſchen Geſänge gradezu zu entſtellen, würde zwar nur völlige Talentloſigkeit vermögen, ſie ſind dazu zu natürlich und ſtimmrecht; ſie aber gegen oberflächliche Auffaſſung und vornehme Geringſchätzung zu wahren, dazu kann ein öffentliches Wort wohl beitragen. Wir möchten ſo die Lieder einem edeln Geſtein vergleichen, wie es ſich oft unter unſcheinbarer Erdrinde verbirgt; es gehört Fleiß und Liebe dazu, es hell an's Tageslicht zu fördern. Dann aber gewiß wird man ſich des echten reinen Glanzes erfreuen, den ſie ausſtrahlen. Rückert, der Deutſche durch und durch, — nur von „öſtlichen Roſen" zuweilen überſtrahlt, — war auch gerade der Dichter, der dem Componiſten beſonders zuſagen mußte. Im „Liebesfrühling" ſteht Blüthe an Blüthe; die deutſchen Componiſten ſind erſt ſeit Kurzem dahinter gekommen. Der ſchönſten Texte einige hat ſich auch Zöllner gewählt. Den Preis als Compoſition zollen wir vor Allem dem „O weh des Scheidens"; hier iſt die Einfachheit zugleich Tiefe, das Gedicht leibhaftige Muſik geworden; es iſt ein ſchönes Lied und würde einem Beethoven nicht zur Unehre gereichen. Nach dieſem feſſelt uns das „Wenn die Roſen aufgeblüht" durch inniges Verſtändniß des Gedichtes, das nicht leicht zu componiren war. Die erſte Hälfte, die recitativiſche Wendung, ſcheint uns ausgezeichnet, der Schluß nur erinnert an Weber. Vortrefflich aufgefaßt, im altdeutſch poetiſchen Tone, iſt auch das Duett „Seligſter Wunſch" und namentlich der Schluß von rührender Innigkeit. Das „Mein Sehnen, mein Ahnen" iſt aus dem Herzen geſungen, ähnelt aber in etwas einer Marſchner'ſchen Arie aus Hans Heiling, wie denn Beethoven, Weber und Marſchner unverkennbare Vorbilder des Componiſten ſein mögen. Im Liede „Warum willſt du andere fragen“ gefällt uns entſchieden die zweite Hälfte bis auf den tremulirenden Schluß, für den wir lieber einfach aushaltende Accorde geſetzt wünſchten. Nr. 6 hat einen innigen Grundton, der ſich aber in der Mitte des Liedes etwas trübt durch einige mühſame Modulationen; auch der zweite Tact, obwohl melodiſch gut geſungen, auf dem Worte „Buſen“ gefällt uns nicht; er ſcheint uns für die Braut, die Rückert meint, nicht jungfräulich, nicht keuſch genug. Von den zwei Volksliedern ſagt uns das erſte zu; es will gut geſungen und geſprochen ſein. Das andere iſt das am wenigſten bedeutende des Heftes, welches wir denn nach treueſter Ueberzeugung Allen empfehlen, die mehr als ſingen, die auch denken und ſprechen wollen, zur nachhaltigen Freude ihrer wie Anderer. —

Henry Hugh Pearſon, ſechs Lieder von Robert Burns für eine Singſtimme mit Pianoforte.

Werk 7.

Ein eigenthümlicher Geiſt weht uns aus dieſen Geſängen, nicht der eines Meiſters, aber der einer intereſſanten ausländiſchen Perſönlichkeit. Die Lieder leiden faſt ſämmtlich noch an einer gewiſſen Ueberfülle, wie ſie theils Unſicherheit im Techniſchen, theils die Abſicht, Alles gleich möglichſt gut machen zu wollen, in jungen Componiſten oft erzeugen. Beides, hoffen wir, wird ſich mit dem reiferen Alter durch Uebung und Selbſterkenntniß mildern. Um es kurz zu ſagen, es ſcheint uns zu viel Aufwand gerade an dieſe Texte verſchwendet; es ſind zu viel Noten zu den einfachen Worten. Das Lob des Fleißes ſoll damit dem jungen Künſtler in keiner Weiſe vorenthalten ſein; gerade die warme, liebevolle Behandlung, die aus den einzelnen Liedern ſpricht, nimmt uns für ihn ein; aber er that zu viel und fehlte äſthetiſch, während er freilich überall das Beſte wollte. Die Burns'ſchen Gedichte lehnen vornherein, zum größten Theile wenigſtens, jene breitere Form der Behandlung ab, wie ſie in der Compoſition erſichtlich iſt; es ſind wohl Ergüſſe einer wahrhaften Dichterſtimmung, aber immer ſchlicht, kurz und bündig; darum lieben ihn die Componiſten auch ſo ſehr, darum fügen ſich ſeine Worte wie von ſelbſt zum Liede, und am natürlichſten in jene Form, wie ſie dem wirklichen Volksliede eigen iſt. Der Componiſt wollte aber mehr als dieſes; er gibt meiſtens große ausgeführte Stücke, die wohl einen ſtrebſamen Muſiker verrathen, mit der naiven Form der Gedichte aber im Widerſpruche ſtehen; oft hat ſeine Muſik ſogar einen dramatiſchen oder theatraliſchen Anſtrich, und hier ſcheint er am weiteſten vom Ziele zu ſein. Halten wir alſo die Auffaſſung der Gedichte für zum Theil verfehlt, und namentlich das erſte, dritte und fünfte Lied für viel zu anſpruchsvoll und ſchwerfällig, ſo müſſen wir doch auch in dieſen manches Eigenthümliche anerkennen und vor allem ein charakteriſtiſches Etwas, eine kräftige edelmänniſche Geſinnung, wie wir ſie an ſo vielen ſeiner Landsleute zu finden gewohnt ſind. Dies läßt ſich nicht mit Worten nachweiſen; dies muß Jedem ſympathiſch aus ſeiner Muſik entgegen wehen. Jedem kräftigeren männlichen Ausdruck, wenn er freilich wie hier auch noch nicht ganz gebildet erſcheint, müſſen wir aber das Wort reden in der muſikaliſchen Gegenwart, die ſich ſo überwiegend und gerade in ihren beliebteren Meiſtern zum Entgegengeſetzten neigt, als ob nicht noch vor Kurzem ein Beethoven gelebt, der es ſogar in Worten ausgeſprochen: „dem Mann muß Muſik Feuer aus dem Geiſt ſchlagen; Rührung paßt nur für Frauenzimmer“. Daran aber denken die Wenigſten und ſinnen gerade auf ſtärkſte Rührung. Man ſollte ſie zur Strafe ſämmtlich in Weiberkleider ſtecken. Alſo Schluchzen und Weinen iſt die Sache unſers Engländers nicht; er gibt markigere Melodieen, als man ſie gemeinhin in deutſchen Liederheften findet, und dies macht ihn uns werth. Sollten wir einzelne der Lieder hervorheben, die uns am meiſten zugeſagt, ſo ſind es „John Anderſon“ und das „Soldatenlied“; jenes iſt ganz von dem wehmüthigen Tone durchdrungen, der das Gedicht in ſo hohem Grade beſeelt, und hat trotzdem charakteriſtiſche Kraft; im „Soldatenlied“ umſpielt uns ein Anklang an das Marlboroughlied mit eignem romantiſchen Reiz, daß wir uns in die ſchottiſchen Hochlande verſetzt fühlen. Die Lieder ſind wohl urſprünglich auf das Engliſche componirt; doch ſtehen auch deutſche Worte dabei. —

Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncello.

Alexander Feſca,

Zweites großes Trio. Werk 12. — Drittes großes Trio. Werk 23.

Leider liegen uns von dieſen, wie den meiſten ſpäter zu beſprechenden Trio's, keine Partituren vor; auf Infallibilität des Urtheils machen die folgenden Zeilen daher keinen Anſpruch, und mögen mehr als ein Hinweis auf die neuen Erſcheinungen im Gebiete der Triocompoſition, denn als kritiſches Spiegelbild gelten. Ueberdies ſind die einzelnen Verfaſſer bekannt genug, ſo daß Jedermann weiß, was er ungefähr von ihnen zu erwarten hat, was nicht.

Das erſte Trio des obengenannten jungen Componiſten beſprach die Zeitſchrift ſchon vor längerer Zeit und ſagte dort: „es habe eine Schmetterlingsnatur, wo nicht der ganze Componiſt ſelbſt". Dieſer Ausſpruch, gut wie ſchlimm zu deuten, findet auch auf ſeine zwei ſpätern Trio's Anwendung. Wie jenes, zeichnet offenbar auch dieſe ein raſches, flüchtiges Weſen aus, wie es uns wohl auf Augenblicke gefallen kann. Ein ganzes Künſtlerleben aber ſchmetterlingsartig durchzubringen, ſcheint uns dieſes denn doch zu kurz. Wir wiſſen nicht, ob Hr. Feſca dies im Sinne hat; aber die Anlage geht ihm dazu nicht ab. Er hüte ſich alſo. Die giftigen Blumen ſind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewiſſe Blicke ſentimentaler Frauen. Der wahre Künſtler gedeiht aber nur anderswie, — in der Einſamkeit oder im Umgange mit Künſtlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann ſich freilich Niemand geben; aber lernen und ſtreben ſoll man immer. Wir wiſſen in der That an beiden Trio's nichts auszuſetzen, als die mittelmäßige Stufe, die ſie überhaupt einnehmen; auf dieſer leiſtet der Componiſt gewiſſermaßen ſchon Vollkommenes, die Form wird ihm leicht, es fehlt ihm nicht an hübſchen Melodieen, er ſchreibt dankbar für den Spieler; eine gewiſſe jugendliche Offenheit ſteht ihm ganz beſonders an. Aber die Form iſt auch bequem und gewöhnlich, den Melodieen fehlt es an mannichfaltigem Ausdruck, und vergebens würde man in beiden Werken nach eigenthümlicherem, höherem Aufflug, ja nur nach dem Willen dazu ſuchen. Mit einem Worte, der Componiſt ſcheint mit ſeinem Talent, mit dem, was er bis jetzt gelernt, zufrieden, und glaubt damit für ſein Leben auszukommen, was wir mehr wünſchen als glauben möchten. Doch fürchten wir auch nicht zu viel! Hat doch jedes Künſtlerleben ſeine Ferienzeiten, wo es ſich bequem ſchaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben. Der Deutſche hat ſo große Vorbilder hoher Männlichkeit; an dieſe blicke der Jünger zuweilen hinauf, wie an Bach, der alle ſeine vor dem dreißigſten Jahre geſchriebenen Werke als für nicht exiſtirend erklärte, an Beethoven, der noch in ſeinen letzten Jahren einen „Chriſtus am Oelberg" nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künſtler, da manchmal nicht bange, was nach etwa 50 Jahren ihr über eure Compoſitionen beſchließen werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verſchlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß, ihr verbrennt keines eurer unſterblichen Werke, und ſo erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber ſcheltet die Zukunft auch nicht, wenn ſie vergeſſen hat. Ein Totalurtheil über die neuern Werke des Hrn. Fesca liegt in dem Vorigen eingeſchloſſen; im Detail mögen ſie gewiß noch Manches enthalten, was eines beſonderen Lobes werth wäre, das uns wegen Mangels einer Partitur entgangen. In der Auffaſſung des ganzen Künſtlercharakters glauben wir aber nicht fehlgeurtheilt zu haben, und ſo wollen wir uns und Andere in der Zukunft, die Alles klar macht, wieder an dieſe Zeilen einmal erinnern.

W. Reuling, großes Trio ꝛc.

Werk 75.

Die Werkzahl läßt ſchließen, daß wir es hier mit einem geſchickten Muſiker zu thun haben. So ſcheint es auch nach der Clavierſtimme und theilweiſen Vergleichung der anderen Stimmen mit dieſer, was uns den Mangel einer Partitur erſetzen mußte. Der Componiſt iſt überdies einer der Capellmeiſter am Kärnthnerthortheater in Wien, der ſich noch jüngſt durch eine Oper bekannt gemacht. Wir haben es mithin in keinem Fall mit einem Novizen zu thun. Irren wir nicht, ſo wurde ihm bei Aufführung ſeiner Oper zum Hauptvorwurf gemacht ſein Schwanken zwiſchen deutſcher und italieniſcher Schule, ſo daß keine der Parteien, wie ſie in Wien auf das Schroffſte ſich gegenüber ſtehen, ſich mit dem Werke befriedigt erklärte. Hundert anderen Wiener Componiſten iſt ſchon das Nämliche mit dem nämlichen Erfolge geſagt worden; ſie wollen das Eine und können das Andere nicht laſſen, wollen Künſtler ſein und auch dem Plebs gefallen. Das hundertfältige Mißlingen ſolcher Beſtrebungen, hat es ihnen noch nicht die Augen geöffnet, daß auf dieſem Wege nichts zu erreichen iſt, daß nur einer zum Ziele führt, der nur ſeine Pflicht gegen ſich als Künſtler und die Kunſt zu erfüllen? — Wir knüpfen dieſen Vorwurf an dieſes Trio, das, obgleich vielleicht im ſchwächern Grade als jene Oper, eine ähnliche Tendenz, wie ſie in jener Anſicht ausgeſprochen, zu verfolgen ſcheint. Wie geſagt, wir glauben, daß das deutſche Künſtlerelement in dem Componiſten zur Zeit noch überwiege; aber der entſchiedene Fortſchritt beginnt erſt mit dem entſchiedenen Aufgeben alles dilettantiſchen Behagens, aller italieniſchen Einflüſſe. Haben wir Deutſche denn keine eigenthümliche Geſangweiſe etwa? Hat nicht die jüngſte Zeit gelehrt, wie es in Deutſchland noch Geiſter und Meiſter gibt, die der Gründlichkeit die Leichtigkeit, der Bedeutung die Grazie beizugeſellen wiſſen? Spohr, Mendelsſohn und Andere, ſie wüßten nicht auch zu ſingen, nicht auch für den Sänger zu ſchreiben? Dies iſt's, worauf wir die deutſch-italieniſche Zwitterſchule aufmerkſam machen möchten, wie ſie namentlich in Wien ihre Anhänger hat. Es geht nicht: die höchſten Spitzen italieniſcher Kunſt reichen noch nicht bis an die erſten Anfänge wahrhafter deutſcher; man kann nicht mit dem einen Fuß auf einer Alpe und mit dem andern auf bequemem Wieſengrunde ſtehen. Daß in dem Componiſten, von dem wir ſprechen, ein edlerer Trieb vorwalte, zeigt ſchon die Gattung, für die er ſchrieb. Im Kammerſtyl, in den vier Wänden, mit wenigen Inſtrumenten zeigt ſich der Muſiker am erſten. In der Oper, auf der Bühne, wie Vieles wird da von der glänzenden Außenſeite zugedeckt! Aber Auge gegen Auge, da ſieht man die Fetzen alle, die die Blößen verbergen ſollen. Freudig erkennen wir es denn an, daß uns auch aus der Kaiſerſtadt wieder einmal ein Werk kömmt, das wenigſtens einer gediegenen Kunſtform zufällt, mit Bedauern ſagen wir's, aus derſelben Stadt, der vordem geweihten, die „manch ein guter Geiſt betrat", derſelben, die uns gerade unſere Meiſtertrio's, die Beethoven'ſchen und

Schubert'ſchen brachte. Früher hieß der Wiener Hofcomponiſt W. A. Mozart, jetzt iſt es Gaetano Donizetti geworden, und mit einem Gehalte, der ſeinem innern ſchwerlich entſpricht. Das iſt in wenig Worten die Geſchichte Wiens von ſonſt und jetzt. Scheint denn leider in jener Reſidenz für einige Augenblicke der Italianismus geſiegt zu haben, ſo wollen wir guten deutſchen Philiſter, die noch auf Bach und Andere etwas halten, dennoch ſo lange wie möglich Stand halten, und wenigſtens in der Stube ſo viel gute Muſik machen, als wir ſie im Theater nicht zu hören bekommen. In dieſem Sinne ſei denn auch das Trio begrüßt, und klimme der Componiſt, wie jeder, der es kann, auf ſchöner Kunſtleiter weiter, die zu vielleicht beſcheideneren, aber dauerhafteren Triumphen führt, während das morſche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüſt italieniſcher Marktſchreierei doch über kurz und lang einmal wieder zuſammenſtürzt. —

H. Marſchner, großes Trio ꝛc.

Werk 111.

Es iſt dies Trio das erſte größere Kammermuſikſtück von Marſchner, das wir kennen lernen. Und wie es an einem älteren Künſtler immer erfreut, wenn er ſich in neuen Gattungen verſucht, gleichſam zum Selbſtgeſtändniß, daß er ſich ſelbſt noch nicht am Ziele glaube, daß er noch ein warmes Streben in ſich bewahre, ſo waren auch wir über die Erſcheinung erfreut, deren genauere Bekanntſchaft unſer günſtiges Vorurtheil auch nichts weniger als abſchwächte. Zwar wir ſind nicht blind gegen die einzelnen Mängel auch dieſes Werkes, gegen jene ſchwächeren Partieen der Compoſition namentlich in den zweiten Thema's und in der ſogenannten Bearbeitung, wo der Componiſt zu raſch verfahren, zu ſchnell mit dem zuerſt Gefundenen ſich begnügt; dagegen thut aber die Marſchner'n immer eigenthümliche Friſche wohl, die forteilende Bewegung des Ganzen, die ſichere Hand, mit der er die einzelnen Sätze charakteriſtiſch hinzuſtellen weiß. Man findet ſomit in dem Trio ungefähr denſelben Künſtler wieder, als man ihn aus ſeinen großen dramatiſchen Arbeiten kennt. Das Einzelne, das Detail iſt nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber iſt es, die Totalwirkung, die den

Mangel kunſtreicher gediegener Detailarbeit wenn nicht vergeſſen, ſo doch überſehen läßt. Wenn wir unter Vorzügen der Detailarbeit jene Selbſtſtändigkeit und lebendige Fortbewegung der einzelnen Stimmen, jene bedeutungsvollere Behandlung auch der Uebergangsſtellen (ſo z. B. wenn ſich der Satz aus der Moll- in die Durtonart wendet), jene feineren Bezüge zwiſchen dem Hauptthema und der Verarbeitung der anderen Motiven meinen, wie wir es z. B. in Beethoven'ſchen Compoſitionen, die Totalwirkung keineswegs beeinträchtigend, wiederfinden, ſo werden uns einſichtsvolle Leſer verſtehen. Bei Marſchner dominirt meiſtens die Oberſtimme; zu tieferen Combinationen zu gelangen, iſt es als gönne er ſich die Zeit nicht; es reißt ihn unwiderſtehlich nur nach Ende, nach der Vollendung des Stückes hin. Aehnlich dem wirken auch ſeine Compoſitionen; man fühlt ſich fortgeriſſen, geblendet; große Talentzüge blitzen uns überall entgegen; bei genauerer Unterſuchung ſtellen ſich aber auch die oberflächlicher behandelten Seiten der Compoſition heraus. In einem Bilde zu ſprechen, er gibt uns die goldenen Früchte ſeines Talentes in oft irdenen Schalen. Seien wir denn vor allem dankbar gegen jene, gegen die Lichtſeiten des Trio's. Wie geſagt, es bildet — bis auf das Adagio, das uns nicht zu gleicher Zeit mit den andern Sätzen entſtanden zu ſein ſcheint — ein lebendiges, wirkungsvolles Ganzes. Die Tonart iſt im Anfang- und Schlußſatz, wie im Scherzo Gmoll, die des Adagio das in dieſer Folge befremdende Asdur. Jene Sätze haben ſämmtlich einen wilden, leidenſchaftlichen Charakter, während das Adagio den ganz entgegengeſetzten der Mildheit und Ruhe trägt. Der Umſtand, daß das Adagio im letzten Satze wieder zum Vorſchein kommt, könnte unſere Vermuthung, daß es zu anderer, früherer oder ſpäterer Zeit als die andern Sätze geſchrieben ſei, etwas ſchwankend machen. Doch weiß man, wie einem gewandten Componiſten ſolche Rückblicke oft mit leichter Mühe auch nach Abſchluß eines Satzes noch gelingen. Im Uebrigen geſchieht jener Rückblick in ſehr zarter Weiſe und thut gerade im unruhigen Treiben des letzten Satzes wohl. Das Adagio ſelbſt hat eine reizende, Marſchner'n ganz eigenthümliche Geſangweiſe; wir halten es für das Urſprünglichſte im ganzen Trio. Das Violoncellſolo, das ſie beantwortet, ergeht ſich dagegen zu breit unſerer Meinung nach und ſcheint, uns auch in melodiſchem Bezug zu gewöhnlich, faſt theatermäßig. Wo ſich Marſchner ſchon oft mit Glück bewegt, in der Sphäre des Spuk- und Mährchenhaften, thut er es auch im Trio mit Wirkung, im erſten Satze weniger, im Scherzo und Finale aber mit offener Luſt an ſeinen Gebilden; dieſe letzteren Sätze ſind auch die humoriſtiſchſten. Einige leichte Anklänge an das Franz Schubert'ſche Trio in Es dur erwähnen wir flüchtig.

Das Trio wird ſich, glauben wir, verbreiten; wir ſind nicht überreich an geiſtvollen Werken der Art, und dies letztere Prädicat gebührt dem Trio in jedem Fall. In der Ausführung bietet es keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten, namentlich iſt das Clavier wirkſam behandelt.

Louis Spohr, Trio ꝛc.

Werk 119.

Auch das Trio dieſes verehrten Meiſters iſt, ſo viel wir wiſſen, ſeine erſte derartige Compoſition. Dieſelbe freudige Bemerkung, die wir ſchon beim Eingang der Anzeige des Marſchner'ſchen Trio's ausſprachen, müßten wir alſo bei dieſem wiederholen. Und das unterſcheidet eben die Meiſter der deutſchen Schule von Italienern und Franzoſen, das hat ſie groß gemacht und durchgebildet, daß ſie ſich in allen Formen und Gattungen verſuchten, während die Meiſter jener andern Nationen ſich meiſtens nur in einer Gattung hervorthaten. Wenn wir daher einige der beliebten Pariſer Operncomponiſten hier und da z. B. „große Künſtler" genannt finden, ſo möchten wir erſt fragen: wo ſind denn eure Symphonieen, eure Quartette, eure Pſalmen ꝛc.? wie könnt ihr euch mit deutſchen Meiſtern vergleichen wollen? So hat auch Spohr faſt in allen muſikaliſchen Formen gearbeitet vom Oratorium bis zum Lied, von der Symphonie bis zum Rondo für ein Inſtrument, und dieſe Vielſeitigkeit iſt nicht das Geringſte, was ihn uns verehrungswürdig macht. Seine neue Gabe müſſen wir denn als eine neue Blüthe ſeines reichen Geiſtes begrüßen, die im Kranze ſeiner Schöpfungen ſich gar wohl mitblicken laſſen darf. Zwar Duft und Farbe ſind dieſelben, die wir ſchon kennen. Aber es ſcheint eine unerſchöpfliche Gemüthstiefe gerade in dieſem Künſtler zu liegen, daß er uns immer zu feſſeln verſteht, ſo ſehr er ſich auch gleichbleibt. Gewiß, Spohr könnte alles ohne ſeinen Namen herausgeben, man würde ihn auf den Augenblick erkennen.

Von keinem Künſtler der Gegenwart iſt das in demſelben Maaße zu behaupten. Auf etwas Anderes noch gründet ſich aber das Intereſſe das wir immer für ſeine Schöpfungen hegen müſſen, nicht allein auf den Zauber ſeiner Eigenthümlichkeit, ſondern auf ſeine reiche Kunſtbildung, auf die rein muſikaliſchen Schönheiten im Gegenſatz zu den charakteriſtiſchen ſeiner Individualität. Denn es kann uns aus einer Muſik ein bedeutender Charakter entgegentreten und ihr doch viel zur Meiſterhaftigkeit fehlen. Spohr gibt uns Alles in meiſterhafter Form und ſelbſt Gekanntes in gewählter Gewandung. Er wird nicht müde, ſeinem Werke die größte Vollendung zu geben. Man ſehe z. B., wie er das erſte Thema des erſten Satzes ſeines Trio's, ſo oft es wiederkommt, neu harmoniſirt. Ein bequemer Künſtler hätte es ohne Mühe einmal wie das andremal gemacht. Von ſeinem gewiſſenhaften Fleiß, der ſich mit dem vorrückenden Alter des Künſtlers eher geſteigert als vermindert zu haben ſcheint, haben Manche gar keine Vorſtellung; es rächt ſich aber auch genug an ihren Werken. Doch was bemühen wir uns, Spohr's große Künſtlertugenden auseinanderſetzen zu wollen, worüber die Welt ſchon längſt einig iſt. Auch das Trio ziert ſeinen Meiſter; es iſt aus einem Guß von Anfang bis Ende, und nur das Adagio nach unſerer Meinung etwas matter. Die anderen Sätze haben die eigenthümlichſten Vorzüge; der erſte iſt ein feines Gewebe, von ſicherer Hand kunſtreich ausgeführt. Das Scherzo gehört zu Spohr's vorzüglichſten, die er geſchrieben; man verlangt es wieder und wieder zu hören. Der letzte Satz hat ein durch Spohr ſelbſt etwas allgemein gewordenes Motiv, im Ganzen herrſcht aber ein außerordentlicher Schwung, das Violoncell-Pizzicato nicht zu vergeſſen und die ſchön eingewebte Melodie aus dem Adagio. Welchen Charakter das Trio im Uebrigen athme, wir brauchen's wohl nicht auszuſprechen. Spohr im erſten, Spohr im zweiten Satz, und überall. Paßt auf irgend Jemanden Schiller's: „doch Schöneres kenn' ich nicht, ſo lang ich wähle" ꝛc., ſo iſt es auf ihn. Mög' er noch lange unter uns wirken!

Deutſche Opern.

I.

Adele de Foix, große Oper in vier Acten von R. Blum, in Muſik geſetzt von C. G. Reißiger. Vollſtändiger Clavierauszug.

Das Süjet behandelt eine Liebesgeſchichte Franz des Erſten von Frankreich, der ſich, im Grunde auf wenig königliche Weiſe, in Beſitz von Adèle de Foix, der jungen Frau eines bejahrten Edelmanns, des Grafen Chateaubriand, zu bringen verſucht. Die Handlung des Königs wird noch dadurch unſchöner, daß der beſagte Edelmann ihm früher einmal das Leben gerettet. Zum Schluß erſticht Chateaubriand ſeine untreue Frau und auch ſich; der König zieht frei ab, ſeinem Volke Reue und Beſſerung angelobend. So endigt das Abenteuer wenig erbaulich, wie Jemand ſagte, als Scherz zu ernſthaft, als Ernſt zu ſcherzhaft. Daß dies auf die Compoſition zurückwirken mußte, war natürlich. Solche verruchte Liebeleien allenfalls zu beſchönigen, verſtehen nur die Franzoſen. Der Deutſche iſt dazu viel zu ehrlich und zu moraliſch. Aber was überwindet eben ein deutſcher Componiſt nicht Alles, hat er nur einen leidlich componiblen Text, von dem er ſich auch einige Wirkung auf das Publicum verſpricht. Wir wünſchen nicht, daß ſich Herr Reißiger getäuſcht haben möge: aber der Text wird ſchwerlich bei uns Anklang finden. Was die Muſik betrifft, ſo darf Jeder, der den Componiſten bereits kennt, davon im Voraus viel Gutes erwarten. Als gewandter Inſtrumentator hat er ſich längſt bekannt gemacht; an der Spitze eines vorzüglichen Orcheſters ſtehend, hatte er mehr als mancher Andere Gelegenheit zur Beobachtung und Combination. Das Element, in dem er ſich zeither am liebſten bewegte, war das Lied, und am glücklichſten im heiter lyriſchen. Viel Gelungenes in dieſer Art verdanken wir ihm. Auch als Kirchencomponiſt hat ſich Reißiger mit Glück gezeigt; ſeine derartigen Compoſitionen athmen einen freundlichen frommen Sinn, der ſeines Eindruckes gewiß ſein kann. Weniger glücklich war er bis jetzt als dramatiſcher Componiſt; wir finden den Grund davon im durchaus Vorwiegenden ſeiner lyriſchen

Natur, wie es auch anderwärts ſchon mehrfach ausgeſprochen. Daß er dennoch nicht von der Oper läßt, daß er wieder mit einer ſogenannten großen vortritt, wollen wir als ein Zeichen inneren Muthes begrüßen, der überall mehr zuwege bringt, als träges Stehenbleiben auf einem Fleck. Adèle de Foix wurde gegeben, mit Beifall, auch nicht ohne einzelnen Widerſpruch. Wir ſind ſo arm an einer deutſchen Oper; man ſollte nicht gleich über alle, die nicht auf das erſtemal wie etwa der Freiſchütz wirken, ſo boshaft herfallen oder ſie gar ignoriren. Verſchweigen wir aber auch deshalb den Tadel nicht.

Die deutſchen Componiſten ſcheitern meiſtens an der Abſicht, dem Publicum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus ſich heraus, und er ſoll ſehen, ob er nicht mehr erlangt. Wer dem Publicum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es ſich endlich über die Achſel anzuſehen. Beethoven ging mit geſenktem Kopf und untergeſchlagenen Armen einher, da wich der Plebs ſchon auseinander, und nach und nach wurde ihm auch ſeine ungewöhnliche Sprache vertrauter.

An obiger Klippe, fürchten wir, iſt auch Reißiger theilweiſe geſcheitert. Der ungeheure Succeß des „Freiſchütz“, ſcheint es, hat die deutſchen Componiſten zu Anforderungen an Beifallsbezeugungen verleitet, die nun einmal nicht durch Abſicht herausgefordert werden können. Muß denn Alles gleich Furore machen ſollen? Gehören denn zu Allem Poſaunen und Pickelflöten? Sie ſchimpfen auf die italieniſchen Componiſten und ſcheuen ſich doch nicht, oft mit denſelben Mitteln zu wirken; man kennt den Unſinn und begeht ihn doch. Wo ſoll denn da die Achtung des Publicums herkommen, das auch ſeine Meriten hat und oft heller ſieht, als man glauben ſollte! Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutſche Oper, ſchreibt, als gäb' es kein Publicum, aber zeigt den echten Künſtler, die echte Bildung, und wir wollen ſehen, ob ihr euch dabei nicht beſſer ſteht. Vielmal iſt das ſchon geſagt worden, aber nie war es nöthiger als jetzt, wo der Glaube des Publicums an deutſche Operncomponiſten immer tiefer und tiefer zu ſinken anfängt. Schon ſehen wir italieniſche Truppen ſich mehrer deutſchen Bühnen bemächtigen; franzöſiſche könnten leicht nachfolgen. Alſo Acht gegeben, daß man euch nicht euren eigenen Boden unter den Füßen wegzieht.

Gewiß, wir finden z. B. in Reißiger's neueſter Oper Stücke, die in neu-italieniſchen oder franzöſiſchen wie echte Edelſteine unter böhmiſchen ſich ausnehmen würden. Aber mit einzelnen Nummern iſt noch nichts gethan; wir wollen Styl im Ganzen, eine durchgehends edle Auffaſſung, ein immer friſch ſchlagendes Künſtlerherz. Daß uns ſolchen Genuß die Reißiger'ſche Oper durchgängig bietet, können wir leider nicht behaupten. Gibt er uns viel Würdiges, ſo huldigt er auch dem Tagesgeſchmack; wir vermiſſen eben im Allgemeinen Charakter und Einheit des Styls. Bemerkenswerth iſt auch, wie Reißiger, der z. B. in vielen ſeiner Lieder ein eigenthümliches Talent gezeigt, in ſeinen dramatiſchen Arbeiten weit weniger originell daſteht, ja ſo ſtarke Anklänge an bekannte deutſche und italieniſche Meiſter bringt, daß es auch der Laie merken muß. So finden ſich bedeutende Reminiscenzen aus Weber, Spohr, auch Marſchner, häufig auch aus Roſſini und Bellini, die einzeln aufzuzeichnen zu viel Raum wegnehmen würde, die aber gewiß Niemandem entgehen können. Einen andern Vorwurf könnten wir noch erheben gegen die unſeres Bedünkens durchweg zu maſſenhafte Inſtrumentation. Wo ſoll der Componiſt die Mittel zur Steigerung herbekommen, wenn er an minder bedeutende Stellen ſchon alle Kräfte verſchwendet, die ihm dann am rechten Orte fehlen? Andererſeits iſt freilich Reißiger's große Virtuoſität der Inſtrumentation ſehr auszuzeichnen und wir müſſen ſie wohlklingend und glänzend nennen, wo er die Orcheſtermaſſen nicht zu ſehr aufeinander häuft. Abgeſehen aber von dieſem zweifachen Vorwurf öfterer Reminiscenzen und öfterer überladener Inſtrumentirung, finden wir in der Oper ſo viele Vorzüge, zu denen wir uns jetzt mit Vergnügen wenden.

Es herrſcht in der Oper ein ausgezeichneter muſikaliſcher Fluß, wie er eben nur dem Künſtler vom Fach eigen iſt. Sehr anzuerkennen iſt auch die Reinheit der Harmonie, wenige grelle Accordenfolgen in einigen leidenſchaftlichen Momenten ausgenommen. Sodann wir im Ganzen Wahrheit des Ausdrucks in Uebereinſtimmung der Worte zur Muſik zugeſtehen[1], von der wir in der neu-italieniſchen Opernmuſik kaum die Spur antreffen. Endlich durchzieht die ganze Oper ein natürlich freundlicher Sinn, der wohlthut auf der Bühne, die uns ſo ſehr an Mord und Todtſchlag gewöhnt. Vornehme Kunſtthuerei, namentlich contrapunktiſche, will ſich nirgends geltend machen; ſie wär' auch am üblen Ort angebracht. Muſikaliſch am charakteriſtiſchſten gehalten finden wir, außer dem König und Adèle de Foix, den Graf Chateaubriand, wenn auch das Intereſſe für ihn allein dem Mitleid eines hintergangenen Ehemannes gilt, der überdies ſchon über die Jugendjahre hinaus. Bonnivet, der Teufel im Stück, zeigt ſich vielleicht zu ſanft, nicht teufliſch genug. Dem Pagen fehlt es etwas an Grazie, dem Narren nicht minder an ſchlagender Komik. Der letztere wird von dem bekannten Marſchner'ſchen im Templer bei Weitem überholt.

---

[1] Zwei Stellen nur nicht richtiger Auffaſſung wollen wir hier anführen, in der Arie des Grafen S. 83 bei den Worten: „Da erfaßte meine Seele, die bewegt war, bang und wild, dein geliebtes Bild“, wo der Componiſt nur das bang und wild in der

Die Chöre greifen oft wirkſam ein; Popularität dürfen wir indeſſen keinem verſprechen.

Beſonders auszuzeichnen iſt die Balletmuſik; hier zeigt ſich Reißiger's ganzes liebenswürdiges Talent. Namentlich hebt ſich Lipinski's Solo mit dem ſpäter dazukommenden Hoboetriller hervor.

Die Declamation finden wir im Ganzen lobenswerth und richtig; einige Verſtöße wären mit leichter Mühe abzuändern. Einen Hauptmoment finden wir zu leicht behandelt, den im letzten Act, wo Chateaubriand zum König ſagt: „die Schuld, ſie iſt dein". Hier, wo die Scheidewand zwiſchen Fürſt und Unterthan zum erſtenmal und auf ewig fällt, wo der Gemißhandelte die Größe des Unglücks dem Verführer recht ordentlich vor Augen ſtellen will, hier wirkt der recitativiſche Vortrag zu wenig. Der Componiſt hat ſich dieſen bedeutenden Moment entgehen laſſen.

Der, beiläufig geſagt, ſehr ſorgfältige Clavierauszug zeigt einige Abweichungen von der Aufführung in Dresden; namentlich iſt, was in jenem dritter und vierter Act iſt, in einen einzigen, und gewiß zum Vortheil der Wirkung zuſammengezogen worden.

Höchſt undankbar finden wir den Schluß; das Ganze ſtiebt ſo

Muſik ſchildert, den Nachſatz aber überſah; dann S. 96, wo beim Eintreten des Königs Adele ſagt: „nun bin ich frei, der König rettet mich", die der Componiſt con tutta forza ſingen läßt, während ſie unſerer Meinung nach ganz leiſe für ſich geſprochen werden müßten.

unglücklich auseinander, daß der Zuhörer nur mitleidsvoll den Kopf ſchütteln kann, wie über eine Begebenheit, die freilich nicht anders enden konnte.

Wir ſcheiden von ihm, nicht ohne Tadel des einzelnen Mißlungenen, mit aller Achtung aber vor dem Fleiß, dem Talent und den Kenntniſſen, die der Componiſt wiederum gezeigt, und in der Hoffnung, daß er ſie bald wieder auf gleichem Terrain bethätigen möge.

II.

Heinrich Eſſer, Thomas Riquiqui oder die politiſche Heirath, komiſche Oper in drei Acten.

Werk 10.

Nach den Berichten, die wir über dieſe Oper vor und nach ihrer Aufführung geleſen, mußten wir etwas ganz Vorzügliches von ihr erwarten. In einem hieß es u. A.: Manche ſähen in dem jungen Componiſten einen zweiten Adam, Andere einen Boieldieu, Exaltirtere ſogar einen neuen Mozart und Beethoven entſtehen. Zwiſchen Adam und Beethoven liegt freilich viel in der Mitte, und iſt der Componiſt klar mit ſich, ſo wird er ſelbſt zugeſtehen, daß er einen Vergleich mit erſterem allerdings eher aushalten würde, als mit dem letzteren. Doch dürfen wir den Componiſten nicht entgelten laſſen, was perſönliche Theilnahme vielleicht an ihm überſchätzt; ſein Werk hat einen zu beſtimmten Eindruck auf uns gemacht, als daß uns dies, wie die entgegengeſetzt kalte Aufnahme, die die Oper in Mannheim erfahren, in unſerem Urtheile beirren könnte. Doch ehe wir über die Muſik ſprechen, erſt Einiges noch über den Text. Da müſſen wir denn vor allem bekennen, daß wir nur wenig Komiſches an ihm finden. Wenn Riquiqui, die Hauptperſon der Oper, ein gutmüthiger Schuhmacher, um die Tochter ſeiner Wohlthäterin aus den Händen wüthender Sanscülotten zu befreien, mit dieſer eine Scheinheirath eingeht, ſie aber nach Beendigung der (franzöſiſchen) Revolution frei und ihrem früheren Verlobten zurückgibt, ſo iſt das brav und edelherzig, aber gewiß nicht komiſch, und um jene Scheinheirath dreht ſich doch das ganze Stück, das uns in vielen Beziehungen eher wie ein in eine niedere Sphäre gezogener „Waſſerträger“

vorkommt, den doch gewiß Niemand zu den komiſchen Opern zählen wird. Die einzige luſtige Figur iſt die des Barnabé; aber ſie iſt viel zu unbedeutend, um das Beiwort „komiſch" für das Ganze zu rechtfertigen. So wünſchten wir vor Allem aus dem Titel jenen Beiſatz heraus, weil ſonſt Jedermann etwas Anderes erwartet, als er empfängt. Uebrigens iſt der Text geſchickt behandelt, namentlich auch der Dialog gewandt und lebendig geſchrieben, wie denn die Proſa dem Verfaſſer geläufiger ſcheint, als der Vers.

Vom Charakter der Muſik einen Begriff zu geben, ſo können wir ſie im Allgemeinen als geſund und natürlich bezeichnen. Offenbar ſchwebt Mozart dem jungen Tonſetzer als Ideal der Muſe vor; in der Leichtigkeit und Anmuth der Formen verräth es ſich namentlich, daß jener Meiſter in's Blut und Leben des jüngern Künſtlers übergegangen. Aber auch der franzöſiſchen Schule ſcheint er nicht unvertraut, und wir bemerken dies gern, wo er an Boieldieu, weniger gern, wo er an Adam erinnert. So könnte ſpeciell das Motiv, das die Grundidee der Oper trägt: „Arbeit, Frohſinn, leichtes Blut ſind des Daſeins höchſtes Gut", vom Componiſten des Poſtillons ſein, — wir geſtehen, es etwas trivial gefunden zu haben. Es haben alſo jene verſchieden lautenden Berichte alle in etwas Recht, wenn ſie von einem Einfluß Mozart's, Boieldieu's und Adam's auf die Bildung des Componiſten ſprechen; Beethoven'ſches nur vermochten wir nirgends zu entdecken, aber ebenſo wenig italieniſche Gemeinplätze, was wir mit Vergnügen hinzuſetzen.

Für die ausgezeichnetſten Stücke der Oper halten wir die Enſemble's, und wenn es wahr iſt, daß ſich gerade darin der Beruf des dramatiſchen Componiſten zeigt, ſo müſſen wir dieſen Hrn. E. zuſprechen. In der Partitur, auf der Scene nimmt ſich gewiß Manches noch vortheilhafter aus; aber auch der Clavierauszug läßt das entſchiedene Talent des Componiſten in dieſem Bezug ahnen. Dies iſt nicht der ſchwerfällige Verſuch des Schülers, ſondern die ſpielende Hand natürlichen Geſchickes.

Was das melodiſche Element der Oper betrifft, ſo hält es ſich in der Mitte zwiſchen franzöſiſchem und deutſchem Charakter. Zur Offenbarung tieferer Melodieenkraft bot die Oper keine Gelegenheit. Gut ſangbar iſt faſt das Meiſte, nur der Tenor (Riquiqui) hält ſich oft in den höchſten Lagen auf. Die Chöre ſind durchgängig ſehr leicht, in

Betracht, daß wir Sanscülotten aus der erſten Zeit der franzöſiſchen Revolution vor uns haben, faſt etwas zahm zu nennen.

Vor allem aber iſt die Correctheit und Sauberkeit des Satzes zu rühmen, wie ſich das durch die ganze Oper hindurch zeigt. Daß ſie auch vortrefflich, — klar, einfach und natürlich inſtrumentirt ſein mag, läßt ſich, ohne ſie vom Orcheſter gehört zu haben, beinahe mit Beſtimmtheit vorausſagen.

Wir haben ſomit in jedem Falle eine freundliche Oper mehr, und es verdienen auch die Verleger Erwähnung, die das Werk eines jungen vaterländiſchen Talentes im ſtattlichſten Gewande der Oeffentlichkeit übergaben. Gedenken wir der großen Jugend des Componiſten (er ſoll kaum 24 Jahre zählen), ſo dürfen wir auf ſeine Zukunft erfreuliche Hoffnungen ſetzen. Es wird auch Zeit, daß die deutſchen Componiſten den Vorwurf ſtrafen, der ihnen ſeit lange gemacht wird, Italienern und Franzoſen das Feld nicht auf das Tapferſte überlaſſen zu haben. Da gäb' es ein Wort zu reden, auch an die deutſchen Dichter!

Johann Huß, Oratorium von Prof. Dr. A. Zeune, componirt von Dr. C. Löwe.

Werk 82.

Wir freuen uns der Thätigkeit des geiſtvollen Mannes, von der uns obiges Werk wieder Zeugniß gibt. Sein neues Oratorium reiht ſich, in ſeiner Tendenz, den früheren derartigen Compoſitionen Löwe's an; es iſt, ſchon vom Dichter, nicht für die Kirche gedacht, und hält ſich, für den Concertſaal paſſend oder auch bei muſikfeſtlicher Gelegenheit wohl anzubringen, zwiſchen Oper und Oratorium. Wir haben noch kein gutes Wort für dieſe Mittelgattung; bei geiſtlicher Oper denkt man an etwas Anderes, und dramatiſches Oratorium trifft den Sinn auch nicht. Von mancher Seite iſt ſogar gegen die ganze Kunſtgattung angeſtritten worden. Sollen der Muſik aber Charaktere, eben wie Huß, Guttenberg, wie Luther, Winkelried und andere Glaubens- und Freiheitshelden, gänzlich entzogen bleiben, weil ſie weder ganz für die Oper, noch ganz für die Kirche paſſen? Mir ſcheint, Löwe hat ein Verdienſt um die Gattung, die wenn auch noch kein Epochen-Werk geliefert hat, doch auch noch nicht zu Ende gedacht iſt. Das rein bibliſche Oratorium kann darunter nicht im Geringſten leiden und wird auch immer ſeine Componiſten finden. Aber wir wollen uns freuen, daß die Geſchichte noch allerhand große Geſtalten aufzuweiſen hat, die ſich die Muſik nur anzueignen braucht, um nach einer neuen Seite hin zu wirken und ſich auszuſprechen. Von dieſem Gedanken ſcheint auch Löwe auf das Innigſte durchdrungen zu ſein, da er nicht abläßt, den früher betretenen Weg zu verfolgen. Und hat er darauf noch keine glänzenden Triumphe errungen, ſo ſchrecke ihn das nicht ab; es braucht nicht Alles in der Welt gleich Furore zu machen und darf doch eines ehrenden Andenkens in der Kunſtgeſchichte gewiß ſein. Das Verdienſt, einen neuen Weg mit angebahnt zu haben, muß Löwe zugeſprochen werden.

Hätte er's doch in der erſten Blüthe ſeiner Mannеskraft gethan, oder in der Zeit, der wir ſeine friſchen kräftigen Balladen verdanken! Aber freilich, der Bildungsgang eines Künſtlers läßt ſich wohl hinterher erklären, vorher aber ſchwer lenken und vorausbeſtimmen. Zu ſtark wirken auch Leben und Verhältniſſe oft ein. Aus dem Operncomponiſten Händel wird ein Oratoriencomponiſt; Haydn, der Inſtrumentaliſt, gibt uns im Greiſenalter ſeine „Schöpfung“; Mozart mitten in ſeinen Operntriumphen ſein „Requiem“. Mögen ſolche Erſcheinungen auch im tieferen inneren Weſen der Künſtler begründet ſein, — Leben, Umgebung, Verhältniſſe bringen ſie oft erſt zur Reife.

Löwe, um mich eines Bildes zu bedienen, iſt frühzeitig auf ein einſames Eiland geworfen worden. Was draußen in der Welt vorgeht, kommt nur erzählungsweiſe zu ſeiner Kunde, wie umgekehrt die Welt nur ſelten von ihm hört. Zwar Löwe iſt der König dieſes Eilandes und baut es an und verſchönert es, denn die Natur hat ihn mit dichteriſchen Kräften ausgerüſtet. Größeren Einfluß aber auf den Gang der Weltbegebenheiten ausüben kann er nicht und will es vielleicht auch nicht.

So gehört denn Löwe beinahe zu den Verſchollenen ſchon, trotz ſeiner regen fortgeſetzten Productivität. Man ſingt wohl ſeine alten Balladen noch, und ſein „Was ziehet und klinget die Straße herauf“

ertönt noch aus der Kehle manches alten Burſchen; aber ſeine ſpäteren größeren Arbeiten ſind kaum dem Namen nach bekannt geworden. Ungerechterweiſe, aber auch natürlicherweiſe. Und hier muß ich etwas ausſprechen, was ich nur ungern thue, und möchte es mit dem Goethe'ſchen Wort einleiten: „Wer ſich der Einſamkeit ergibt, ach der iſt bald allein". Zu lang anhaltende Abgeſchiedenheit von der Welt ſchadet dem Künſtler zuletzt; er fängt da oft an, ſich in gewiſſe Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er ſich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer feſtgefahren. So weit mag er ſich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffentliche Stimme ein „Hab' Acht, Freund" entgegen, ſo verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an ſich, und der Pedanterie geſellt ſich gar noch der Unmuth, die Hypochondrie zu, dieſer ſchädlichſte Feind des Schaffens.

Wir ſind weit entfernt, Obiges in ſeinem ganzen Umfange auf Löwe anzuwenden; aber es iſt Gefahr für ihn da. Wie ſein „Huß" unzweifelhaft eine Menge Stellen aufzuweiſen hat, die den noch friſchen elaſtiſchen Geiſt ihres Schöpfers bezeugen, ſo doch andere wieder, an denen wir die ſchädlichen Einflüſſe einer iſolirten oder ſich ſelbſt iſolirenden Stellung wahrnehmen zu können glauben. Es gibt eine Pedanterie der Einfachheit, die ſich zur künſtleriſchen echten Naivetät verhält wie Manier zur Originalität. Dem Laien ſagt jene gar oft auch zu; der Künſtler aber will auch immer muſikaliſch intereſſirt ſein, und dieſen letzteren Anſprüchen genügt der „Huß" eben nicht immer. Vielleicht empfindet das der Componiſt ſelbſt manchmal; denn er verfällt ſtellenweiſe in das andere Extrem und gibt z. B. im dritten Theile ſeines Werkes auf einmal eine höchſt künſtliche canoniſche Meſſe. Aber daß er zwiſchen allzu großer Einfachheit und Künſtlichkeit die Mittellinie treffe, den eigentlichen Kunſtſtyl, dies wünſchten wir, daß es ihm gelänge. Freilich, das Letzte iſt das Schwierigſte und, großes Talent vorausgeſetzt, das Ergebniß vieler Studien, Erfahrungen an ſich und Anderen. Möchte unſerm Tondichter ſein Genius hold ſein und ihn dieſen Weg geleiten; aber auch jener wird es nicht allein vermögen, ſondern unausgeſetzter Fleiß, ſtrenges Ueberwachen der Kräfte, eiſerner Wille bis in die älteſten Jahre hinauf.

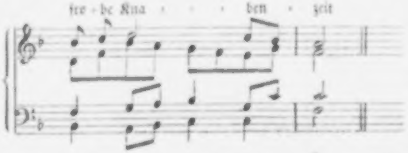
Wir gehen zur Begründung einzelner eben ausgeſprochener Anſichten etwas näher auf das Oratorium ein, und müſſen zuerſt dem

Dichter, gewiß auch im Sinne des Componiſten, einen Dank ſpenden für ſeinen Text. Es iſt einer, der auch ohne Muſik ſich des Leſens lohnte, ſeines Gedankengehaltes, der edlen echt deutſchen Sprache, der natürlichen Anordnung des Ganzen halber. Wer an Einzelnem mäkelt, an einzelnen Worten Anſtoß findet, der mag ſich ſeine Texte bei den Göttern holen. Wir würden die Componiſten glücklich ſchätzen, die immer ſolche Texte zu componiren hätten.

Die Geſchichte der Handlung können wir als bekannt vorausſetzen; Charakter und Haltung der Nebenperſonen wird aus dem Folgenden erſichtlich werden.

Das Oratorium beginnt mit einer Einleitung, die, muſikaliſch nicht außergewöhnlich intereſſant, doch den Prolog paſſend einleitet. Ein Prolog folgt, der Zeit und Bedeutung der Handlung in kurzen Worten feſtſtellt. Der Componiſt läßt dieſen zwar einfach, doch originell vom Chor allein vortragen. Im Nachſpiel zu dieſem Chor treffen wir ſchon auf eine Stelle, wie ſich ähnliche im ganzen Oratorium und zu oft wiederholen; es ſind ſogenannte Sequenzen. Wir ſprechen uns gleich hier darüber und dagegen aus, weil ſie im Verlauf einzeln anzuführen zu vielen Platz rauben würde. Durch den folgenden kleinen Satz in A dur wird einem ſpäteren Chor vorgegriffen. Wie er ſchon hier erſcheint, hat er keinen rechten Sinn, auch keine Wirkung.

Nr. 1 iſt ein Chor der Schüler und Studenten von Prag, die ſich ihrer Studien freuen. Die Nummer iſt leicht und charakteriſtiſch, in der Form aber faſt dilettantiſch einfach. Es fehlt ihm, um künſtleriſch zu heißen, Detail und feinere Geſtaltung, auch eine Härte findet ſich:



Nr. 2 tritt Hieronymus, ein Freund des Huß, auf und meldet, daß letzterer vor das Coſtnitzer Concilium geladen iſt. Daß Löwe das

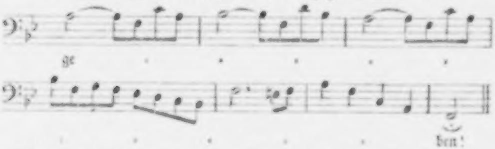
Recitativ ausgezeichnet behandelt, iſt aus ſeinen früheren Arbeiten bekannt. Dies Lob gilt für alle Recitative des Oratoriums.

Der darauf folgende Chor: „Huß, zieh' nicht fort" hat ein lebendiges Thema. Die Behandlung des Ganzen dünkt uns aber oberflächlich.

Nr. 3. Huß tritt auf und gibt Erklärungen. Hieronymus warnt ihn:

Zu ſtark, o Huß, haſt du die Kleriſei
Ob ihrer Ueppigkeit und Tyrannei,
Ob ſchnöden Ablaßkrames angeklagt,
Sie wird dir's nimmermehr vergeben ꝛc.

Die Arie (Baß) iſt ausgezeichnet; nur gegen Stellen wie:



möchten wir uns ſtemmen: ſie erinnern zu ſehr an die Graun'ſche Zopfzeit. Den Schluß führen wir noch an, da dies Steigen der Stimme in die Tiefe zum Schluß der Nummern eine Lieblingsmanier des Componiſten ſcheint[1], die wir wenigſtens nicht zu oft anzutreffen wünſchten.

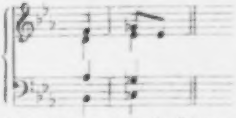
Nr. 4 bringt den ſchönen Choral: „Was mein Gott will, das gſcheh' allzeit". Es iſt fein und ſo zu ſagen aus dem Leben gegriffen, daß Huß die erſte Periode allein anſtimmt. In ſolchen kleinen Zügen ſpiegelt ſich das echte Talent.

In Nr. 5 treten nach einer recitativiſchen Einleitung Wenzel, Sofia und Huß zu einem Terzett zuſammen. Die beiden erſten ſind das böhmiſche Königspaar. Huß greift das Papiſtenthum an. Im Terzett vereinigen ſie ſich zum Preis des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung. Die Form des Gedichts bot dem Muſiker hier Gelegenheit zu einer kunſtreichen Verwebung der Singſtimmen, die er ſich indeß entgehen ließ. Der Rückgang von As nach Es auf S. 36 ſcheint uns ſogar nicht ganz meiſterhaft. Im Uebrigen enthält die Nummer viel

---

[1] Wir finden ſie zum Schluß von Nr. 9, Nr. 12, Nr. 17 wieder.

Inniges. Für Theoretiker vom echten Schrot und Korn ſtehe auch dieſe Stelle da:



Nach unſerm Urtheil iſt das die ärgſte Sünde nicht, nur Pedanterie und Geiſtesfaulheit in Sachen der Kunſt iſt es, wie ſie gerade unter den Generalbaſſiſten am meiſten angetroffen wird.

Der zweite Theil beginnt mit einem Zigeunerchor, von dem wir mehr erwartet hätten. Wohlklang und Anmuth ſollten niemals fehlen, auch wenn Zigeuner ſingen. Dies wußte Weber in der Precioſa beſſer zu machen.

Dagegen muß Nr. 7, wo ſich zwiſchen den Stimmen der Zigeuner aus der Ferne der Chor der Huſſiten vernehmen läßt, von bedeutender Wirkung ſein.

Im Zigeunerchor Nr. 8 tritt der frühere zigeunerartige Charakter zurück, er dünkt uns, faſt nur auf Tonica und Dominante baſirt, doch gar zu ſimpel. Wenn wir oben von Stellen ſprachen, an denen wir des Componiſten iſolirte Stellung wahrzunehmen glaubten, ſo meinten wir damit Chöre wie dieſe Nummer.

In Nr. 9 erkundigen ſich die Huſſiten nach dem Wege nach Coſtnitz. Eine Zigeunerin warnt vor der Reiſe in einer Arie, die uns nur wenig zuſagt und melodiſch wie formell mißrathen ſcheint. So wenigſtens nach dem Clavierauszug. Vielleicht wird ſie durch das Orcheſter gehoben.

Nr. 10. Huß zeigt keine Furcht; er hat ja auch freies Geleit vom Kaiſer Sigismund verſprochen bekommen. Der Chor ſpottet: „Freies Geleit?" und ſpäter „Sigemund Lügemund"; beide Ausbrüche des Chors ſind ſehr kurz; im zweiten dünkt uns der Eintritt der Bäſſe auf der Dominante nicht meiſterhaft.

Nr. 11. Huß verabſchiedet die Freunde, die ihn begleiten, in ausdrucksvoller Muſik.

Nr. 13 iſt faſt eine wörtliche Wiederholung des Chores von Nr. 6. Die Zigeuner ziehen fort. Das in's d einmal vorſchwebende e zu Schluß (S. 64) iſt ein abgelauſchter Naturlaut. Solche Noten fallen nur einem poetiſchen Kopfe ein.

In Nr. 14 begegnen wir zuerſt der Aufſchrift: „Liebliches Wieſenthal", als dem Ort der Handlung. Es liegt darin etwas Sonderbares, da das Oratorium doch ſicher nicht zur Aufführung auf der Bühne beſtimmt iſt. Der Phantaſie des Hörers durch ſolche Andeutungen zu Hilfe zu kommen, ſcheint aber gar wohl zuläſſig. Die Muſik ſchildert den Ort im freundlichen A dur noch ſchärfer. Huß, in ein Hirtenthal gekommen, bittet die Hirten um einen Trunk Milch. Chlum warnt vor Vergiftung. Dies geſchieht in der Muſik ſehr charakteriſtiſch im Zwiegeſang zwiſchen Huß und Chlum (S. 67). Die ſpäteren Worte des Hirten:

Auch euch, o Herr, verleih Gott Heil und Glück! —
Ihr mögt wohl wandeln jetzt auf ſchweren Wegen —

obwohl vom Componiſten ausdrucksvoll recitirt, wünſchten wir etwa von Beethoven componirt geſehen zu haben. Hier konnte eine tiefe Rührung erreicht werden.

Die folgende Nummer beginnt mit den Pſalmworten: „der Herr iſt mein Hirte" und athmet den rechten Charakter; doch hängt das Ganze zu lange in A dur feſt. Der Chor bringt dann mehr Bewegung in das Stück. Wie der erſte ſo ſchließt auch der zweite Theil ganz leiſe.

Im dritten werden wir nach Coſtnitz verſetzt. Barbara, Kaiſer Sigismunds Frau, bittet um Gnade für Huß. Jener ſträubt ſich. Man hört das Geläute, in der Muſik in der bekannten Quintenweiſe wiedergegeben. Die folgende Arie der Barbara: „Augen ſind der treue Spiegel" iſt innig geſungen, wenn auch nicht neu. Viel bedeutender als Muſikſtück und von leidenſchaftlicher Färbung ſcheint uns das nächſte Duett.

Es folgt jetzt unter der Aufſchrift »Missa canonica« jener künſtliche Muſikſatz, von dem wir oben ſprachen, daß er ſich im Gegenſatz zu der im ganzen Oratorium vorwaltenden Simplicität wie ein Extrem ausnähme. Wie dem ſei, ſolche Sätze gereichen jedem Muſiker zur Ehre. Die Form iſt die des doppelten Canons in der Unterquinte. Aus der Bach'ſchen Paſſionsmuſik nach dem Evangelium Johannis erinnern wir uns eines ähnlichen, freilich noch kunſtvolleren, über die Worte „Kreuzige".

Nr. 20 enthält die Anklageſcene. Huß'ens folgende Arie ſcheint uns eine der bedeutendſten des Werkes. Ergebung in den Willen des Himmels und Trotz gegen ſeine Verfolger ſind die Grundzüge dieſes warmen, energiſchen Muſikſtückes. Noch einmal ſingt er ſeinen Choral, den er ſchon im erſten Theil angeſtimmt, dem ein etwas matterer Chor und dann die Scene mit dem Bauern folgt, der noch ein beſonderes Scheit zum Holzſtoß herbeigetragen bringt. Hier folgt das weltberühmte, mit Geiſt componirte »O sancta simplicitas« Huß'ens.

Den folgenden, den Schlußchor, wünſchten wir in vollſtändiger Beſetzung gehört zu haben; er muß von ergreifender Wirkung ſein, namentlich wie Huß zwiſchen dem Chor der Flammengeiſter das »Miserere mei Domine« aufſchreit und mit immer ſchwächerer Stimme und den Worten »non confundar in aeternum« beſchließt. Es ſcheint, daß der Componiſt gerade an dieſer Nummer mit Begeiſterung gearbeitet, und wir möchten ſie für die würdige Krone des Ganzen erklären.

So haben wir nach beſten Kräften verſucht, dem Werke die Würdigung zu geben, wie ſie eben nach einem Clavierauszug zu geben möglich iſt. Ueber die Befähigung des Componiſten hat die Welt längſt entſchieden; aber der Wege gibt es vielerlei. Löwe hat ſich einen ſchwierigen gewählt. Er ermatte nicht — und wenn auch, das Verdienſt muß ihm bleiben, in den erſten Reihen zur Erreichung eines neuen Zieles gekämpft zu haben. Mit dieſem Bekenntniß, das wir ſchon an die Spitze dieſes Aufſatzes ſtellten, beſchließen wir ihn und mit den Wünſchen für des Künſtlers ferneres Wirken.

Pianofortemuſik.

Seit längerer Zeit iſt über keine Pianofortecompoſition in der Zeitſchrift berichtet worden; es gab eben trotz der Maſſen, die täglich für dieſes Inſtrument geſchrieben werden, nicht viel Neues zu bemerken. Die Meiſter der vorletzten Epoche ſind theils verſchieden, theils ſchweigen ſie ganz; die der letzten Epoche verharren entweder in ihren Richtungen, über die ſchon zum Oefteren in dieſen Blättern geſchrieben worden, oder ſind gar zurückgegangen. Daneben wuchert jenes Unkraut fort, wie es zu allen Zeiten gewuchert hat; doch hat das Dreiblatt

Czerny, Herz und Hünten bedeutend in der Gunſt des Publicums verloren. Es wird ebenſo wenig auszurotten ſein, wie eine gewiſſe Leihbibliothek-Literatur; in einem Kunſtblatte verdient ſie nur die flüchtige Andeutung ihrer Exiſtenz. Ein neues wahrhaftes Künſtlertalent, das dem Clavier ſeine Kräfte widmete, iſt noch nicht erſchienen; einzelne erfreuliche, oder doch hoffnungsvolle Erſcheinungen berühren wir ſpäter.

Von den namhaften Claviercomponiſten der vorletzten Epoche ſchaffen, außer Cramer, der einer noch früheren zufällt, in der letzten Zeit aber wieder mit einigen neuen Compoſitionen hervorgetreten iſt[1], nur noch Moſcheles und Kalkbrenner. Erſterer hat in ſeiner »Romanesca«[2] eine Perſiflage jener Pſeudo-Romantik geliefert, die ihren eigentlichen Sitz in der großen Pariſer Oper haben mag, von da auch in die Claviermuſik ſich eingeſchlichen, ſogar über den Rhein bis zu uns vorgedrungen, — eine köſtliche Perſiflage, deren Sinn wohl hier und da nicht einmal verſtanden wurde, ſo daß einige gar den Verfaſſer unter die Verrückten ſchieben mochten, die er gerade ſchildern wollte. Die Sache iſt luſtig genug, und werth, daß man ſie kennen lerne. Ein anderes, aber ernſthaft gemeintes Stück deſſelben Componiſten iſt eine Serenade[3], die uns wiederum zeigt, wie dem Verfaſſer die Bewegung der letzten Clavierſpielerepoche nicht fremd geblieben iſt, ohne daß wir ſie gerade ſeinen glücklichen Leiſtungen beirechnen möchten.

Herrn Kalkbrenner's Namen findet man nur noch auf einzelnen Phantaſieen über Thema's aus gerade in Paris beliebten Opern, über deren Zuſchnitt und Zweck nicht viel zu ſagen iſt.

Ein Curioſum eines ſehr bejahrten Tonſetzers liegt uns noch vor in Bravourvariationen von F. D. Weber[4], dem Director des Prager Conſervatoirs. Wir nahmen das Stück als eine liebenswürdige Laune des alten Mannes. Wenn aber einzelne deutſche Recenſenten über das Werk in Ekſtaſe geriethen und ausſchrieen, dies wäre der wahre claſſiſche Bravourſtyl, ſo kann man darüber nur lächeln. Es iſt ein Gelegenheitsſtück wie hundert ſeines Gleichen und von wahrer Muſik darin keine Rede; ja wir finden nicht einmal das Thema ſehr ausgezeichnet, und namentlich die Harmonie vom drittletzten zum vorletzten Tact unmuſikaliſch. Daß das Ganze in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, wie wir in einer Anmerkung leſen: mit Orcheſterbegleitung und Ritornelles, ſich ungleich bedeutender ausnehme, iſt kein Zweifel.

---

[1] Seine bedeutendſte — vierhändige Etuden — konnten wir noch nicht zu Geſicht bekommen. [2] Werk 104. [3] Werk 103. [4] Prag, bei J. Hoſmann.

Dies wären die namhafteſten der älteren Tonſetzer, die uns zuletzt Claviercompoſitionen gegeben, und die Auswahl freilich keine große.

Von den Componiſten der letzten Epoche vermiſſen wir ſeit Jahresfriſt leider Mendelsſohn unter den für das Clavier thätigen. Seine zuletzt erſchienenen Werke waren das vierte Heft der Lieder ohne Worte und ein Variationscyklus in dem Beethoven-Album, die beide ſchon in der Zeitſchrift erwähnt wurden. Leider feiert auch W. Taubert in Berlin, deſſen fruchtbarer Anfang eine reichere Folge erwarten ließ. Hoffen wir, daß ſie, wie manche andere, mit ihren Gaben nur zurückhalten. —

Vielem Geiſtvollen begegnen wir wieder in einigen Compoſitionen Chopin's: ſie ſind ein Concert-Allegro (Werk 46), eine Ballade (Werk 47), zwei Notturno's (Werk 48) und eine Phantaſie (Werk 49), und, wie alle von ſeiner Hand, im erſten Augenblick als Chopin'ſche Compoſitionen zu erkennen. Das Concert-Allegro hat ganz die Form eines erſten Concertſatzes und iſt wohl urſprünglich mit Orcheſterbegleitung geſchrieben. Wir vermiſſen in dem Stück einen ſchönen Mittelgeſang, das ſonſt reich an neuem und glänzendem Paſſagenwerk iſt; wie es daſteht, ſchweift es zu unruhig vorüber; man fühlt das Bedürfniß nach einem nachfolgenden langſamen Satz, einem Adagio, wie denn die ganze Anlage auf ein vollſtändiges Concert in drei Sätzen ſchließen läßt. Das Clavier zur höchſten Selbſtſtändigkeit zu erheben und des Orcheſters unbedürftig zu machen, iſt eine Lieblingsidee der jüngſten Claviercomponiſten und ſcheint auch Chopin zur Herausgabe ſeines Allegro in der jetzigen Geſtalt vermocht zu haben; an dieſem neuen Verſuche ſehen wir indeß von Neuem ihre Schwierigkeit, ohne deshalb vom wiederholten Angreifen der Sache abzurathen. Bei Weitem höher als das Allegro ſtellen wir die Ballade, Chopin's dritte, die ſich von ſeinen früheren in Form und Charakter merklich unterſcheidet und, wie jene, ſeinen eigenſten Schöpfungen beizuzählen iſt. Der feine geiſtreiche Pole, der ſich in den vornehmſten Kreiſen der franzöſiſchen Hauptſtadt zu bewegen gewohnt iſt, möchte in ihr vorzugsweiſe zu erkennen ſein; ihr poetiſcher Duft läßt ſich weiter nicht zergliedern. — Die Notturno's reihen ſich in ihrem melancholiſchen Charakter, ihrer graziöſen Haltung Chopin's früheren an. Vorzüglich mag das zweite zu Mancher Herzen ſprechen. — In der Phantaſie begegnen wir dem kühnen ſtürmenden Tondichter wieder, wie wir ihn ſchon öfter kennen gelernt; ſie iſt voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze ſich einer ſchönen Form nicht hat unterwerfen wollen. Welche Bilder Chopin vorgeſchwebt haben mögen, als er ſie ſchrieb, kann man nur ahnen; freudige ſind es nicht. —

W. Sterndale Bennett hat ſeit ſeinen reizenden, ſchon vor Jahr und Tag in der Zeitſchrift beſprochenen Diversions nur eine einzige Claviercompoſition veröffentlichen laſſen: Suite de Pièces[1]: ſie reicht aber hin, die Achtung vor ſeinem ſchönen Talente zu erneuen. Sechs Stücke ſind es ziemlich gleichen Charakters, die das Heft enthält, die ſämmtlich Zeugniß von der echten, Alles wie nur im Scherz und Spiel vollbringenden Schöpferkraft ihres Verfaſſers geben. Nicht das Tiefſinnige, Großartige iſt es, was uns hier Gedanken weckt und imponirt, ſondern das Feine, Spielende, oft Elfenähnliche, das ſeine kleinen, aber tiefen Spuren in unſerm Herzen zurückläßt. Einen großen Genius wird daher Bennett Niemand nennen wollen, aber von einer Genie hat er viel. In dieſen Tagen, wo ſo viele unerquickliche Muſik ſich breit macht, das Aeußere, das Mechaniſche bis zum Unmaaß und Unverſtand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener ſtillen Innerlichkeit, wie ſie Bennett's Compoſitionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß ſich dieſe Art Muſik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen ſich immer mehr Bahn brechen müſſen, und daß, wie verſchieden auch die Urtheile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geſchichte der Kunſt der Periode, die das Kunſtreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden ſtrebt, ihren hohen Platz über das, was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und ſichern wird. Vieles iſt ſchon gethan; und unter den Componiſten jener edleren, ſeltneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenſtelle. Schriebe er nur mehr! Aber es ſcheint, daß er ſelbſt einſieht, er bewege ſich auf einem kleinen Terrain und er dürfe nicht immer auf dieſem verharren; denn, wie geſagt, wir lieben wohl die Elfenſpiele, aber Mannesthaten noch mehr, und dieſe zu vollbringen, ſcheint das kleine Gebiet des Claviers zu beſchränkt; dazu gehört ein

---

[1] Werk 24.

Orcheſter, eine Bühne. Doch wir ſchweifen zu weit von unſerer Compoſition ab, die ihrem Verfaſſer, möge ſeine Zukunft ſein wie ſie wolle, zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm ſchon gar keine Rede mehr ſein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles geſtaltet ſich ihm meiſterlich. Auf die Aehnlichkeiten ſeiner Compoſitionen mit Mendelsſohn'ſchen iſt ſchon öfters aufmerkſam gemacht worden; man würde Bennett aber ſehr Unrecht thun und Urtheilloſigkeit verrathen, glaubte man mit ſo einem Ausſpruche ſeinen Charakter vollſtändig bezeichnet zu haben. Gewiſſe Aehnlichkeiten ſind den verſchiedenen Meiſtern der verſchiedenen Epochen immer gemein geweſen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn und in den früheren Compoſitionen Beethoven's, iſt es ein gewiſſes gemeinſchaftliches Streben, was ſie verbindet, das ſich auch oft äußerlich ausſpricht, gleich als ob ſich einer auf den andern berufen möchte. Dieſes Hinneigen eines edlen Geiſtes zu einem andern wird Niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Aehnliches liegt auch im Verhältniſſe Bennett's zu Mendelsſohn. Von Werk zu Werk hat ſich aber Bennett immer eigenthümlicher herausgeſtaltet, und in dem jetzt vorliegenden könnte, wie geſagt, nur das verwandte künſtleriſche Streben im Ganzen an Mendelsſohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meiſter denken, in die ſich der engliſche Componiſt eingelebt zu haben ſcheint; das Studium Bach's, und unter den Claviercomponiſten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweiſe liebt, iſt nicht ohne Einfluß auf ſeine Fortbildung geblieben, und er hat ganz Recht, ſie zu ſtudiren; denn wer ein Meiſter werden will, kann es nur bei Meiſtern, — wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe ſetzen wollen. Von den einzelnen Stücken der »Suite« — auch ein altes gutes Wort — möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Jeder wird nach ſeiner Einſicht wählen. Die eigenthümlichſten ſcheinen uns die zweite Nummer in ihrer eigenthümlichen höchſt zarten Geſtaltung, und die vierte wegen ihres phantaſtiſchen Charakters. —

Wie St. Bennett war leider auch **Adolph Henſelt** in den letzten Jahren nur wenig productiv. Vielleicht hielten ihn nur äußere Gründe ab; denn daß ein Quell, der ſo friſch und fröhlich zu ſprudeln begann, ſo ſchnell wieder verſiegt wäre, kann man nicht glauben. Sein neueſtes Stück für Clavier allein heißt Tableau musical[1]; einer böhmiſch-ruſſiſchen Volksmelodie folgt ein ländliches Thema, die ſich in anmuthiger Weiſe ſpäter begegnen; es gibt ein Bild, als wenn etwa eine Zigeunerbande ſich in moderneres Bauernvolk miſchte, und vielleicht hat dem Componiſten ſo etwas vorgeſchwebt, wie zum Theil wenigſtens der Titel vermuthen läßt. Das Ganze macht einen heitern, faſt maleriſchen Eindruck und iſt von jenem Wohlklang beſeelt, wie er alle Compoſitionen dieſes Künſtlers auszeichnet. —

Von berühmten Virtuoſen, die das Clavier neuerdings bedacht, führen wir zuerſt S. Thalberg an, der, außer ſeiner zweiten Phantaſie über Thema's aus Don Juan, die von ſeinen andern Phantaſieen ſich nur wenig unterſcheidet, unter dem Titel: Thème original et Etude[2] eines ſeiner effectvollſten Stücke veröffentlicht hat, — daſſelbe, mit dem er in ſeinen Concerten ſo oft Furore machte. Der Reiz liegt zuerſt in dem anmuthigen Thema, von dem Jemand ſagte, es habe etwas von einem Geſang italieniſcher Maulthiertreiber, was den beſondern Charakter der Melodie auch im Ganzen andeuten mag; den Haupteffect auf das Publicum macht aber erſt die ſchillernde Variation, wo man nicht weiß, wo der Spieler alle die Finger herbekömmt. Dabei klingt die Etude viel ſchwieriger als ſie iſt. Hätte die Compoſition eine gehaltvollere Einleitung und einen weniger kurzen Schluß, ſie wäre eines unbedingten Lobes würdig. Für das Publicum iſt ſie noch immer trefflich genug.

Liſzt hat vor Kurzem, außer einigen Phantaſieen über Opernthema's, ſein umfangreichſtes und, wie wir glauben, ſein bedeutendſtes Werk erſcheinen laſſen, ſeine Pélerinage, die drei ſtarke Bände füllen wird. Wir konnten erſt den erſten Band zu Geſicht bekommen und verſparen unſer Urtheil, bis wir das Ganze kennen gelernt, für einen ſpätern beſondern Artikel. —

Von jüngeren Componiſten, die ſich als ſolche ſchon anderweitig bekannt gemacht, für Clavier aber, ſo viel wir wiſſen, erſt wenig oder gar nichts veröffentlicht, müſſen wir noch O. Nicolai und Julius Rietz nennen, von denen uns zwei Claviercompoſitionen vorliegen. Und wie wir vorzugsweiſe gern nach neuen Sonaten greifen, ſo freute uns ſchon der Titel auf der Nicolai'ſchen Compoſition, die eben eine Sonate iſt[1]. Man hat dieſen Componiſten wegen ſeiner italieniſchen Sympathieen vielfach angegriffen; wir kennen nichts von ſeinen in Italien geſchriebenen Opern; in dieſer Sonate ſteckt aber noch genug gutes deutſches Blut. Oder wäre es, daß er ſeine Feder ſo in der Gewalt hätte, daß er ſich heute in italieniſcher Weiſe, morgen in anderer ergehen könnte? Dies wäre eine gefährliche Gewandtheit, der ſchon Meyerbeer als Opfer gefallen iſt. Doch kennen wir, wie geſagt, zu wenig von Hrn. Nicolai's Compoſitionen, um uns ein Urtheil darüber zuzutrauen. Die Sonate bekundet in jedem Fall eine deutſche Abſtammung, und im Beſonderen eine große Leichtigkeit in der Erfindung und Ausführung; iſt jene nicht gerade tief, dieſe keine außergewöhnlich kunſtreiche, ſo feſſelt doch das Stück durch andere Vorzüge, durch ſein aufgewecktes raſches Weſen, das nicht grübleriſch beim Einzelnen aufhält und eben eine dem Componiſten günſtige Totalwirkung hervorbringt. Am wenigſten gelungen ſcheint uns der letzte Satz; es verändert ſich in ihm das Tempo zu oft, was nur ein beſonders geiſtreiches Spiel vergeſſen machen würde. Recht aus dem Ganzen iſt dagegen der erſte Satz, ebenſo das Scherzo und namentlich das Trio gelungen. Zum Hauptmotiv des Adagio hat der Componiſt eine ſchwediſche Volksmelodie (allerdings eine der ſchönſten) gewählt; einen Zuſammenhang mit dem Uebrigen vermögen wir indeß nicht zu entdecken.

---

[1] Werk 16.

[2] Werk 45.

Julius Rietz, der ſich durch ſeine beiden Ouverturen einen klangvollen Namen erworben, debütirt als Claviercomponiſt mit einem Scherzo capriccioso[2]. Von ſeiner Hinneigung zu Mendelsſohn's Weiſe war ſchon öfter die Rede; auch uns verleidete dies manche Stelle ſeiner Compoſitionen. Daß uns gewiſſe Anklänge bei manchen Componiſten mehr beleidigen, als bei anderen (wie z. B. bei Bennett), mag ſchwer zu erklären ſein, wenn es nicht vielleicht daher kommt, daß Vor- und Nachbildner von Natur aus weniger verwandt ſind, und mithin das Angeeignete im letztern fremdartiger berührt, als wo (wie eben bei Bennett und Mendelsſohn) die Charaktere einen Aehnlichkeitszug gleich bei ihrer Geburt mit auf die Welt gebracht zu haben ſcheinen. Wie dem ſei, der äußerſt talentvolle Componiſt, von dem wir ſprechen, hat ſo viel Bildung, zeigt einen ſo entſchiedenen Charakter, daß es vielleicht nur einer größeren Aufmerkſamkeit ſeinerſeits bedarf, Reminiſcenzen zu verhüten. Im Uebrigen erinnert gerade das Scherzo weniger an Mendelsſohn'ſche Art; es iſt dazu viel zu mißmuthig, mißtrauiſch faſt, wenn wir ſo ſagen dürfen. Hinter dem wenig heitern Humor des Stückes verbirgt ſich aber jedenfalls ein vortrefflicher Tonkünſtler, dem wir wünſchen, daß, wie er heimiſch in ſeiner Kunſt, er ſich auch ganz glücklich in ihr fühlen möge. —

---

[1] Werk 27. [2] Werk 5.

Noch liegt eine Reihe Compoſitionen vor uns, deren Verfaſſer weniger oder gar nicht gekannte Namen haben; wir haben ſie aus einem anſehnlichen Stoße neuer Muſikalien als die bemerkenswertheſten herausgewählt.

Julius Schapler, deſſen Preisquartett als ein bedeutendes Muſikſtück bereits S. 268 ff. angezeigt wurde, hat neuerdings eine Fantasia capricciosa gebracht. Den Eindruck jenes Quartetts noch im friſchen Gedächtniß bewahrend, gingen wir mit Freude an die neue Compoſition, fanden uns indeß diesmal getäuſcht. Der Titel mag Vieles entſchuldigen, aber nicht Alles. Wir vermiſſen in der Phantaſie einen wahrhaft ſchönen muſikaliſchen Gedanken und den innerlichen Faden, der auch die phantaſtiſche Unordnung durchſchimmern ſoll, will ſie anders im Bezirk der Kunſt anerkannt ſein. Offenbar hat der Componiſt mit ſeinem Stück etwas gewollt, — was aber? verſchweigt er uns. Gegen das Ende hin erſcheint nämlich auf einmal, diesmal recht wie aus den Wolken kommend, der „Mond“, d. h. ein Andante mit dieſer Aufſchrift. Was ihm vorangeht, iſt kaum zu errathen; es fehlt uns der Schlüſſel zur Auflöſung. So vermuthen wir denn, der Componiſt hat irgend eine Begebenheit ſchildern wollen und, die Muſik geheimnißvoller wirken zu laſſen, die nöthigen Andeutungen weggelaſſen. Damit that er aber ſich und ſeinem Werke Schaden, dem wir wenigſtens, wie es daſteht, kein Intereſſe abzugewinnen wiſſen. Die Muſik iſt eben zu wenig an ſich und könnte nur dadurch zu ihrer Bedeutung gelangen, wenn uns der Componiſt die Bilder, die ihm jedenfalls vorgeſchwebt, mit Worten genannt, wie er es bei dem „Mond“ that. Ein nicht gutes Zeichen für eine Muſik bleibt es aber immer, wenn ſie einer Ueberſchrift bedarf; ſie iſt dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, ſondern erſt durch irgend eine äußere Vermittelung angeregt. Daß unſere Kunſt gar Vieles ausdrücken, ſelbſt den Gang einer Begebenheit in ihrer Weiſe verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Werth ihrer ſo entſtandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: ſie brauchen nur die Ueberſchriften wegzuſtreichen. Herr Schapler that es; aber die Probe fiel gegen ihn aus. Nichts deſto weniger zählen wir ſein Werk zu den bemerkenswerthen und würden es ohnedies in dieſe Revüe gar nicht aufgenommen haben. Auch im Verfehlten läßt ſich oft ein Talent erkennen, und dieſes iſt dem Componiſten in jedem Falle zuzuſprechen. —

Einen anmuthigen Cyklus von Etuden gibt uns S. Goldſchmidt[1]; er gehört nach dieſen Proben ſeines Talentes, den erſten, die wir von ihm zu Geſicht bekommen, mit Leib und Seele der Richtung der neueſten Zeit, aber einer ihrer edleren an. Chopin ſcheint er zumal in's Herz geſchloſſen zu haben; dabei offenbart er aber auch Eigenthümliches; das Jugendlich-Schwärmeriſche, das alle ſeine Stücke durchweht, kann kaum Jemandem entgehen. Auch ſchöne Kenntniſſe ſtehen ihm zu Gebote. Am liebſten ergeht er ſich in fremdartigen Tonarten; bis auf eine Etude ſpielt das ganze Heft in Des und Fis. Steige er ſpäterhin aber auch manchmal zu menſchlicheren herab; ein junger Componiſt, zu dem man ſich erſt durch 5 bis 6 Kreuze hindurcharbeiten muß, braucht noch einmal ſo viel Zeit zur öffentlichen Anerkennung. Die Hauptſache aber iſt, er bewahre ſich ſeine Natürlichkeit und ſchreibe dann, in welcher Tonart er wolle. Wir haben keinen Zweifel, daß Herr Goldſchmidt noch Schöneres und Bedeutenderes leiſten werde; ſein Werk ſpricht dafür. Den zarteren Stücken in ihm geben wir übrigens den Vorzug; in den kräftigeren ſteht er weniger ſelbſtſtändig da. Einige Gemeinſtellen (chromatiſche Gänge) wünſchten wir unterdrückt; er erinnere ſich immer des Satzes: Nur das Beſte wird fortdauern. —

Eine andere nicht unbedeutende Etudenſammlung hat wiederum H. F. Kufferath veröffentlicht[2]; ſeine erſte ward ſchon lobend in dieſen Blättern beſprochen. Auch dieſe Etuden geben ſich auf den erſten Blick als Kinder der jüngſten Zeit; man kennt jene Notengruppirungen, in denen fliegende Harpeggien eine ruhende Melodie einzuhüllen ſcheinen. Der Componiſt gibt in dieſer Art wieder einige treffliche; nur ſchreibe er nicht zu viel in dieſer Compoſitionsweiſe; ſie führt zur Manier. **Bach** hat 30 Exercices oder Variationen geſchrieben, von denen jede eine andere Phyſiognomie hat, — und dies ſchon vor 100 Jahren; er konnte freilich nicht anders und würde nicht begreifen, wie $^9/_{10}$ der heutigen Componiſten alle über die nämliche Weiſe variiren und etudiren. Herr Kufferath gehört gewiß zu den beſſeren unter ihnen; es thut aber Noth, die jungen manchmal an die alten zu erinnern; in Vielem machten ſie ſich's nicht ſo leicht. Von dieſen höchſten Forderungen an Vielſeitigkeit und Mannichfaltigkeit abgeſehen, enthält die Kufferath'ſche Etudenſammlung aber, wie geſagt, viel Schätzenswerthes. Die Fertigkeit und Sicherheit des Componiſten als Spieler zeigt ſich auch in ſeinen Compoſitionen. In der Form ſind ſie durchgehends gelungen, wenn dieſer auch oft eine gewiſſe Breite und Umſtändlichkeit anhängt. Das Figurenwerk finden wir ſehr fleißig und zart behandelt, dies namentlich in der vierten und fünften. Feiner Züge voll iſt auch die dritte. Die Steigerung in den glänzenderen Nummern durch Anhäufung von Bravourformen kann ihre Wirkung nicht verfehlen. Die meiſten der Etuden eignen ſich zum öffentlichen Vortrage und verdienen dieſen mehr, als manche werthloſe Compoſition berühmter Virtuoſen. —

---

[1] Six Etudes de Concert. Oe. 4.

[2] Werk 8.

Stephen Heller hat uns in einem Scherzo[1] und einer Caprice[2] neue Beweiſe ſeines geiſtreichen Talentes gegeben. Beſonders glücklich finden wir das Scherzo; es iſt voll von Humor und dabei von künſtleriſcher Form; wir fühlen uns vom Anfang bis Ende in der Nähe eines höchſt lebendigen, liebenswürdigen Geiſtes, der, wie er zu ſcherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen verſteht. Und ſcheint uns auch nicht Alles der Erguß einer freiſchöpferiſchen Phantaſie, nicht Alles unmittelbar aus dem Innerſten gefloſſen und mehr am Inſtrument gefunden, ſo müſſen wir um ſo mehr wünſchen, der Künſtler bekomme Zeit und Luſt, für Orcheſter zu ſchreiben, damit ſein bedeutender innerer muſikaliſcher Sinn ſich immer mehr von der Herrſchaft der mechaniſchen Einflüſſe befreie, denen ſich alle, die am Inſtrument erfinden, nicht leicht entziehen können. Heller's Clavier-

---

1) Werk 24. 2) Werk 27.

compoſitionen tragen alle Anzeichen eines bedeutenden zukünftigen Orcheſtercomponiſten in ſich; ſie wären mit wenigen Abänderungen auf das Wirkungsvollſte zu inſtrumentiren; man hört, wie ihm hier Violinen, dort Hörner ꝛc. vorgeſchwebt. Es wäre Schade, wenn uns Paris, das zeitraubende Leben dort einen Orcheſtercomponiſten zu Schanden werden ließe, den die Natur mit ſo entſchiedener Befähigung ausgerüſtet. Den Clavierſpielern würde, wenn H. ſich der Orcheſtercompoſition zuwendete, freilich mancher Genuß entzogen werden; denn man erholt ſich von dem nichtswürdigen Clavierpaſſagenkram gern an feſteren Gebilden, wie ſie ſymphonieartig in Heller's Compoſitionen oft auftauchen. Wir würden aber den Genuß gern gegen den reicheren vertauſchen, den das aller Nüancen fähige Orcheſter zu bereiten im Stande iſt; und daß er auch dieſes mit der Zeit ſich unterthan machen würde, dafür ſpricht ſein Talent, die Stufe, auf der er überhaupt ſchon als Muſiker ſteht. Sehen wir aber von dieſen Wünſchen ab, ſo müſſen wir nochmals eingeſtehen, das Scherzo iſt geiſtreich und fein genug, als daß wir unzufrieden ſein dürften. Allen wird freilich ſeine und ſolche Muſik überhaupt nicht zuſagen, und kann es nicht. Sie zu verſtehen, zu lieben, gehört wohl mehr dazu, als bloße Dilettanten-, ſelbſt Muſiker-Bildung. Aus dieſem ſpielenden Humor erklingt mehr als blos muſikaliſche Erfahrung. Wer Shakſpeare und Jean Paul verſteht, wird anders componiren, als der ſeine Weisheit allein aus Marpurg ꝛc. hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Cantor ſeines Ortes für das Ideal möglicher Meiſterſchaft hält, — und dies bei übrigens gleichen Talenten, gleich ernſten Studien. Eine andere als blos muſikaliſche Bildung und Erfahrung ſpricht auch aus den Compoſitionen unſeres jungen Künſtlers; wir wollen nichts hineinklügeln, aber wir wiſſen, das iſt nicht für Jedermann. Auch in der Caprice findet ſich Ausgezeichnetes; doch ſteht ſie an Naivetät, an Grazie gegen das Scherzo zurück. Die Geſangſtelle darin ſcheint uns karg; dagegen ſprüht auch in ihm humoriſtiſches Feuer unausgeſetzt, wie man das Ganze einem künſtlichen Feuerrade vergleichen möchte, das uns in ſeinem buntfarbigen Umſchwunge eine Weile ergötzen will. Das Creſcendo (S. 11 und 12) macht eine ſymphonieartige Wirkung, ohne in's Triviale der gewöhnlichen Creſcendo's zu fallen; wir kennen nichts Aehnliches für Clavier, der Spieler kann ſich hier im größten Glanze zeigen. —

Von **Hermann von Löwenſkiold** liegen uns zwei Hefte Charakterſtücke[1] vor; ſie haben die Ueberſchriften: An die Entfernte, Venetianiſches Gondellied, der Wunſch, die Elfenſchwärme, Aufregung, und ſprechen ſich demgemäß aus. Der Componiſt iſt zwar zu einer entſchiedenen Selbſtſtändigkeit noch nicht vorgedrungen; die Richtung aber, die er verfolgt, zeigt ſich als eine edlere. Vieles ſagt uns namentlich in der Anlage zu; die Ausführung läßt Manches vermiſſen. Eine gewiſſe Flucht des Fertigwerdenwollens macht ſich hier und da bemerkbar; nicht alle Stücke ſind gleichmäßig, künſtleriſch ruhig abgeſchloſſen. Ueberall aber blickt Talent hindurch, und was zur Meiſterſchaft noch fehlt, möge Zeit und Fleiß dem jungen ſtrebenden Künſtler erreichen helfen. —

Hier erwähnen wir gleich noch ein Werk eines anderen jungen däniſchen Componiſten: 12 Capricen von **Emil Hornemann**[2], das uns durch ſeinen bedeutenden Umfang wie durch den erfreuenden Inhalt gleichmäßig überraſchte. Schon die Form der Stücke, eine Mittelart zwiſchen Etude und Caprice, müſſen wir eine glücklich getroffene nennen. An die Etude erinnern ſie durch ihre Abgeſchloſſenheit, durch das öftere Feſthalten der einmal gefundenen Figur, vermeiden aber, an das Capriccio anſtreifend, das Aengſtlich-Mechaniſche des Zweckes, wozu oft die Etude den Componiſten verleitet. Die Muſik an ſich trägt einen heiteren, wohlthuenden Charakter. Nirgends ſtößt uns Außerordentliches, Genialiſches auf; ſelbſt hinter den kühneren Anläufen birgt ſich ein beſcheidener Sinn, der ſchnell zurückhält, wo ihn die Sicherheit im Wohlbekannten zu verlaſſen droht. Der Componiſt will mit einem Worte nicht mehr leiſten, als er kann, und dies behagt immer, wenn er die triviale Sphäre überhaupt hinter ſich hat. Sein Drang, überall geregelte Kunſtformen zu geben, verleitet ihn freilich oft zur Breite, und wir erhalten in den zweiten Theilen meiſt nur die Parallelſtellen des früher Dageweſenen, ohne daß er einen neuen Aufſchwung verſuchte; aber es iſt uns dieſe Breite noch immer lieber, als platte Formloſigkeit, die nicht weiß, was ſie will. Damit rathen wir aber dem jungen Künſtler keineswegs ab, bei dem Gewonnenen zu verharren, ſich nicht in ſchwierigeren Formen zu verſuchen, ſeiner Phantaſie nicht neue Gebiete zu eröffnen. Im Gegentheil, wir ſetzen dies voraus. Im tauſendfachen Durcheinander der Gegenwart würde ſeine ſanfte Stimme nur ſpurlos verhallen. Will er mehr, ſo iſt es an ihm, ſich zu kräftigen, den höhern Streitern ſich anzuſchließen. Einſtweilen dürfen wir dies ſein erſtes Werk, mit dem er ſich auf ſo ehrenvolle Weiſe eingeführt, Allen, die ſich an einer weichen klangvollen Muſik erfreuen wollen, auf das Beſte empfehlen. —

---

[1] Werk 12.

[2] Werk 1. Vier Hefte.

Wir ſprachen zum Schluß unſeres letzten Artikels von Compoſitionen zweier junger däniſcher Muſiker, von Löwenſkiold und Hornemann; ſo eben wird uns eine neue Claviercompoſition eines dritten gleichfalls jungen Dänen N. W. Gade mitgetheilt, deſſelben, der ſchon durch ſeine Ouverture „Oſſian" ſich bekannt gemacht, ſo reiche Hoffnungen für die Zukunft erweckt. Scheint er auch im Orcheſter in ſeinem eigentlichen Elemente, ſo verräth doch auch die erſte Claviercompoſition, die mit ſeinem Namen vor uns liegt, den kenntnißreichen Muſiker und jedenfalls ein inniges poetiſch-muſikaliſches Gemüth; ſie heißt „Frühlingsblumen" und beſteht aus drei kleinen Stücken, die dieſen Titel zu tragen vollkommen verdienen. Es ſind eben ſtille beſcheidene Kinder ſeiner Phantaſie, hier und da an ähnliche Mendelsſohn's, auch Henſelt's erinnernd, doch auch feſſelnd durch die eigene nordiſche Färbung, die ſchon in der Ouverture „Oſſian" zu bemerken war. Was iſt doch alles Virtuoſengeklimper gegen ſolch' anſpruchloſe ſittige Muſik! Aber die Gegenwart fängt an zu erkennen, und „die ſich ſelbſt erniedrigen, ſollen erhöhet werden". Doch genug der Worte über die kleine Compoſition, die für ſich ſelbſt ſpricht. —

In den ſechs „Romanesken" von Guſtav Nottebohm[1] wird Jedermann etwas Anderes zu finden hoffen, als ſie bieten; es ſind Stücke der ſchlichteſten bürgerlichſten Art, daß man den Titel beinahe für eine Ironie halten könnte. Wie dem ſei, ein guter Kern läßt ſich unter der unſcheinbaren, oft herben Schale nicht verkennen. Aus einigen größeren Compoſitionen deſſelben Verfaſſers, die an einem andern Orte zu beſprechen ſind, geht dies noch deutlicher hervor. Hier, ſcheint es, wollte er nur etwas Leichtes, den Verlegern Gefälliges liefern. —

Eine Phantaſie von F. E. Wilſing[2] rief uns eine frühere in dieſen Blättern ſchon beſprochene Compoſition deſſelben in's Gedächtniß.

---

1) Werk 2. 2) Werk 10.

Was damals anerkannt wurde, findet ſich auch hier wieder beſtätigt. Der Componiſt gehört einer gründlichen Schule an und ſcheint ſich immer freier zu entwickeln. In ſeiner Phantaſie iſt Sinn und Ordnung, für eine Phantaſie eher zu viel als zu wenig. In einer Zeit, wo dies ſchöne Wort ſo oft gemißbraucht worden, ſei aber jeder Verſuch, es wieder zu Ehren zu bringen, mit Auszeichnung genannt, auch wenn er ſich zum Extreme neigte. Bei aller Anerkennung des Componiſten würden wir's nicht ungern ſehen, wenn ſich ſeiner zuweilen auch jene Grazie bemächtigte, die den Ernſt erſt liebenswürdig macht. Einige altmodiſche Fiorituren (im erſten Theile) wünſchten wir gänzlich unterdrückt; durch Schönpfläſterchen ꝛc. wird die claſſiſche Zeit noch nicht zurückgebracht. Doch das ſind Kleinigkeiten. Der Verfaſſer muß ſich durch das überwiegende Gute ſeines Werkes die Achtung aller gebildeten Muſiker erwerben; möge ihn das ermuntern zu fortgeſetztem Streben. Das Liebſte in der Phantaſie iſt uns übrigens der zweite Satz. Die Fuge zum Schluß hat im Thema Aehnlichkeit mit dem des letzten Satzes der Sonate in Adur von Beethoven, verräth ſonſt aber den tüchtigen Meiſter, wenn wir auch nicht Alles in ihr ſehr wohlklingend finden können. —

Wir beſchließen unſern Ueberblick mit einigen Bemerkungen über drei neu erſchienene Sonaten, deren Verfaſſer Adolph Reichel, Ignaz Lachner und Theodor Kullak ſind.

Die erſtere[1] ſcheint uns der erſte Verſuch in dieſer ſchwierigen Kunſtform, die lobenswürdige Arbeit eines fleißigen Schülers. Vom Druck hätten wir abgerathen, wir ſind überzeugt, ähnliche Sonaten werden in Deutſchland jährlich zu Hunderten componirt. Wer in einer Gattung, die ſo herrliche Muſter aufzuweiſen hat, nichts Eigenes, nichts durch und durch Meiſterhaftes zu geben vermag, bleibe zurück. Der Verfaſſer, wenn er ſonſt klar mit ſich, wird zugeſtehen, daß vor ſolchen Forderungen ſein Werk allerdings verſchwindet. Daß er nach guten Vorbildern gearbeitet, zeigt jede Seite ſeiner Compoſition; Manches erſcheint auch gelungener. Das Ganze macht aber keinen andern Eindruck, als den der Copie. Eine gewiſſe Trockenheit hängt dem Verfaſſer vielleicht noch von den Studienjahren an, vielleicht fehlte ihm auch ein rechter Meiſter, der das Talent in ihm lebendig zu machen verſtand.

---

[1] Werk 4.

Der Jugend ſieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beſchneiden der Flügel macht Philiſter, man muß den unſichern Flug zu lenken verſtehen. Mit einem Worte, der Componiſt iſt noch in pedantiſchen Begriffen befangen; eine Sonate ſoll kein Penſum ſein, die feinſte Blüthe der Meiſterſchaft duftet uns aus den Muſterwerken der Gattung entgegen. Darum fort mit den Terzen- und Sextengängen, wie ſie in der vorliegenden Sonate ſo häufig vorkommen; das iſt die ſchlechte Claſſicität, der Perückenſtyl. Solche und ähnliche Stellen fallen doppelt auf, da der Componiſt hin und wieder ſeinen Gedanken eine intereſſantere Wendung zu geben verſteht; ſo beginnt der Mitteltheil im erſten Satz ſehr glücklich, ſo erhebt ſich die letzte Seite der Sonate zu freierem Schwunge, ſo gefällt uns Manches im Scherzo, wenn auch die zweite Stimme zu Anfang deſſelben nicht nach Meiſterart auftritt. Aus dieſen Beiſpielen möge der Verfaſſer in etwas einſehen, wo wir ihm beiſtimmen, wo nicht. In keinem Falle aber halte ihn je ein Tadel ab, rüſtig fortzuſchreiten. Nur einige der größten Geiſter haben mit ihrem Werk 4 gleich ein Meiſterſtück geliefert.

Ueber die Sonate von J. Lachner[1] können wir uns kurz faſſen: ſie iſt offenbar das Werk eines ſehr routinirten Muſikers, der ſeinen Stoff zu ordnen und zu beherrſchen verſteht. Das fließt wie vom Born, immer glatt und ruhig fort. Wir finden kaum etwas auszuſetzen an Form und Schreibweiſe. Damit iſt aber auch beinahe Alles geſagt; Anſprüche an Erfindung, an Neuheit kann ſie keine machen. Im Uebrigen mag der Componiſt vorzugsweiſe im Orcheſterſatz geübt ſein; gewiſſe Gemeinſtellen, die im Orcheſter Effect machen, auf dem Clavier aber ſich leicht trivial ausnehmen, wünſchten wir gänzlich beſeitigt. Die Fortſchritte neuerer Claviercomponiſten, die Wirkungen, die ſie ihrem Inſtrumente abgewonnen, ſcheinen dem Verfaſſer ganz fremd geblieben zu ſein. Die Sonate verſetzt uns ſomit in die Haydn-Mozart'ſche Periode, ohne eine Haydn-Mozart'ſche zu ſein. Doch auch gegen ſolche Werke, wenn ſie ſonſt nicht ungeſund ſind, wollen wir kein Verdammungsurtheil ausſprechen; für eine gewiſſe Mittelclaſſe von Spielern muß ja auch geſorgt ſein, und die Anſprüche dieſer befriedigen ſolche und ähnliche Werke vollkommen.

---

[1] Werk 20.

Noch liegt uns die Sonate von **Th. Kullak**[1], die intereſſanteſte, aber auch barockeſte unter den drei genannten, vor; eine wahre Hexenküche, das gährt und kocht unaufhörlich durcheinander. Nur im Mittelſatz bricht ein ſanfterer Mondſtrahl hindurch. Ohne Vergleich, der Componiſt hat Geiſt und Phantaſie und mag ein brillanter Spieler ſein. Nicht Alles können wir Muſik in ſeinem Werke heißen; zieht man einzelnen Gedanken das beſtechende glänzende Gewand ab, ſo erſcheinen ſie oft dürftig genug. Oft aber erhebt ſie ſich auch zu edlerem Ausdruck und dies gibt uns Hoffnung auf ſeine Zukunft als Künſtler, daß dieſer nicht dem eitlen Virtuoſenweſen unterliegen werde. Zu thun bleibt ihm freilich noch Manches übrig; fragt er, was? ſo antworten wir: habt nur helle Köpfe und ſpielt eure Sonaten nach einer Beethoven'ſchen, Mozart'ſchen, und ſeht dann zu, wo der Unterſchied liegt. Was die Finger ſchaffen, iſt Machwerk; was aber innen erklungen, das ſpricht zu Allen wieder und überlebt den gebrechlichen Leib. —

---

[1] Werk 7.

1843
und ſpäter.

Lieder und Geſänge. — Concertouverturen für Orcheſter. — Symphonieen für Orcheſter. — Antonio Bazzini. — Etuden für Pianoforte. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Concerte und Concertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter. — Lieder und Geſänge. — Kürzere Stücke für Pianoforte. — Zwei Violinſonaten. — [illegible]. — Die Sommernachtstraummuſik. — Niels W. Gade. — Theaterbüchlein. — Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln.

Lieder und Geſänge.

Theodor Kirchner, zehn Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte.

Werk 1.

Im jüngſten deutſchen Sängerwald möchten dieſe erſten Blüthen eines noch ſehr jugendlichen Compoſitionstalents mit zu den charakteriſtiſchſten gehören. Und erhalten wir nicht lauter Eigenes, ſo ſcheint doch Alles aus ſo innerer Fülle gefloſſen, daß wir der Hoffnung vertrauen, der Frühling halte noch lange an und es werde ihm ein fruchtbringender Sommer nachfolgen[1]. Im Zuſammenhange mit der fortſchreitenden Dichtkunſt iſt der Franz Schubert'ſchen Epoche bereits eine neue gefolgt, die ſich namentlich auch die Fortſchritte des einſtweilen weiter ausgebildeten Begleitungsinſtruments, des Claviers, zu Nutze machte. Der Componiſt nennt ſeine Lieder auch „Lieder mit Pianoforte", und es iſt dies nicht zu überſehen. Die Singſtimme allein kann allerdings nicht Alles wirken, nicht Alles wiedergeben; neben dem Ausdrucke des Ganzen ſollen auch die feineren Züge des Gedichts hervortreten, und ſo iſt's recht, wenn darunter nicht der Geſang leidet. Darauf hat nun freilich auch dieſer junge Componiſt zu achten. Seine Lieder erſcheinen häufig als ſelbſtſtändige Inſtrumentalſtücke, die oft kaum des Geſanges zu bedürfen ſcheinen, um eine vollſtändige Wirkung zu machen; ſie ſind oft nur wie Ueberſetzungen der Gedichte für das Clavier, gewiſſermaßen Lieder ohne Worte, aber durch Worte angeregt; der Geſang in ihnen erſcheint daher oft wie ein leiſes Hinliſpeln der Worte, und der Hauptausdruck liegt meiſtens in der Begleitung. Daß es dem Componiſten an melodiſcher Kraft fehle, wird Niemand ſagen können, aber ſie ſtützt ſich noch zu ſehr auf die Harmonie, und die Führung der Stimme trägt einen noch zu ſehr inſtrumentalen Charakter. Wo aber überall ſo viel Talent, wirklich poetiſche Anlage hervorblickt, da iſt nicht zu fürchten, daß der Componiſt ſtehen bleibe. Schon in den erſten Verſuchen Talentvoller läßt ſich eine gewiſſe Bildungsfähigkeit erkennen, die auch einen ſtärkeren Druck der Kritik nicht ſcheut, und dieſe Fähigkeit, wie die Beſcheidenheit ein Zeichen wahren Talentes, ſcheint auch unſerm Liedercomponiſten inne zu wohnen, die er ſich denn immer erhalten möge.

---

[1] Zwei Hefte ſehr genialer Clavierſtücke, die ſo eben (1852) erſchienen, haben die Prophezeiung wahr gemacht.

Der vorherrſchende Charakter der Lieder iſt der des Schwärmeriſchen, Sehnſüchtigen, die Wahl der Gedichte (von Heine, C. Beck, J. Moſen) eine dem entſprechende. Das ſüße Wühlen in Frühlingsgedanken, das ſehnende Gefühl des Weiterſchweifenwollens über Berg und Thal, wie es unſere Dichter ſo oft, ſo ſchön ausgeſprochen, — darin ergeht ſich auch der junge Muſiker am liebſten; ſolche Gedichte gelingen ihm am beſten. Zum Vortrag der Lieder gehören geübte Hände und Stimmen, namentlich erſtere, eben weil der Hauptausdruck meiſt in der Begleitung liegt, und auch die Fertigkeit wird's nicht allein ausmachen, ſondern die Zartheit, der Schmelz der Schatten und Lichter. Für die bedeutendſten Stücke halten wir die Heine'ſchen; ſie ſind vorzugsweiſe ſchwärmeriſch und mit Liebe componirt, namentlich die beiden Frühlingslieder Nr. 4 und Nr. 6. In anderen, wie in Nr. 9, führen einige etwas weit hergeholte Modulationen, wo es dem Componiſten vielleicht gerade recht überſchwänglich zu Muthe war, aber zum Schaden der ſichern ſchönen Form, die er nicht mehr zu beherrſchen wußte. Möchte denn die Zukunft den wohlwollenden Sinn dieſer Zeilen beſtätigen, die Anerkennung wird nicht ausbleiben, und man ſchreibe ſich ſchon jetzt den Namen dieſes talentvollen Muſikers zu denen, die einen guten Klang in der Folge zu bekommen verheißen.

Concertouverturen.

Julius Stern, geiſtliche Ouverture.

Werk 9. Partitur.

Das Titelblatt beſagt, daß der Componiſt für dieſe Ouverture von der Akademie der Künſte in Berlin die große Compoſitionsmedaille erhalten hat. Man darf mithin etwas erwarten. Aber es ſcheint, die muſikaliſche Section jener Akademie hat kein Glück mit ihren Preiſen; es ſind ſogar Schnitzer in der Ouverture ſtehen geblieben, — ſo S. 7 Tact 6 die Octaven zwiſchen der erſten Violine und Baß, ebenda Tact 12 in denſelben Stimmen —, auf die die Prüfenden doch wenigſtens vor dem Drucke aufmerkſam machen mußten, vom Geiſte der Erfindung gar nicht zu reden. Denn wo ſollte dieſer auch herkommen bei einem Thema wie dem, das dem Componiſten aufgegeben wurde. Gegen den letzteren haben wir nichts; er hat ſein Talent in mancher anmuthigen Geſangscompoſition ſchon bethätigt; aber gegen die Akademie, die ein ſolches Thema aufgab und einer ſolchen in jedem Falle mit Unluſt gemachten Bearbeitung eine öffentliche Anerkennung ertheilte. Wie geſagt, die Ouverture iſt nichts als eine ganz mechaniſch gemachte Variation eines abgedroſchenen Fugenthema's, wie ſie jeder halbweg vorgerückte Schüler in jeder Stunde ſchreiben muß. Im kleinſten Liede des Herrn Stern ſteckt mehr Grund zu einer Medaille, als in dieſer ganzen Ouverture. —

P. Lindpaintner, kriegeriſche Jubelouverture.

Werk 109. Partitur.

Was man von ihr zu erwarten hat, ſpricht der Titel aus. Es iſt ein Gelegenheitsſtück zur 25jährigen Regierungsfeier des Königs von Würtemberg componirt und tritt mit allem möglichen Pomp auf.

wie er bei ſolcher Gelegenheit an Ort und Stelle iſt. Weber gab für dieſe Gattung den Ton an; ſeine Jubelouverture iſt noch nicht übertroffen worden. Das God save the king benutzte, wie ſchon Weber, dann Marſchner, Leibrock u. A., ſo auch Lindpaintner. Dazwiſchen bringt er aber Kriegsgetümmel und Siegesmarſchähnliches an, wodurch ſich dieſe Ouverture von ähnlichen unterſcheidet. Man kann glauben, daß ein ſo gewandter Inſtrumentator, als welcher Lindpaintner bekannt iſt, zu ſolchem Bild die rechten Farben zu nehmen verſtanden. Ein großer Effect kann nicht ausbleiben. Auf dem Clavier nimmt ſich das Stück gar nicht aus, es iſt als wenn man nach einer großartigen militairiſchen Revue ſich eine Schachtel Soldaten aufſtellen wollte. —

Julius Rietz, Ouverture zu Hero und Leander für das Pianoforte zu vier Händen.

Werk 11.

Ein ſchönes bedeutendes Werk. Die neue Zeitſchrift, ſcheint uns, hat ein Unrecht gegen dieſen würdigen Künſtler gut zu machen: wir finden nämlich die frühere Ouverture deſſelben in einem früheren Jahrgange in unerſchöpfender und zu wenig anerkennender Weiſe beſprochen, wovon die Schuld allerdings ſein mag, daß dem damaligen Referenten nur der Clavierauszug vorlag, und daß er ſie noch nicht vom Orcheſter aufführen gehört hatte. Wir müſſen dies aber hier anführen, weil uns jene erſte Ouverture die glückliche Vorgängerin der zweiten ſcheint, weil, was dort fruchtbarer Keim, ſich hier zu reiferer Entfaltung bereits entwickelt hat, weil, wenn ſchon dort ein höchſt bedeutendes Streben, von einem nicht minder bedeutenden Talente getragen, ſich geltend machte, dies von der ſpäteren andern Ouverture in noch größerem Maaße zu ſagen iſt. In der That, eine Zeit, die ſolche Werke hervorbringt, ſolche tüchtige Talente aufzuweiſen hat, wie Rietz u. A., braucht vor einer entſchwundenen großen Periode nicht zu ſehr zu erröthen, wie einige Zurückgebliebene uns ſo gern einreden möchten, und darf auch mit Zuverſicht auf eine noch ergiebigere Zukunft hoffen. Talent und Kenntniß reichen ſich in dieſem Werke die Hand zum ſchönen Bunde; es iſt kaum ein unkünſtleriſcher Tact in ihm, wenn wir einige leiſe Anklänge an bekannte Werke ausnehmen. Hätte der Componiſt dieſe letzteren zu tilgen geſucht, wir würden ihm die Ouverture, wie ſie jedenfalls das Beſte iſt, was er bis jetzt gegeben, auch als ſein ganz und gar ihm zugehöriges Eigenthum anrechnen. Namentlich die Stelle zu Ende der zehnten und elften Seite ſtörte uns, als zu Mendelsſohn'iſch; viel weniger einige andere, die an Stellen der Coriolanouverture und der neunten Symphonie von Beethoven erinnern, aber mehr im verwandten Charakter, als wie dort in der melodiſchen Führung. Dieſe einzelnen Tacte abgerechnet, haben wir allen Reſpect vor der Compoſition. Die Beherrſchung der Form, die er vorzugsweiſe breit anlegt, die Erfindung, Bedeutſamkeit und Schönheit der einzelnen Motive, die äußerſt edle Haltung des Ganzen, das Alles iſt gern und freudig anzuerkennen. Und daß wir die Hauptſache nicht vergeſſen, die Inſtrumentation, die uns bis auf einzelne etwas dichte, vielleicht noch zu lichtende Stellen, ganz meiſterhaft und im Einzelnen ganz originell dünkt. Wir haben die Ouverture zweimal hier in Leipzig gehört; ſie hat beidemal dieſen ſchönen Eindruck auf uns gemacht, und wir zweifeln nicht, daß ſich dieſer, je mehr das Orcheſter ſie kennen lernt, noch ſteigern wird, wie dies bei der erſten Ouverture von Rietz ſchon der Fall war. Denn ſchwer iſt ſie, ſehr ſchwer, in den einzelnen Inſtrumenten wie im Enſemble aller. Sorgfältig einſtudirt, mit Liebe und Verſtändniß ausgeführt, wird und muß ſie aber auch einen lohnenden Erfolg bringen.

Wir haben noch nichts über das Sujet geſagt; aber wer kennt jene rührende Sage nicht, die uns ſchon der alte Muſäos in ſo anmuthiger Weiſe erzählte? Im Uebrigen geſtehen wir, in Verlegenheit zu ſein, wenn wir dem Schluß eine Auslegung geben ſollten. Iſt es die letzte Nacht der Liebenden, die der Tondichter ſchildern wollte, oder ſchwebte ihm nur das glückliche Liebespaar vor? Wir wiſſen's nicht; aber eine ſo freudige Erhabenheit erklingt aus dem Schluß, daß wir weiter nicht nachgrübeln und dem Künſtler nur noch die Verſicherung unſerer Hochachtung ausſprechen wollen, und im Speciellen unſern Dank für den reizenden Flötenlaufer, für den rührenden Geſang der Clarinette gleich im Anfange, für die brauſenden Violoncells in der Einleitung, für die Trompeten am Schluſſe, wo es Ddur wird, und für ſo Vieles, was ihm im Innern lebendig erklungen, auch in Allen, die ihm nachzufühlen verſtehen, lebendig wiedererklingen muß. —

Symphonieen für Orcheſter.

Der letzte Bericht der Zeitſchrift über neu erſchienene Symphonieen reicht bis zum Januar 1841. Den wenigen, die ſeitdem gedruckt worden, iſt der heutige gewidmet; ihre Componiſten ſind: R. Schumann, F. Müller (in Rudolſtadt), W. Attern, Spohr, Mendelsſohn.

Von der Symphonie des Erſteren erwähnen wir nur hiſtoriſch, daß ſie in Orcheſterſtimmen und vierhändigem Clavierauszug erſchienen iſt und in B dur ſteht. Von der des Zunächſtgenannten können wir, da uns keine Partitur im Augenblick vorliegt, nur aus der Erinnerung anführen, daß ſie das Werk eines praktiſch routinirten Muſikers, klar und fleißig gearbeitet iſt und manche Anklänge an die Art und Weiſe älterer Meiſter, wohl auch an Spohr zu Gehör bringt. In dieſem Sinne wurde ſie ſchon früher nach ihrer erſten Aufführung in Leipzig beſprochen.

Von der Symphonie von W. Attern (Werk 16) liegt uns, außer den bei Mompour in Bonn geſtochenen Stimmen, auch die geſchriebene Partitur vor. Es iſt die zweite des Componiſten; ein Urtheil über deſſen erſte ſteht Bd. XIII Nr. 45, das wir beinahe wörtlich auch für die zweite abſchreiben möchten. Sie hat, wenn wir nicht die Verbindung der Einleitung, die aus H moll geht, mit dem Allegroſatze, der wie die andern Hauptſätze in D dur componirt iſt, ausnehmen, faſt gar nichts Auffallendes an ſich, ſo wenig wie etwa ein Bach, der durch ſtille Wieſen hinfließt; wir ergötzen uns, ſo lange wir ihn ſehen, mit andern tieferen Eindrücken verſchwindet natürlich der leichtere. Das Idylliſche, Beſchränkte und Genügliche des Werkes liegt im Vorigen genugſam angedeutet. Zu loben hätten wir nur noch den Muſiker, der ſein Material klug verwendet und zierlich und reinlich zu inſtrumentiren verſteht. Die mitwirkenden drei Poſaunen ſcheinen uns, dem ganzen Charakter der Symphonie nach, allein überflüſſig; wo Flöten und Hoboen ausreichen, einen Gedanken auszuſprechen, da können jene Inſtrumente ſogar verderben. Beſcheidenen Anſprüchen, wie man ſie etwa in kleineren Städten hat, wie ſie kleinere Orcheſter zu erfüllen vermögen, genügt denn dieſe freundliche Symphonie vollkommen. Wohl dem, der ſeine Kräfte kennt; er wirkt im engen Kreiſe daſſelbe, was der Höherbegabte im weiten. Der Componiſt iſt in dem Falle; bleibe er auch nicht ſtehen und bilde ſich in ſteter Progreſſion weiter; die Achtung der Welt wird ihm nicht entgehen.

Von Spohr liegen uns zwei neue Symphonieen vor, die in dem Zeitraume von kaum drei Jahren erſchienen. Die erſte (von den ſieben, die er geſchrieben, die ſechſte) wurde ſchon nach ihrer erſten Aufführung in Leipzig in dieſen Blättern ziemlich ausführlich beſprochen; es iſt ſeine hiſtoriſche (Werk 116). Wir wüßten dem früher Geſagten kaum etwas zuzuſetzen. Es hieß dort u. A.: „Eine merkwürdige Erſcheinung bleibt es gewiß, daß in unſerer Zeit ſchon mehre Verſuche gemacht wurden, uns die alte vorzuführen ꝛc. Man kann nichts dagegen haben; die Verſuche mögen als Studien gelten, wie ja die Gegenwart neuerdings ein Wohlgefallen am Rococo-Geſchmack zeigt. Aber daß gerade Spohr auf die Idee fällt, Spohr, der fertige abgeſchloſſene Meiſter, er, der nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht ſeinem eigenſten Herzen entſprungen, der immer beim erſten Tone zu erkennen, — dies muß wohl Allen intereſſant erſcheinen. So hat er denn auch die Aufgabe gelöſt, wie wir beinahe erwarteten; er hat ſich in das Aeußere, die Form verſchiedener Style zu fügen geſchickt; im Uebrigen bleibt er der Meiſter, wie wir ihn lange kennen und lieben; ja es hebt gerade die ungewohnte Form ſeine Eigenthümlichkeit noch ſchreiender hervor, wie denn etwa ein irgend von der Natur Ausgezeichneter ſich nirgends leichter verräth, als wenn er ſich maskirt. So ging Napoleon einſtmals auf einen Maskenball, und war kaum einige Augenblicke da, als er ſchon — die Arme ineinander ſchlug. Wie ein Lauffeuer ging es durch den Saal: »der Kaiſer!« Aehnlich konnte man bei der Symphonie in jedem Winkel des Saales den Ausruf »Spohr« und wieder »Spohr« hören.“ — Dieſen Worten, die unmittelbar nach dem zuerſt empfangenen Eindrucke niedergeſchrieben wurden, wüßten wir, wie geſagt, auch jetzt, wo wir das Werk in der gedruckten Ausgabe kennen gelernt, nur wenig hinzuzufügen. Einzelne feine ſchöne Züge entdecken ſich natürlich in jedem Werke Spohr's, je mehr man mit ihm vertraut wird, und ſo möchten wir auch an dem früher ausgeſprochenen Urtheile über den letzten Satz der Symphonie Einiges mildern, dem wir damals eine ironiſche Abſicht unterlegten, während wir jetzt dies Spiegelbild der Gegenwart weniger grell finden. Hat ſich übrigens nicht ſchon in den letzten drei Jahren Manches geändert? Würde Spohr jetzt nicht Manches anders ſchreiben? Ja, wir hoffen's, den Lebensabend des würdigen Meiſters werden noch die erſten Strahlen einer beſſeren Zeit umleuchten, als er ſie in dem Schlußſatze ſeiner Symphonie charakteriſirte. Am beſten aber widerlegte ſich Spohr ſelbſt durch ſeine neueſte Symphonie, der wir noch einige Worte zu widmen haben, wenige, — denn wer könnte noch etwas zu ſeinem Lobe ſagen, das nicht ſchon geſagt worden! Das Werk iſt aber in vieler Beziehung merkwürdig und läßt ſich in der Eigenthümlichkeit ſeiner Entſtehung, Form und Ausdrucksweiſe nur mit der früheren Spohr's, der „Weihe der Töne" vergleichen. Wie dort, wählte er ſich auch hier ein Thema, das er mit der etwas allgemein geſagten Hauptüberſchrift „Irdiſches und Göttliches im Menſchenleben" bezeichnete und in drei Sätzen ausarbeitete, von denen jeder wieder ein beſonderes Motto hat. Mit andern Worten, der erſte Satz ſchildert die Kinderwelt, der zweite die Gefahren des Jünglings-, wohl auch des Lebens des Mannes, der dritte endlich den Sieg des Guten über das Böſe. Wir geſtehen, ein Vorurtheil gegen dieſe Art des Schaffens zu haben, und theilen dies vielleicht mit hundert gelehrten Köpfen, die freilich oft ſonderbare Vorſtellungen vom Componiren haben und ſich immer auf Mozart berufen, der ſich nichts bei ſeiner Muſik gedacht haben ſoll. Wie geſagt indeß, das Vorurtheil haben wohl manche, auch Nicht-Gelehrte, und hält uns daher ein Componiſt vor ſeiner Muſik ein Programm entgegen, ſo ſag' ich: „vor allem laß mich hören, daß du ſchöne Muſik gemacht, hinterher ſoll mir auch dein Programm angenehm ſein". Es iſt eben ein Unterſchied, ob ein Goethe nach aufgegebenen Endreimen einmal dichtet, oder ein anderer. Drum wird auch Niemand der Spohr'ſchen Symphonie ihre Schönheiten wegphiloſophiren können, eben weil es etwas Anderes iſt, wenn er ſich ausnahmweiſe eine Aufgabe ſtellt, oder ein Anfänger der Kunſt. Ueber all' dieſes iſt ſchon bei der „Weihe der Töne" hin und her geredet worden, und der Kampf fängt ſchon wieder an aufzulodern über das Etwas-ſich-nicht-denken-ſollen beim Componiren und das Gegentheil. Die Philoſophen denken ſich die Sache auch wohl ſchlimmer als ſie iſt; gewiß ſie irren, wenn ſie glauben, ein Componiſt, der nach einer Idee arbeite, ſetze ſich hin wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und ſchematiſire ſein Thema nach den gewöhnlichen drei Theilen, und arbeite es überhaupt gehörig aus; gewiß ſie irren. Das Schaffen des Muſikers iſt ein ganz anderes, und ſchwebt ihm ein Bild, eine Idee vor, ſo wird er ſich doch nur erſt dann glücklich in ſeiner Arbeit fühlen, wenn ſie ihm in ſchönen Melodieen entgegenkommt, von denſelben unſichtbaren Händen getragen, wie die „goldenen Eimer", von denen Goethe irgendwo ſpricht. Drum, behaltet euer Vorurtheil, zugleich aber prüft und laßt die Pfuſchereien des Schülers nicht den Meiſter entgelten.

Sagen wir's denn kurz, es liegt über dieſer neueſten Symphonie Spohr's ein Zauber ausgegoſſen, wie kaum über einer anderen. Wir könnten nicht ſagen, daß uns beſonders große, neue Gedanken aus ihr entgegenklangen, andere, als wir ſchon von Spohr gehört; aber dieſe Reinheit und Verklärtheit des Klanges findet man nicht leicht wo anders. Den Zauber des Colorits zu erhöhen, kam dem Componiſten freilich zu Statten, daß er ſich zwei Orcheſter zu ſeiner Verfügung ſtellte, und das iſt auch eine von den Ideen, auf die nicht Jeder fällt, oder fällt er darauf, ſie fahren läßt aus Gründen. Denn gehört ſchon zur Beherrſchung eines Orcheſters in der Partitur ein Meiſter, ein wie viel größerer, wenn er mit zweien zu thun hat. Viel Nachahmung wird denn das Unternehmen ſchwerlich finden, und ſie iſt in anderem Sinne auch nicht einmal zu wünſchen. Intereſſant wäre es hier, die Frage zu beantworten, was wohl Beethoven aus einer ſolchen Idee gemacht haben würde. Sollte man nicht das Ungeheuerſte von ihm erwarten? — Wir glauben, er hätte ſie nicht einmal benutzt, und ſie liegt vielmehr im Charakter des Meiſters im Zarten und Feinen, wie Spohr, als in dem des gewaltigen Beethoven. Spohr war es wohl auch, der das erſte Doppelquartett ſchrieb, wie ſchon in dieſen Blättern ausgeſprochen wurde.

Zwei Orcheſter ſind denn in der Symphonie thätig, von denen das eine einen mehr obligaten Charakter hat und (ohne die ſtarken Meſſing- und Schlaginſtrumente) nur einfach beſetzt werden ſoll, das andere aber, bis etwa auf die Hoboen und Fagotten, die immer einſtimmig ſpielen, die gewöhnliche ſtarke Beſetzung verlangt. Daß dieſe ungewöhnliche Art der Inſtrumentation der Aufführung an manchen Orten hinderlich ſein wird, iſt natürlich; im Uebrigen halten wir die Symphonie für nicht ſo ſchwierig, wie z. B. die „Weihe der Töne".

Weicht denn die Symphonie in Vielem vom Herkömmlichen ab, ſo auch in der Form, in der Folge der Sätze; der erſte, ein Gemälde ſeligen Kinderlebens, iſt nach einer langſamen Einleitung ein Allegretto; wir möchten ihm den Preis geben; grüne Matten breiten ſich vor uns aus, und unter einem wolkenloſen Himmel ſpielen die Kinder zu Schaaren; dazwiſchen ſieht man wohl auch das wehmüthig lächelnde Auge des Meiſters ſelbſt, und wie er ſich gern ſeiner eigenen Kinderzeit erinnern mag.

Den Charakter des zweiten Satzes haben wir ſchon eben nach dem Inhalte des Motto's bezeichnet. Er ſchildert gut, was er will; dem dumpfen, zweifelnden Anfange folgt ein leidenſchaftliches Allegro; auch hier ſieht überall der edle Meiſter ſelbſt durch, der die Verirrungen ſeines Lieblings (einen Helden der Symphonie angenommen) gleichſam ſelbſt mit zu beklagen ſcheint.

In dieſem Satze iſt mir eine einzige Stelle aufgefallen, von der mir ſcheint, daß ſie vielleicht nicht ganz die Wirkung macht, die ſich der Componiſt davon verſprochen; es iſt dies das Solo der Violine des erſten Orcheſters, die gegen die Maſſen des andern nicht aufkommen kann und zu dünn klingt. Eine Verſtärkung wäre natürlich ſehr leicht zu erreichen geweſen; aber es ſcheint, der Componiſt lege Gewicht darauf, daß ein Einziger ſie ſpiele, und wir glauben ſeine Idee zu verſtehen. So wäre denn von einſtudirenden Dirigenten darauf zu ſehen, daß das zweite Orcheſter mit ſeiner Stärke möglichſt an ſich halte.

Im dritten Satze ſehen wir den Dichter nun ganz auf ſeinem Felde; der Böſe entflieht und die Kraft des Guten ſiegt. In der Erfindung der Thema's erinnert dieſes an Anderes von Spohr, namentlich auch an den letzten Satz des ungefähr in gleicher Zeit geſchriebenen Trio's in Emoll, und auch der Schluß erinnert an den der „Weihe der Töne“, ohne deshalb einen ſchönen erhebenden Eindruck zu verfehlen.

So ſchließt der Meiſter. Laßt uns ihm folgen, in der Kunſt, im Leben, in ſeinem ganzen Streben. Der Fleiß, der aus jeder Zeile der Partitur hervorgeht, iſt wahrhaft rührend. Er ſei uns mit unſern größten Deutſchen ein leuchtendes Vorbild! —

Auf die neue Symphonie von F. Mendelsſohn Bartholdy[1] waren wohl Alle, die die glänzende Bahn dieſes ſeltenen Geſtirns theilnehmend bisher verfolgt, auf das Höchſte geſpannt. Man ſah ihr wie gleichſam ſeiner erſten Leiſtung auf dem ſymphoniſtiſchen Gebiete entgegen; denn ſeine wirklich erſte Symphonie in C moll fällt beinahe in die früheſte Jugendzeit des Künſtlers, ſeine zweite, die er für die philharmoniſche Geſellſchaft in London ſchrieb, iſt durch den Druck nicht bekannt worden; die Symphoniecantate endlich, der „Lobgeſang“, kann nicht als eine rein inſtrumentale Arbeit betrachtet werden. So fehlte im reichen Kranze ſeiner Schöpfungen, die Oper ausgenommen, nur noch die Symphonie: in allen andern Gattungen hatte er ſich ſchon fruchtbar gezeigt.

---

[1] Werk 56.

Wir wiſſen's durch dritte Hand, daß die Anfänge der neuen Symphonie zwar auch in eine frühere Zeit, in die von Mendelsſohn's Aufenthalt in Rom fallen; die eigentliche Vollendung geſchah aber erſt in jüngſter. Zur Beurtheilung ihres ganz beſondern Charakters iſt dies gewiß intereſſant zu erfahren. Wie wenn wir aus einem alten verlegten Buche plötzlich ein vergilbtes Blatt herausziehen, das uns an eine entſchwundene Zeit erinnert, und dieſe nun in ganzer Helle wieder auftaucht, daß wir die Gegenwart vergeſſen, ſo mögen wohl auch die Phantaſie des Meiſters, als er jene alten im ſchönen Italien geſungenen Melodieen wieder in ſeinen Papieren fand, holde Erinnerungen umſpielt haben, ſo daß, bewußt oder unbewußt, endlich dieſes zarte Tongemälde entſtand, das Einen wohl, wie etwa die italieniſche Reiſebeſchreibung in Jean Paul's Titan, die Trauer, jenes geſegnete Land nicht geſehen zu haben, auf eine Weile vergeſſen machen könnte. Denn daß durch die ganze Symphonie ein eigenthümlicher Volkston weht, iſt ſchon mehrfach ausgeſprochen worden, — ein ganz phantaſieloſer Menſch nur wird dies nicht merken. Das beſondere reizende Colorit iſt es denn auch, was, wie der Franz Schubert'ſchen Symphonie, ſo der Mendelsſohn'ſchen eine beſondere Stelle in der Symphonieliteratur ſichert. Das herkömmliche Inſtrumentalpathos, die gewohnte maſſenhafte Breite trifft man in ihr nicht, nichts was etwa wie ein Ueberbieten Beethoven's ausſähe, ſie nähert ſich vielmehr, und hauptſächlich im Charakter, jener Schubert'ſchen, mit dem Unterſchiede, daß, während uns die letztere eher ein wildes, zigeuneriſches Volkstreiben ahnen läßt, uns die Mendelsſohn's unter italieniſchen Himmel verſetzt. Darin liegt zugleich ausgeſprochen, daß der jüngeren ein anmuthig geſitteterer Charakter innewohnt und daß er uns weniger fremdartig anſpricht, indeß wir freilich der Schubert'ſchen wieder andere Vorzüge, namentlich den reicherer Erfindungskraft zuſprechen müſſen.

In der Grundlage zeichnet ſich die Symphonie Mendelsſohn's noch durch den innigen Zuſammenhang aller vier Sätze aus; ſelbſt die melodiſche Führung der Hauptthema's in den vier verſchiedenen iſt eine verwandte; man wird dies auf eine erſte flüchtige Vergleichung herausfinden. So bildet ſie denn mehr als irgend eine andere Symphonie auch ein engverſchlungenes Ganze; Charakter, Tonart, Rhythmus weichen in den verſchiedenen Sätzen nur wenig von einander ab. Der Componiſt wünſcht auch ſelbſt, wie er in einer Vorbemerkung ſagt, daß man die vier Sätze ohne lange Unterbrechung hinter einander ſpiele.

Was das Rein-Muſikaliſche der Compoſition anlangt, ſo iſt wohl über deren Meiſterlichkeit Niemand in Zweifel. An Schönheit und Zartheit des Baues im Ganzen und der Bindeglieder im Einzelnen ſtellt ſie ſich neben ſeine Ouverturen; an reizenden Inſtrumentaleffecten iſt ſie nicht minder reich. Wie fein M. einen älteren Gedanken wiederzubringen, wie er einen Rückgang zu ſchmücken verſteht, daß uns das Frühere wie in neuer Beleuchtung entgegentritt, wie reich und intereſſant das Detail ohne Ueberladung und philiſterhafte Gelehrtthuerei, davon gibt jede Seite der Partitur neue Beweiſe.

Die Wirkung der Symphonie auf das Publicum wird zum Theil mit von der größeren oder minderen Virtuoſität des Orcheſters abhängen; dies iſt freilich immer ſo, hier aber, wo weniger die Kraft der Maſſen, als die ausgebildete Zartheit der einzelnen Inſtrumente in Anſpruch genommen wird, doppelt der Fall. Vor allem verlangt ſie zarte Bläſer. Am unwiderſtehlichſten wirkt das Scherzo; es iſt in neuerer Zeit kaum ein geiſtreicheres geſchrieben worden; die Inſtrumente ſprechen darin wie Menſchen.

Der Clavierauszug iſt vom Componiſten ſelbſt und mithin gewiß das treueſte Abbild, das ſich gedacht werden kann. Trotzdem läßt er oft nur die Hälfte der Reize der Orcheſterwirkungen ahnen.

Der Schluß der ganzen Symphonie wird widerſtreitende Meinungen hervorrufen, es werden ihn manche im Charakter des letzten Satzes erwarten, während er, das Ganze gleichſam kreisförmig abrundend, an den Anfang des erſten erinnert. Wir können ihn nur poetiſch finden, er iſt wie der einem ſchönen Morgen entſprechende Abend. —

Antonio Bazzini.

Das Publicum fängt ſeit Kurzem an, einigen Ueberdruß an Virtuoſen merken zu laſſen, und (wie ſie es ſchon öfters geſtanden hat) dieſe Zeitſchrift auch. Daß dies die Virtuoſen ſelbſt fühlen, ſcheint ihre neuerdings entſtandene Auswanderungsluſt nach Amerika zu beweiſen, und es gibt manche ihrer Feinde, die dabei den ſtillen Wunſch hegen, ſie möchten in Gottes Namen ganz drüben bleiben; denn, Alles in Allem erwogen, zum Beſten der Kunſt hat die neuere Virtuoſität nur wenig beigetragen. Wo ſie uns aber in ſo reizender Geſtalt entgegentritt, wie bei dem obengenannten jungen Italiener, da lauſchen wir gern noch ſtundenlang, — in Kurzem ſei es geſagt, es hat mir ſeit Jahren kein Virtuos ſo innige Freude gemacht, mich ſo wohlig und glücklich geſtimmt, als A. Bazzini. Er ſcheint mir bei Weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu ſein, als er es verdient. Die norddeutſchen Publicum's entſchließen ſich nun einmal ſchwer, einem Künſtler einen Namen zu machen; kommt er etwa aus Paris, vielleicht auch mit einem Orden, ſo hilft ihnen das ſchon eher über die Zweifel hinweg. Bazzini kam faſt ohne allen Namen hierher, trat anſpruchslos auf; im Geräuſch der Meſſe iſt's ohnedies ſchwerer, ſich bekannt zu machen; man erwartete denn einen Salonſpieler, wie man ſie ſchon zu Dutzenden hier gehört. Er iſt gewiß bei Weitem mehr, und nähme man ihm ſeine linke Hand (zum Anfaſſen der Violine), er würde mit der andern noch ſchreiben können und ſich unter den bekannten italieniſchen Compoſitionscelebritäten noch ganz gut ausnehmen; mit andern Worten, er hat auch offenbar productives Talent, und bei einiger erlangter Theaterkenntniß gewiß ebenſo viel Recht, wie Herr Donizetti ꝛc., Opern zu ſchreiben. Sein „Concert“ bewies es am deutlichſten; der natürliche Guß des Ganzen, die meiſt discrete Inſtrumentirung, der wirklich bezaubernde Schmelz und Wohlklang in einzelnen Stellen, — von alle dieſem haben ja die meiſten Virtuoſen kaum eine Ahnung. Italiener iſt er durch und durch, aber im beſten Sinne; als käme er aus dem Lande des Geſanges, nicht einem Lande, das da oder dort liegt, aus jenem unbekannten ewig heitern, ſo war mir's manchmal bei ſeiner Muſik.

Als Spieler nun insbeſondere rangirt er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmuth und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wüßt' ich Keinen, dem er es nicht gleich thäte; an eigenthümlicher Friſche, Jugendlichkeit und Geſundheit des Vortrags überragt er wohl die Meiſten, und vergegenwärtige ich mir mancher, namentlich belgiſcher Virtuoſen herz- und ſeelenloſes blaſirtes Weſen, ſo kommt er mir wie ein Jüngling unter Greiſen vor, dem, trotz daß er ſchon auf ſolcher glänzenden Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorſteht.

Dies Urtheil zu unterſchreiben, hätte ich nur das Scherzo über Thema's aus der Aufforderung zum Tanz von Weber und ſein Concert zu hören gebraucht und gewünſcht. An den beiden folgenden Stücken ſah ich nur ungern, daß er auch dem Publicum zu ſchmeicheln nicht verſchmäht; hier war weniger Muſik, aber eine Anhäufung von Violinkünſten, in denen es nun einmal Paganini Niemand nachthun wird. In dieſer Weiſe wolle er letzteren und ſich ſelbſt nicht überbieten; ſie ſcheint mir ſogar außer ſeiner Natur zu liegen, die zu gefallen und zu bezaubern nur ihre einfachen Reize zu entfalten braucht; zu Kunſtgriffen der Kokette ſeine Zuflucht zu nehmen, hat er nicht nöthig.

Möge denn die Welt dem jungen liebenswürdigen großen Künſtler die Theilnahme zuwenden, mit der ſie gegen weniger Würdige oft verſchwenderiſch genug war. Es zeichnet ihn auch noch eine Eigenſchaft aus, die der Beſcheidenheit; da iſt nichts, was uns ſpannen und uns in Verwunderung ſetzen will. Weltmüder, blaſſer Virtuoſengeſtalten haben wir nun ſchon genug gehabt; erfreut euch nun auch einmal an einem kräftigen Jünglingsgeſicht, dem Heiterkeit und Lebensluſt aus den Augen blickt, wie ſie nur ein in ſich wahrhaft glückliches Gemüth zurückzuſpiegeln vermag.

Etuden für das Pianoforte.

Ch. Vollweiler,

3 Etudes mélodiques. Oe. 4.

H. Ravina,

25 Etudes caracteristiques. Livr. 1 et 2.

Ch. Mayer,

3 grandes Etudes. Oe. 61.

Etuden erſcheinen in neuerer Zeit bei Weitem weniger, als noch vor einigen Jahren. Wir begrüßen das als ein gutes Zeichen, daß ſich der Sinn der Künſtler vom Mechaniſchen weg wieder dem Melodiſchen zuwendet, wie dies auch ganz natürlich gekommen, da eine Steigerung der Etude nach dem, was Chopin und A. darin geleiſtet, nicht wohl möglich war. Vielleicht durch Mendelsſohn's unübertreffliche Lieder ohne Worte angeregt, brachte Henſelt zuerſt wieder melodiſches Element in die Etude. Was nach ihm erſchienen, bewegt ſich in ziemlich gleicher Richtung. Wahrhaft Bedeutendes hat die Gattung in neueſter Zeit nicht gebracht; die bedeutenderen Componiſten, ſie als abgeſchloſſen betrachtend, wendeten ſich anderen zu.

Auch was uns heute zur Beurtheilung vorliegt, will ſich im Ganzen nicht über den Grad einer hübſchen Salonmanier erheben. Spuren tieferer Anlage zeigen ſich hier und da nur in den Etuden von C. Vollweiler; der Componiſt ſcheint noch jung, vielleicht daß er jene heranbildet und mit der Zeit Charakter und Feſtigkeit des Styls erlangt. Was er in den Etuden gegeben, ſindet man größtentheils in früheren beſſer und meiſterhafter. Doch dürfen wir auch dem jungen unentwickelten Künſtler ſich auszuſprechen nicht verwehren, wenn er nicht gerade Schülerhaftes oder Verzerrtes bringt. Das letztere ſindet auf die vorliegenden Etuden keine Anwendung und ſcheint namentlich die dritte gelungener. Daß in allen dreien der Schluß (das erſte Thema in Octaven) in gleicher Weiſe wieder auftritt, deutet auf keine große Erfindungsgabe; freilich iſt das eine Bequemlichkeit der Manier, die wir auch bei beſſeren Componiſten wiederfinden, wie z. B. in allen Henſelt'ſchen Etuden der Rückgang in der Mitte auf dieſelbe Weiſe durch eine Reihe verminderter Septimenaccorde geſchieht.

Die zu zweit genannten Etuden gewinnen dadurch an Intereſſe, daß ſie, wie wir glauben, einen Italiener zum Verfaſſer haben. Möchten wir deshalb einen milderen Maßſtab anlegen, ſo dürfen wir auch nicht die Wahrheit verſchweigen, daß ſie neben einigen artigen Stücken doch auch zu viel Unbedeutendes enthalten, was uns kaum der Veröffentlichung werth ſcheint. Die friſcheſten ſind Nr. 8 und Nr. 10; das Andere möchten wir zum größten Theile ungedruckt wiſſen. Am beſtimmteſten wäre der Componiſt als ein Schüler und Nachahmer Bertini's zu bezeichnen, mit dem er namentlich eine gewiſſe ſüßliche Schaalheit, ohne deſſen öfters wirklich graziöſen Ausdruck zu beſitzen, gemein hat. Einen fertigen Clavierſpieler verrathen übrigens die Etuden in jedem Stück, als der er ſich auch in Paris Ruf erworben. Die Zukunft muß lehren, ob wir uns in unſerm Urtheil über ſein Compoſitionstalent geirrt, das uns zur Zeit als ein untergeordnetes erſcheint.

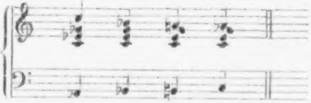
In den Salon ſind gleichfalls die Etuden von C. Mayer zu verweiſen. Den Vorzug größter Claviermäßigkeit theilen ſie mit andern Clavierwerken deſſelben Componiſten, wie ſie denn natürlich auch nirgends die gewandte ſichere Schreibweiſe verleugnen können, die ſtete Uebung und reiferes Alter überall mit ſich bringen. Ein langes Leben, eine nachhaltigere Wirkung dürfen wir freilich den Etuden nicht verbürgen; dazu ſind ſie viel zu ſehr im Fluge gehaſcht, viel zu oberflächlich in Erfindung und Empfindung. Wer aber an flüchtiger Freude ein Vergnügen hat — und Shakſpeare und Bach ſind auch nicht alle Tage zu genießen und zu verſtehen —, der greife wohl auch einmal nach ſo leichter Muſik, eine Stunde hinzutändeln, und dann in um ſo größerem Maaße ſich an der Kraft des echten Genius zu erlaben. —

Kürzere Stücke für Pianoforte.

A. Rubinſtein, „Undine", Etude für das Pianoforte.

Werk 1.

Die erſte Arbeit des talentvollen Knaben, der ſich als Spieler einen ſchon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes productives Talent habe, läßt ſich nach dieſer vorliegenden erſten Leiſtung weder behaupten noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodiſche vorwiegt, ohne gerade eine ſchöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Weſen der Muſik zu begreifen angefangen und ſich in dieſem Sinne immer glücklicher entwickeln werde. Der Titel der Etude findet ſeinen Grund zumeiſt in der wellenförmigen Art der Begleitungsfigur; etwas Originelleres, durch und durch Gelungenes konnten wir von ſo jungen Jahren nicht erwarten. In keinem Falle durften aber unreine Harmonieen ſtehen bleiben, wie



jeder irgend leidlich gewandte Muſiker hätte ihm die Stelle verbeſſern können. —

Julius Hopfe, vier zweiſtimmige Fugen.

Werk 29.

Derartige Verſuche junger Componiſten ſind zu ſelten, als daß wir nicht mit beſonderem Vergnügen darauf hinwieſen, und nennt ſie Beethoven im Schaffenszorn auch einmal „zweibeinige Skelette" u. dgl., ſo ſind ſie uns noch immer hundertmal lieber, als die Bravaden junger Virtuoſen, aus denen was Rechtes nie wird. Daß die „Skelette" natürlich keinen ungeheuerlichen Eindruck hervorzubringen vermögen, oder ſonſt eine Revolution in der Muſik, glaubt wohl Jeder vornherein.

Ueberall aber müſſen wir das Talent und den Fleiß des Verfaſſers anerkennen, der mit ſo Wenigem in einer der undankbarſten Setzarten ſo Lobenswerthes zu erreichen wußte. Einige allzu gewöhnliche Sequenzen ausgenommen, behagen uns die Fugen in ihrer Klarheit und Regelrichtigkeit ganz gut, am beſten die letzte, die uns in Thema und Ausführung die lebendigſte ſcheint. Noch eines: eine Fuge wirkt viel kräftiger nach einem Präludium, und Bach hatte gewiß ſeine guten Gründe, daß er die meiſten ſeiner Fugen mit Vorſpielen einleitete. Wir wünſchen, daß ſich der Componiſt bei ſpäteren ähnlichen Arbeiten dieſen Wink nicht entgehen laſſe. —

Carl Voß, „Der Traum der Kriegerbraut", Impromptu für die linke Hand allein.

Werk 38.

Irren wir nicht, ſo exiſtirt ein Bild eines neuern franzöſiſchen Malers unter gleichem Titel. Vielleicht hat es der Autor bei der Hand gehabt (die rechte bot ſich ihm dazu von ſelbſt) und in Tönen nachzukneten verſucht, was freilich in der Malerei ſchon ſchwer auszudrücken war. Ließe ſich nach den Kleidern auf den Menſchen, nach Titeln auf den Inhalt ſchließen, ſo dürfte der Verfaſſer auf ein Lob von uns lange warten. In der Muſik gibt es nun einmal keine „Kriegerbräute", ſondern nur Septimen- und andere Accorde, und die „linke Hand" allein hat ſchon Noth, dieſe zu bewältigen, geſchweige denn auch noch an die Träume der erſteren zu denken. Doch wir gehen über den geſchmackloſen Titel hinweg, ihm kein weiteres Gewicht beilegend, zur eigentlichen Muſik, die ebenſo gut eine Etude für die linke Hand iſt, wie viele ihres Gleichen. Ein Concert für zwei Hände halten wir freilich höher, und die Zeitſchrift hat ſchon öfter ausgeſprochen, daß mit ſolchen mechaniſchen Kunſtſtücken Niemandem und der Kunſt nicht genützt wird. Die Mühe, die der Spieler aufbietet, iſt entſetzlich, und was der Eindruck? Kaum ein anderer als der eines holperig und ſtolperig geſpielten Stückes für zwei Hände. Geſchicklichkeit und einiges Talent wollen wir dem Verfaſſer nicht abſprechen, er verwende ſie aber auf Würdigeres und Belohnenderes. —

Rudolph Willmers,

„Sehnſucht am Meere.“ Muſikaliſches Tongemälde. Werk 8. — Große Phantaſie über ein Thema von Fr. Prume. Werk 9. — Große Concertvariationen über ein Thema von Bellini. Werk 10. — Nocturne. Werk 12.

Außer dieſen Compoſitionen liegen uns von demſelben Verfaſſer einige Uebertragungen von Liedern von Reichardt und Himmel vor, die überall den geſchickten brillanten Clavierſpieler verrathen, als der er ſich bei ſeiner jüngſten Anweſenheit in Paris auf das Ehrenvollſte bethätigte. Wir kennen ihn als Spieler und Compoſitionstalent ſchon ſeit früher, und die Zeitſchrift hat ſchon öfter ihr Intereſſe an ſeinen Leiſtungen ausgeſprochen. Wir bedauern ſo doppelt, ihn jetzt auf einem von uns an unzähligen Stellen als gänzlich verwerflich bezeichneten Wege vorſchreiten zu ſehen, auf dem er unmöglich dem Schickſale entgehen kann, dem alles Eitle, Modeſüchtige, Virtuoſiſche mit der Zeit unterliegt. Gerade von ihm, der eine ſtrenge Schule durchgemacht, von dem wir wiſſen, daß er gar wohl Beethoven von Bellini zu unterſcheiden weiß, erwarteten wir etwas ganz Anderes. Ja, es tritt uns in dieſen Sachen das moderne Virtuoſenthum nicht einmal in ſeinen glänzenden Seiten entgegen, wie ſie durch Liſzt und Thalberg vertreten werden, von denen dem erſteren Niemand Genialität in Combination mechaniſcher Schwierigkeiten, Erfindung wirklich neuer Inſtrumentaleffecte ꝛc. abſprechen kann, ebenſo wenig wie dem andern eine Salongrazie, eine Berechnung und Kenntniß des Effectes ꝛc., daß er überall einnehmen und enthuſiasmiren muß. Den Compoſitionen des Hrn. Willmers klebt eine ganz eigne Trockenheit und Philiſterhaftigkeit an, als traue er ſeinen feinen Manieren ſelber noch nicht, als höre er in der Ferne das Donnerwort ſeines alten Deſſauer Meiſters, dem, wie uns, ſolche Beſtrebungen unmöglich erfreulich ſein können. Dieſer Trockenheit halber, die ſich nun eben in Liſzt-Thalberg'ſcher Manier bewegt, dieſelben Schwierigkeiten ohne deren Reize bringt, glauben wir ſogar, daß ſeinen Producten nicht einmal in den Kreiſen, für die ſie berechnet ſind, jene Theilnahme folgen wird, die jene gefunden und die wir uns vom virtuoſiſchen Standpunkte aus genommen gar wohl erklären können. Es gibt unſrer Meinung nach nur zwei Ausflüchte für Hrn. Willmers, entweder ganz umzukehren von der ſeichten Bahn, die er betreten, oder ſich dem Schlechten gänzlich in die Arme zu werfen. Im letztern Falle muß er's noch viel toller machen, als es Andere vor ihm gemacht; er muß zwanzigſtimmige Accorde hinſchreiben können, Quinten und Octaven müſſen ihn nicht geniren, er muß eine Form bringen, gegen die das Zerriſſenſte Liſzt's unſchuldiges Kindergelalle iſt; er muß mit einem Worte ganz und gar vergeſſen, daß es eine Würde, daß es etwas Schönes und Ewiges in der Kunſt gibt. An Lorbeeren und Verlegern wird es ihm nicht fehlen; nur das Eine fürchten wir, — es wird nicht lange dauern; die Kränze, die das Publicum flicht, zerrupft es ſelber wieder, ſie in anderer Weiſe einem Anderen darzubringen, der ſich auf beſſeres Amüſement verſteht. Bedenke er dies und ergreife noch früh genug Anſtalten zur Umkehr. Man kann ſich auch die Gunſt der Künſtler verſcherzen und dann will's doppelte Anſtrengung, ſich in die Höhe zu raffen, ſich wieder in Reſpect zu verſetzen. Bedenke er dies. Von ſämmtlichen Compoſitionen, die wir oben nannten, finden wir nur im Notturno eine edlere Haltung, einen Anflug von wirklich empfundener Muſik, allenfalls auch in der „Sehnſucht am Meere", obwohl in beiden noch Affectirtes und Seichtes genug; vollkommen verwerflich aber ſind die andern Sachen und nichts als ein Conglomerat nicht einmal intereſſanter und geſchmackvoller Paſſagen, eine Art der Compoſition, von der man ſich nur unwillig abwenden kann. Der Componiſt iſt noch jung, wir wiſſen dies; wir wiſſen auch, es wird noch Schlechteres und von Talentloſeren gedruckt. Aber eben wir richten nicht allein nach den Leiſtungen, ſondern auch nach den Gaben, die Jemand hat, und es iſt uns in der Ueberzeugung, daß wir es mit einem jungen Talente zu thun haben, deſſen ungewöhnliche Begabung wir durchaus zugeben, doppelt ſchmerzlich zu geſtehen, daß wir hier ſo wenig Würdiges und Ungemeines von ihm zu berichten gehabt haben.

Concerte und Concertſtücke für Pianoforte mit Orcheſter-Begleitung.

Ferdinand Kufferath, Capriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters.

Werk 1.

Die Zeitſchrift hat ſchon mehre Arbeiten dieſes talentvollen jungen Componiſten beſprochen, der einige Zeit in unſerer Nähe lebte und, wenn auch nicht Schüler Mendelsſohn's, von ihm Rath und Belehrung erhielt. Dieſer Einfluß äußert ſich auch in der vorliegenden Compoſition unverholen, und ſtärker zwar als in anderen ſpäteren, die uns mit ſeinem Namen zu Geſicht gekommen. Eine neue Seite der Kunſt zeigt uns ſomit das Capriccio nicht, immerhin aber ein achtungswerthes Streben, doppelt dies in unſerer Zeit, wo die meiſten Claviercomponiſten aus Unkenntniß des Orcheſterſatzes etwas Aehnliches kaum hervorzubringen vermögen. Wir erinnern uns, das Capriccio hier mit Begleitung des Orcheſters gehört und an der ſinnigen discreten Inſtrumentirung uns damals erfreut zu haben. Iſt, wie wir hoffen, der Componiſt ſeitdem nicht ſtehen geblieben, ſo dürfen wir immer Gediegeneres in dieſer Gattung von ihm erwarten, und auch auf Anerkennung darf er rechnen; denn das Verlangen nach derartigen Compoſitionen wird, wie geſagt, immer dringender. Was dem Capriccio im Speciellen fehlt, iſt ein anmuthiger melodiſcher Charakter, jener Zauber des Wohlklanges, wie er uns auch aus dem Ernſte des Meiſters entgegenſtrömt. Vielleicht trägt zum Gedrückten, Dumpfen der Wirkung auch die Tonart, Des dur und Cis moll, bei; das Orcheſter arbeitet nun einmal in dieſen und ähnlichen ſchwer und ungern, Jean Paul würde ſagen, wie in Blechhandſchuhen. Mag dies ein Wink für den jungen Tonſetzer ſein, ſpäter leichtere zu wählen, wenn er wieder in Verbindung mit Orcheſter ſchreibt. Dieſem eigenſinnigen Ungeheuer müſſen ſich nun einmal in gewiſſen Beziehungen Alle bequemen. Mit den beſten Hoffnungen für die Zukunft des Künſtlers ſehen wir ſeinen ſpäteren Leiſtungen entgegen.

W. Sterndale Bennett, Capriccio für das Pianoforte mit Orcheſter.

Werk 22.

Dies Capriccio theilt alle Vorzüge, die wir ſchon ſo oft an den Compoſitionen dieſes bedeutendſten aller lebenden engliſchen Componiſten zu loben hatten. Das Eine fangen wir zu fürchten an, Bennett ſcheint ſich immer feſter in eine Manier einzuſpinnen, aus der er zuletzt nicht mehr herauskommen wird. Er ſagt ſeit Kurzem immer daſſelbe, nur in veränderter Form; je vollkommener er die letztere zu beherrſchen gelernt hat, je mehr ſcheint die eigentliche Erfindungskraft in ihm abzunehmen. Er müßte, ſeinen Kräften einen neuen Sporn zu geben, ſich auf große Arbeiten werfen, auf die Symphonie, die Oper ꝛc., müßte ſich vom Niedlichen, Spieleriſchen abwenden, der Kraft, der Leidenſchaft eine Sprache finden. Vielleicht, daß dies ſchon ohne unſer Zuthun geſchehen. Wir wollen's hoffen, in jedem Falle dankbar gegen ein Talent, das zu den echteſten der Gegenwart gehört.

Aloys Schmitt, Brillantes Rondeau für das Pianoforte mit Orcheſter.

Werk 101.

Der Componiſt iſt bekannt genug in ſeiner Seitenverwandtſchaft zur Hummel'ſchen Schule, die auch dies Rondeau auf das Deutlichſte verräth. Was wir in den meiſten Leiſtungen jener finden, Correctheit, Klarheit und Fluß des Satzes, finden wir auch hier, und den Field'ſchen Beigeſchmack, den das Rondeau außerdem hat, erklärt der Autor ſelbſt durch den Titel »Souvenir à John Field«, den er ſeinem Werke gegeben. Eins iſt uns aus ihm wieder recht klar geworden: wie ſich Zeit und Anſprüche in den letzten 10—15 Jahren verändert haben. Das Rondo, früher gedruckt, würde ſich Eingang verſchafft haben; jetzt, wir fürchten, gelingt es ihm nicht. Wir ſind ganz und gar über jene Halbgattung von Muſik hinaus, wo der Componiſt den Virtuoſen, und dieſer jenen glänzen laſſen wollte. Beethoven, der arme beſpöttelte Beethoven, ja der iſt's freilich, der zu fürchten war, der hat uns doch andere

Begriffe von Muſik beigebracht. Aber auch gute bürgerliche Proſa ſei unverwehrt, wenn ſie von der Vernirtheit nicht etwa der Poeſie eines Unſterblichen, wie Beethoven, gleichgeſetzt wird. Es geſchieht auch ſchon ſeltener, die Köpfe ſind heller geworden. —

Wir kommen jetzt zu den eigentlichen Concerten, oder auch Concertino's, die neuerdings erſchienen, und möchten mit einem tiefen Seufzer anfangen über die Unfruchtbarkeit, die ſich auf dieſem Gebiete der Claviermuſik zeigt, über die wenige Bedeutendheit des wenigen Erſchienenen; quantitativ wie qualitativ ſteht es wirklich traurig um die Gattung. Ein Concertino von J. Roſenhain beſtärkt uns in dem Verdachte, den wir ſchon ſeit einiger Zeit zu ſchöpfen anfingen, daß dieſer nicht unbegabte Componiſt immer mehr nachlaſſe im Streben und dem unrettbaren Loos eines Routinier's mit den Jahren anheim fallen werde. Wir wiſſen wohl, es gibt Verhältniſſe, wo ſich der Künſtler zu ſeinem Erröthen vergeſſen, wo er ſchreiben muß für Verleger und Publicum. Aber nur die drängendſte Nothwendigkeit hätte hier einen Anſpruch auf Nachſicht der Kritik; in jedem andern Falle wäre Schonung an unrechter Stelle. Wir haben denn über das Concertino nichts zu ſagen, als es iſt eine Speculationsarbeit, in jenen brillanten Flitter verſteckt, wie er Wirkung macht etwa an Geburtstagen gerührter Väter talentloſer Töchter; von Muſik iſt da keine Rede. Ueber ein Concertino von C. Czerny (Werk 650) wiſſen wir gleichfalls nichts zu ſagen. Wer ſo ſchreibt, der kann es freilich bis Werk 1000 bringen. Es gehört aber viel — Talent dazu. Von einem Concerte von Carl Mayer (Werk 70) erwarteten wir gleichfalls mehr. Es enthält faſt nur Paſſage; vielleicht daß ſich in der Orcheſterpartitur, die uns nicht zu Händen gekommen, manches Lobenswerthere findet, — die Clavierſtimme hat uns, wie geſagt, wenig Freude gemacht. Gehen am muſikaliſchen Himmel hier und da freundliche Zeichen auf, die eine ſchönere Zukunft der Kunſt verheißen, ſo verſtimmen Werke wie dies Concert, wo Alles wieder auf Mechanik und Fingerbravour hinausläuft, um das Doppelte. Man ſpricht ſo oft von Verderbtheit des Publicums; wer hat es denn verdorben? Ihr, die Componiſten-Virtuoſen. Ich wüßte kein Beiſpiel, daß ein Publicum bei einem Beethoven'ſchen Concert je eingeſchlafen wäre. Herr C. Mayer gehört zu den Beſſeren der galanten Schule, wir haben manchem ſeiner kleineren Clavierſtücke, anmuthigen Miniaturgebilden, oft aufrichtiges Lob ſpenden müſſen, mit ſeinem Concerte hat er aber keinen Fortſchritt gezeigt.

Es bleibt noch ein Concert zu beſprechen übrig von Jacques Schmitt (Werk 300), das, in Erfindung weder neu noch bedeutend, doch überall den gründlichen Mann von Fach und Talent verräth, namentlich eine würdige Form, die große dreiſätzige, aufſtellt, wie wir's denn bedauern würden, wenn dieſe letztere ganz aus der Concertmuſik verſchwände, weshalb jedoch irgend genialen Neuerungen nichts weniger als der Weg vertreten ſein ſoll. Der Componiſt iſt, wie ſein Bruder Aloys, von dem wir oben ſprachen, bekannt genug; ſie haben Manches gemein und ſind wohl auch in ziemlich gleicher Schule erzogen. Außer Klarheit und Fluß des Satzes zeichnet die Compoſition von Jacques Sch. noch ein beſonderer Wohlklang, und vor denen des anderen mehr Erfindungskraft der Melodie aus. Jedenfalls iſt es erfreulich, einen verſchollen Geglaubten wieder mit einer größeren Compoſition hervortreten zu ſehen, und hebt ſie die Gattung auch nicht auf eine höhere Stufe, ſo vermehrt ſie ſie auch nicht unnütz; im Gegentheil, man wird das Concert, etwa als Vorſtudie zu Hummel'ſchen, jüngern Spielern mit Nutzen in die Hand geben können.

Dies iſt denn die Ausbeute, die wir auf dieſem Gebiete der Muſik machten, das Wichtigſte, was in einem Zeitraume von über drei Jahren herausgekommen. Daß es um die Gattung traurig ſtehe, ſagten wir oben zu viel?

Lieder und Geſänge.

Carl Koßmaly,

6 Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte (drittes Heft).

Carl Helſted,

6 Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte. Werk 1.

Robert Franz,

12 Geſänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Werk 1. Zwei Hefte.

Der Name des zuerſt Genannten iſt wohl den meiſten unſerer Leſer kein fremder mehr. Wie ſich in ſeinen Kunſtanſichten, von denen dieſe Zeitſchrift ſeit ihrer Entſtehung öfters mittheilte, ein ſtets auf das würdigſte Ziel der Kunſt gerichteter Sinn ausſprach, ſo war dies auch von ihm als Praktiker zu erwarten. Zeigte es ſich dort überall deutlich, daß hinter dem Kritiker ein guter Muſiker ſich verbarg, ſo gilt von den Liedern daſſelbe umgekehrt, und wie wir ihm gern in die oft ſeltſam verſchlungenen Gänge ſeiner Gedankenwelt folgten, ſo gern und als Muſiker noch lieber in die ſeiner Tonſchöpfungen. Die Lieder ſind nicht alle gleich und ſcheinen auf zwei verſchiedene Lebensperioden des Componiſten hinzudeuten. In eine frühere ſetz' ich Nr. 1 „Frühlingsglaube", Nr. 3 „Erſter Verluſt" und Nr. 6 „Die Nähe des Geliebten", in eine ſpätere, neuere die anderen. Der Unterſchied dieſer zwei Hälften iſt auffallend. Hat ſich der Componiſt in den ſpäteren offenbar zu größerer Klarheit durchgerungen, zu einer leichteren, freieren Behandlung von Wort und Ton, ſo möchte ich dafür nicht die älteren hingeben, wie oft ſie uns auch ein verdüſtertes Gemüth ſehen laſſen. Hat er in den erſteren vielleicht leichter gefunden, ſo in den anderen tiefer geſucht; die letzteren, jene in älterer Zeit geſchriebenen, ſind mir die lieberen.

Es iſt eine ſchöne Zeit, wo der junge Künſtler, unbekümmert um Zeit und Ruhm, allein ſeinem Ideal nachlebt, den höchſten Fleiß auch auf das Kleinſte verwendet, ſeiner Kunſt Alles hinzuopfern bereit iſt. In eine ſolche ſcheinen mir jene erſtgenannten drei Lieder zu fallen; es ſind welche unter vier Augen zu ſingen, nicht ohne Mühen, aber mit Liebe gepflegt und vollendet; vor einem Publicum würden ſie erſtarren, unverſtanden wie ein tiefer Menſch im Geſellſchaftsſaale vorübergehen, ihre oft grübleriſchen Einzelnheiten ſogar Mißbehagen erwecken. Anders die drei andern Lieder: ſie ſind weit abſichtlicher, mehr auf die augenblickliche Wirkung berechnet, und gewiß, daß ſie ſich ſchneller Beifall erringen; aber jene Innigkeit und Urſprünglichkeit geht ihnen dafür ab, man merkt ihnen ſogar eine Hinneigung in die Weiſen Anderer, namentlich Fr. Schubert's und Marſchner's, an, während jene älteren, nur leiſe manchmal an Spohr erinnernd, ſonſt dem eigenſten Gemüth des Componiſten entſprungen ſcheinen. Was die Lieder Koßmaly's im Ganzen auszeichnet, iſt die Abſicht der tiefſten Erfaſſung des Gedichtes und der auf die Begleitung gewendete ſorgſame Fleiß. Von Seiten des Singenden wie des Spielenden gehört zu ihrem Vortrag ein genaues Verſtändniß, daß dieſer mit ſeinem oft vielſtimmigen Geſpinnſt nicht verdeckt, während jener den goldenen Faden der Melodie unbekümmert fortzuführen verſtehen muß. Oft möchte man über ein „Zuviel" in der Begleitung klagen; bei genauerer Betrachtung erſcheint ſie aber der Erfindung des Ganzen ſo verwachſen, daß ſich kaum etwas wegnehmen läßt. Möchte denn der Componiſt jenen Ton wiederfinden, den er früher angeſtimmt; er war ſein eigner und kann ihm nicht verloren ſein; wir haben noch manche edle Blüthe ſeines Talents von ihm zu erwarten. —

Der zweitgenannte Componiſt iſt ein junger Däne, und wie uns Dänemark in neueſter Zeit manch' beachtenswerthes Talent geliefert, wie Hartmann, Gade, Hornemann, v. Löwenſkiold u. A., ſo freut es uns, dieſen in der Zeitſchrift ſchon öfters erwähnten Namen den des Hrn. Helſted hinzuzufügen, der ſich mit ſeinen Liedern auf das Ehrenvollſte in Deutſchland einführt. So mag im Auslande noch manches Talent verborgen leben, das ſehnſüchtig nach Deutſchland, noch immer dem guten Vaterlande wahrer Muſik, herüberblickt, und es gibt freilich nur wenige kunſtſinnige Fürſten, die ihnen die Mittel, Bildung und Ruf zu gewinnen, ſo oft und gern gewähren, wie der von Dänemark, von welchem auch der Componiſt zu einem mehrjährigen Aufenthalt im Auslande Unterſtützung erhielt. Wir führen dies an, weil ſich ſo Manches an den Liedern leichter erklären läßt: die deutſchen Texte, die faſt immer gute Declamation, die ganze Art der Muſik, die, nur manchmal nordiſcher anklingend, ſonſt echt deutſch zu nennen. Von vielen unſerer Liedercomponiſten können wir dies leider nicht rühmen; wir haben wohl Hamburger, Wiener u. A., echtdeutſche nur wenige; der junge Däne könnte manchem zum Muſter dienen. Damit ſei indeß keineswegs geſagt, es wären die Lieder durchweg meiſterhaft, aber ein feuriger Jünger im Guten ſteht immer höher, als ein Meiſter im Mittelmäßigen, und jenes Epitheton dürfen wir unſerem im beſten Sinne des Wortes geben. Vielleicht ſind die Lieder, wie ein Opus 1, ſo die erſten überhaupt, die der Componiſt geſchrieben; die Melodie erſcheint hier und da noch etwas unfertig, die Form will ſich noch nicht überall gleich ſchön geſtalten. Wie der Quell, ehe er zum reichen breiten Strome wird, in unruhiger Haſt, jetzt Waſſerfälle bildend, oder Fels und Stein überſpringend, vorwärts treibt, ſo mancher junge Künſtler, und oft bieten gerade jene Anfänge einen reizenderen maleriſchen Anblick, als das bequeme Bett, in dem ſich öfters die Meiſterſchaft ausruht. Dies Bild auf die Lieder angewandt, ſo haben ſie etwas anziehend Wildes und jene erſte Friſche, der wir gern die kleinen Mängel nachſehen, wie ſie ſich im Gefolge jeder erſten Verſuche finden. So wüßten wir z. B. an manchem Liede des Hrn. Kücken formell nichts auszuſetzen; aber die ganze Richtung dieſes und anderer Componiſten ſeines Charakters iſt eine vulgäre, während wir an den Leiſtungen Anderer formell vielleicht zu tadeln finden, der Punkt aber, von dem ſie ausgehen, ein ungleich höherer iſt. Daß die Lieder, von denen wir ſprechen, durchaus einer edleren Richtung angehören, bemerken wir mit Freuden; ſie ſind mehr als bloße Accordbegleitung zu einer ſangbaren Melodie, ſie gehen in's Leben des Gedichtes ein, und die meiſt glückliche Auffaſſung ſchließt auch die künſtlichere Ausführung nicht aus. So entdecken wir oft kleine Nachahmungen, hinter denen die Melodie nur um ſo ſchlauer hindurchſieht, feine Züge, die das Ohr des Muſikers verrathen, der neben der Hauptmelodie gleichzeitig zweite und dritte kleinere erfindet. In dieſer Art ſcheinen mir das „Kloſterfräulein" und „In der Fremde" die gelungenſten; namentlich muß das letzte, etwas langſam genommen, von durchaus trefflicher Wirkung ſein; es iſt mein Liebling geworden. Was die Lieder, gegen einander verglichen, noch intereſſant macht, iſt ihre charakteriſtiſche Verſchiedenheit. Während andere Componiſten jahrelang nicht von Müller-, Wiegen- u. a. Liedern laſſen können, zeigt hier jedes, was freilich vernünftigerweiſe ſchon durch die Wahl der verſchiedenen Gedichte bedingt wurde, eine andere muſikaliſche Färbung. Der innige „Frühlingsglaube", der wilde „irre Spielmann" Eichendorff's, Heine's ſpöttiſches „Im Hirn' ſpukt mir ein Mährchen fein", die beiden „altdeutſchen" Lieder, und das letzte melancholiſche „In der Fremde", ſie ſchlagen alle einen unter ſich verſchiedenen, in der Hauptſache immer den rechten Ton an, was für die Fähigkeit des Componiſten, die er mit der Zeit der Oper zuwenden möge, das günſtigſte Zeugniß ablegt. Tadel gegen Einzelnes — wo wäre der nicht vorzubringen! So ſcheint mir das erſte Lied trotz ſeiner Innigkeit doch etwas ſchwerfällig, das altdeutſche eines guten Fluſſes zu entbehren, der Schluß des „Kloſterfräulein" unbehaglich u. dgl. Aber, wie geſagt, die Hauptſache iſt da: Talent, ernſtes Streben, ſchon weit gediehene Bildung; die Genien, die ihm dies verliehen, werden auch ferner ihre freundliche Hülfe nicht verſagen. —

Ueber die Lieder von R. Franz ließe ſich viel ſagen; ſie ſind keine vereinzelte Erſcheinung und ſtehen im innigen Zuſammenhange der ganzen Entwickelung unſerer Kunſt in den letzten zehn Jahren. Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 ſich eine Reaction gegen den herrſchenden Geſchmack erhob. Der Kampf war im Grunde nicht ſchwer; er war einer gegen das Floskelweſen, das ſich, Ausnahmen wie Weber, Löwe u. A. zugegeben, faſt in allen Gattungen, am meiſten in der Claviermuſik zeigte. Von der Claviermuſik ging auch der erſte Angriff aus: an die Stelle der Paſſagenſtücke traten gedankenvollere Gebilde, und namentlich zweier Meiſter Einfluß machte ſich in ihnen bemerklich, der Beethoven's und Bach's. Die Zahl der Jünger wuchs; das neue Leben drang auch in andere Fächer. Für das Lied hatte ſchon Franz Schubert vorgearbeitet, aber mehr in Beethoven'ſcher Weiſe, dagegen in den Leiſtungen der Norddeutſchen die Wirkung Bach'ſchen Geiſtes ſich kund gab. Die Entwickelung zu beſchleunigen, entfaltete ſich auch eine neue deutſche Dichterſchule: Rückert und Eichendorff, obwohl ſchon früher blühend, wurden den Muſikern vertrauter, am meiſten Uhland und Heine componirt. So entſtand jene kunſtvollere und tiefſinnigere Art des Liedes, von der natürlich die Früheren nichts wiſſen konnten, denn es war nur der neue Dichtergeiſt, der ſich in der Muſik wiederſpiegelte. Die Lieder von R. Franz gehören durchaus dieſer edlen neuen Gattung an. Das in Bauſch und Bogen fabricirende Liedermachen, das ein Stümpergedicht mit demſelben Behagen recitirt, wie etwa ein Rückert'ſches, fängt an in ſeinem Werthe gewürdigt zu werden, und wenn das gemeine Publicum den Fortſchritt nicht gewahrt, den Beſſeren iſt er längſt klar geworden. Und in Wirklichkeit iſt vielleicht das Lied die einzige Gattung, in der ſeit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortſchritt geſchehen. Vergleicht man z. B. an den vorliegenden Liedern den Fleiß der Auffaſſung, der den Gedanken des Gedichtes bis auf das Wort wiedergeben möchte, mit der Nachläſſigkeit der älteren Behandlung, wo das Gedicht nur eben ſo nebenher lief, den ganzen harmoniſchen Ausbau dort mit den ſchlotternden Begleitungsformeln, wie ſie die frühere Zeit nicht loswerden konnte, ſo kann nur Bornirtheit das Gegentheil ſehen. Mit dem Vorigen iſt ſchon das Charakteriſtiſche der Lieder von R. Franz ausgeſprochen; er will mehr als wohl- oder übelklingende Muſik, er will uns das Gedicht in ſeiner leibhaftigen Tiefe wiedergeben. Das Still-träumeriſche gelingt ihm am beſten; doch finden wir auch Reizendnaives, ſo gleich das erſte Lied, dann das „Tanzlied im Mai“, und muthigere Aufwallungen wie in einigen Burns'ſchen Texten. Eine Reihe der verſchiedenſten Bilder und Gefühle weckt das Liederdoppelheft; etwas Schwermüthiges möchte ſich überall mit einſtehlen. Zum Vortrag der Lieder gehören Sänger, Dichter, Menſchen; allein laſſen ſie ſich am beſten ſingen, und dann etwa zur Abendſtunde. Einzelnes beleidigt mein Ohr, ſo die Anfänge des ſiebenten und zwölften Liedes, das öfters wiederkommende e im letzten; eines, das ſiebente, wünſchte ich ganz aus der Sammlung entfernt, es ſcheint mir in Melodie und Harmonie zu geſucht. Was außerdem übrig bleibt, iſt intereſſant, bedeutend, oft vorzüglich ſchön. Dem Tieck'ſchen Schlummerliede wünſcht' ich einen muſikaliſch-reicheren Schluß; doch bleibt es auch ohnedies eines der glücklichſten. Wollte man einzelne feine Züge anführen, man würde nicht fertig; innige Muſikmenſchen werden ſie ſchon herausfinden.

Die Lieder unterſcheiden ſich denn hinreichend von anderen. Wer aber ſo begonnen, darf ſich nicht wundern, wenn die Zukunft noch höhere Anforderungen an ihn ſtellt. Erfolge in kleinen Genre's führen oft zur Einſeitigkeit, zur Manier. Schütze ſich der junge Künſtler dagegen durch Ergreifen neuer Kunſtformen, verſuche er ſein reiches Innere auch anders auszuſprechen als durch die Stimme. Unſere Theilnahme folgt ihm gewiß überall.

Kleinere Compoſitionen für Pianoforte.

Franz Proche, ſechs Variationen über ein Originalthema elegiſchen Inhalts.

Werk 27.

Vom Thema hat der Componiſt nicht zu viel geſagt, wenn er es nennt, wie er es genannt, es berührt uns auf eine ganz eigene melancholiſche Weiſe, wie die letzte Klage eines Unglücklichen; wir würden es geradezu trefflich nennen müſſen, wenn uns nicht einige geſchmackloſe Wendungen darin wieder ſtörten. Und ſo verhält es ſich mit dem ganzen Cyklus; es iſt ein ſonderbares Gemiſch von Philiſtroſität und Talent, von Geſchmackloſigkeit und Empfindungsfülle. Daß jede der Variationen aus einem andern Tone geht als das Thema, würden wir an ſich eher als etwas Beſonderes, vom Schlendrian Abweichendes bezeichnen, als tadelnswerth finden. Wie es aber hier geſchieht, in der Weiſe, daß die verſchiedenen Variationen einen vom elegiſchen Ton des Thema's ſich gänzlich entfernenden Charakter annehmen, die in C dur ſogar in einen François Hünten'ſchen Bravourton verfällt, will uns jene Sonderbarkeit eben nur als eine ſolche, keine durch eine innere Nothwendigkeit begründete Form erſcheinen. Aber das Thema, wie geſagt, und dann auch der Schlußſatz, der wieder den Charakter des Thema's aufnimmt, ſtimmen uns zur Theilnahme für den Componiſten, der, wenn er ſeinen Geſchmack an wahren Muſtern reinigen wollte, vielleicht mit der Zeit wahrhaft Schönes zu Tage fördern würde. Vor Allem müßte er dann vom Paſſagenkram laſſen, dem Urſprünglichen ſeiner Gedanken die rechte Faſſung zu geben, überhaupt Vieles lernen, was ſich aus keinen Büchern, ſondern nur im ſteten Verkehr mit Meiſtern und Meiſterwerken und durch Vergleichung zwiſchen dieſen und den eigenen Leiſtungen lernen läßt. Möchte ihm die erſtere Vergünſtigung zu Theil werden und er zum andern Kraft und Beſcheidenheit genug mitbringen.

Stephen Heller, Phantaſie (Werk 31) und Boleros (Werk 32) über Thema's aus der Jüdin von Halevy.

Dies iſt auch Salonmuſik; aber wie ſieht hier überall der feine Muſiker heraus, wie pikant und eigenthümlich Alles! Oft ſchon haben wir unſer Bedauern ausgeſprochen, wenn wir wirklich ſchöpferiſche Talente in ſecondairen Compoſitionsweiſen ſich ergehen ſahen; anderntheils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geiſtreiche Künſtler, wie St. Heller, manchmal den Salon bedenken, wohin ſonſt kein Strahl guter Muſik ſo leicht dringen würde. Es iſt, als ob ſich Halevy's Muſik in Heller's Hand veredelte; er beſitzt eine außerordentliche Gewandtheit, fremdes Mittelmäßiges ſo zuzurichten, daß es ſich wie eine gute Originalcompoſition anhört. Wir wiſſen kaum einen andern Componiſten, der es ihm darin gleich thäte, der ſich in einer Gattung, die immer einen künſtleriſchen Verdacht erregt, ſo wenig von ſeiner Würde zu vergeben wüßte. Wende er alſo immerhin von ſeinem Reichthum auch dem Dilettanten zu; er ſchlägt ihm damit die Brücke zum Verſtändniß tieferer Kunſt. Gefahr für ſeine eigene beſſere Künſtlerſchaft ſcheint damit nicht vorhanden zu ſein.

S. Thalberg, brillante Walzer.

Werk 47.

Sie wären zu recenſiren, ohne ſie geſehen zu haben. Was könnte man hier erhalten, als das Rechte, eine flimmernde flunkernde Clavier-Tanzmuſik, die nichts will als das. Auch Chopin und Liſzt haben für den Tanzſalon geſchrieben; wie Thalberg ſich im Großen von dieſen unterſcheidet, wird man hier wieder im Kleinen gewahr; den ſchwärmeriſchen, immer etwas maſurenartigen Charakter der Chopin'ſchen Walzermuſik, den ſtürmiſchen des Ungarn Liſzt in elegant-wieneriſcher Vereinigung wiederzufinden, greife man nur nach den Thalberg'ſchen Walzern. Eine Empfehlung der Kritik iſt unnöthig, wo auch ein Abrathen nichts fruchten würde.

S. Friedburg, Caprice.

Die Compoſition hat keine Werkzahl, iſt vom Componiſten „ſeinem Vater“ zugeeignet, — wir haben alſo wohl ein Erſtlingsproduct vor uns, und zwar ein vielverſprechendes. Wie ſelten wird uns die Freude, dies ſagen zu können, und wie gern möchten wir's öfter! Vor allem zeigt ſich in der Caprice, ſo kurz ſie iſt, eine klare künſtleriſche Form; ſie bringt nichts kopflos Zuſammengewürfeltes, man ſieht überall die ordnende Hand, die auch künſtlichere Formenverſchlingungen zu beherrſchen trachtet, die vor den Schwierigkeiten der Entwirrung nicht zurückſchreckt. Wo wir dies an der Jugend wahrnehmen, dürfen wir immer Hoffnungen für die Zukunft hegen; die Beherrſchung der Form führt das Talent zu immer größerer Freiheit, die Geſchichte aller Künſte und Künſtler hat das bewieſen. Zwar, wir finden auch in der Caprice jugendliche Auswüchſe; aber das Gute iſt bei Weitem überwiegend und durch und durch Meiſterliches gelingt ja auch dem älteren Künſtler nicht zu jeder Stunde. So bewillkommnen wir denn den jedenfalls noch jungen Mann und ſeinen erſten Sprößling mit den erfreulichſten Erwartungen für das Später. Zur größeren Wirkung des Stückes hätten wir ihm nur einen feurigeren Schluß, einen Schluß im Forte gewünſcht; im lebensfriſchen Charakter der Caprice lag auch kein Grund zu dem leiſen Ende. Aber auf nichts hat der Componiſt in ſeiner Kunſt mehr zu achten, als auf die rechte Kraft des Schluſſes; nur ſie gibt die Totalwirkung.

F. Chopin, Tarantelle.

Werk 43.

Ein Stück in Chopin's tollſter Manier; man ſieht den wirbelnden, vom Wahnſinn beſeſſenen Tänzer vor ſich, es wird einem ſelbſt wirblich dabei zu Muthe. Schöne Muſik darf das freilich Niemand nennen, aber dem Meiſter verzeihen wir wohl auch einmal ſeine wilden Phantaſieen, er darf auch einmal die Nachtſeiten ſeines Innern ſehen laſſen. Für Recenſenten vom rechten Schrot und Korn hat Chopin ohnedies nicht geſchrieben. — Das erſte Verſtändniß des Stückes wird leider durch die Druckfehler, von denen es wahrhaft wimmelt, ſehr erſchwert.

W. Sterndale Bennett, Rondo.

Werk 25.

Nach der vorhergehenden Compoſition wirkt die Bennett'ſche wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen. Bennett hat ſchon viel Aehnliches geſchrieben und einen Fortſchritt läßt auch dieſe Arbeit vermiſſen, die andererſeits wieder alle die meiſterlichen Vorzüge beſitzt, die wir ſchon ſo oft an dieſem Componiſten hervorheben. Das Ganze gibt ſich anſpruchlos und iſt offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fertigkeit beſtimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingerſatz andeutet. Es fehlt an gehaltvollen Stücken dieſer Art, weshalb wir es angelegentlich empfehlen

Preisſonaten.

Guſtav Krug,

großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 3.

Louis Hetſch,

großes Duo für Pianoforte und Violine. Werk 13.

Es ſind dieſe beiden Compoſitionen von dem norddeutſchen Muſikvereine in Hamburg mit dem Preiſe, und zwar die erſtgenannte mit dem erſten, die zweite mit dem zweiten gekrönt worden. Eine vergleichende Kritik ſcheint alſo hier mehr als in jedem andern Falle ſtatthaft. Intereſſant mußte ſchon Jedem vornherein die Anzeige ſein, daß ein Dilettant den Preis über die Künſtler davongetragen. Nach genauerer Einſicht in die Compoſitionen bekennen wir indeß, daß die Sachen keineswegs ſo ſchlimm ſtehen, daß die Ehre der Muſiker noch keineswegs als verloren zu erachten. Mit Vergnügen geſtehen wir, durch die erſtgekrönte Compoſition mit einem Dilettanten bekannt geworden zu ſein, wie es deren, was Reinheit des Satzes, Geſchicklichkeit der Anordnung und Ausführung im Sinne guter Muſter anlangt, nicht viele geben mag. Von einer Preiscompoſition verlangen wir indeß mehr, als daß ſie blos gut iſt, daß ſie uns keinen Anlaß zu Tadel gibt: wir verlangen ein erfindungsreiches, lebensfriſches Werk, ein Werk, das uns neue Seiten der Kunſt enthüllt oder, im mildeſten Sinne vom Richter beurtheilt, auf eine fruchtbare Zukunft des Schöpfers hoffen läßt. Solchen Anſprüchen gegenüber kann ſich aber die erſtgenannte Compoſition nicht halten; wir vermiſſen überall Originalität und Neuheit, ſie erhebt ſich kaum über ähnliche Arbeiten von Andreas Romberg, mit andern Worten, ſie kommt circa 30 Jahre zu ſpät. Wir müſſen dies, ſo gut es Buchſtaben vermögen, genauer nachweiſen.

Der erſte Satz — A moll — beginnt mit einem einfachen Thema, das aber ſchon vom fünften Tacte an matt wird und auch ſpäter, wo die Violine in einem ſimpeln Contrapunkt dazutritt, kein wärmeres Intereſſe zu erwecken vermag. Die Stelle bis zum Erſcheinen des Dur-Thema's bewegt ſich lebhafter fort; das letztere ſelbſt aber (in C dur) ſcheint uns ſehr gewöhnlich, durch gar nichts ausgezeichnet. Schluß des erſten Theils in C dur und etwas dilettantenhafter Rückgang nach A moll, um in den Anfang zu kommen. Im Mitteltheil dieſes Satzes wird nun der erſte Tact des Anfangs-Thema's ausführlicher behandelt, doch nach Beſchaffenheit dieſes letzteren wenig intereſſant. Das Dur-Thema erſcheint jetzt in (Fis) Moll; hierauf ziemlich ſchnelle Modulation nach A moll und dem Anfange zurück, worauf nach gewöhnlichem Herkommen das Frühere noch einmal folgt und bald der Schluß mit dem erſten Thema wieder.

Es folgt ein Scherzo, das wir artig und wohlgelungen nennen müſſen; auch das Trio ſagt uns ſehr zu; nur erwarte man eben nichts Originelleres.

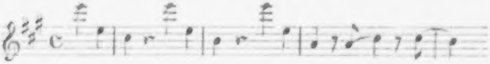
Die Stelle des Adagio vertreten Variationen über ein hübſch geſungenes Thema. Von den erſteren gefällt uns die dritte als charaktervoll empfunden; die zweite iſt kaum eine Variation, ſondern das Thema ſelbſt nur mit einem einfachen Clavieraccompagnement vermehrt.

Den Variationen ſchließt ſich ohne Pauſe gleich der letzte Satz, ein **Allegro agitato**, an. In der Form etwas unklar, ſcheint er uns dennoch der lebendigſte und ſchwungvollſte der ganzen Sonate, und hinterläßt ſo eine dem Werke günſtige Stimmung.

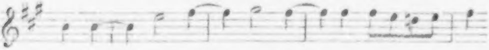
Faſſen wir unſer Urtheil in Kurzem zuſammen, ſo müſſen wir dem Verfaſſer, wie geſagt, Befähigung und Bildung zugeſtehen, ſeinem Streben, durch Einfachheit zu wirken, alle Gerechtigkeit widerfahren laſſen, ihm Glück wünſchen zu ſeiner Kunſt, die ihm vielleicht einen trockenen bürgerlichen Beruf verſchönen hilft. Wäre ſeiner Compoſition der Preis allein zuerkannt worden, wir könnten nichts dagegen haben, da uns der Werth der anderen eingeſchickten Arbeiten nicht bekannt ſein kann. Anders geſtaltet ſich aber die Sache, wo wir, wie hier, eine zweite Compoſition zum Vergleich vor uns haben, und ſo geſtehen wir, das Preisgericht nicht zu begreifen, das die bei Weitem bedeutendere, überall von einem reichen Talente zeugende Sonate von Louis Hetſch jener nachſetzen konnte.

Das Werk leidet, im Gegenſatze zu dem des Hrn. Krug, an einer gewiſſen Unruhe und Ueberfülle; aber wie viel Vorzüge hat es außerdem vor jenem! Ein lebensfriſches Herz ſchlägt uns aus ihm entgegen, der Componiſt gibt ſich voll und ohne Rückhalt, es ſpiegelt ſich ein Moment der Gegenwart in ſeinem Werke, nicht der ſchlechten, verderbten, ſondern ihrer würdigeren Vertreter. Und ſehen wir den Künſtler noch nicht auf der Höhe ſeines Talentes, ſiegt er nicht geniusgleich, ſo iſt es auch gewiß noch nicht zu Ende mit ſeiner Kraft, und wir dürfen auf immer meiſterhaftere Leiſtungen von ihm mit Sicherheit ausſehen. Ueberall ſympathiſiren wir nicht; Manches ſcheint uns geſucht, nicht natürlich genug geſungen, der Componiſt gehört zu den originelleren Naturen, die immer mehr Zeit zur Entwickelung brauchen, als die alltäglichen. Achtung müſſen wir aber immerhin dem ſchon Erreichten zollen, ſeinem bedeutenden harmoniſchen Wiſſen, ſeinem kräftigen Styl, ſeinem Streben, im Ganzen wie im Einzelnen bedeutend zu ſein. Den Vorzug vor allen Sätzen geben wir dem erſten; erinnert er auch in ſeinem Hauptthema etwas an das des Beethoven'ſchen großen Es dur-Concerts, ſo hat das doch der überall hervorbrechenden Wärme der Behandlung keinen Eintrag gethan. Dieſen Anklang ausgenommen begegnen wir ſonſt im Satze lauter Eigenthümlichem, oft, namentlich in der Harmonie, Intereſſantem und Neuem; auch an künſtlichen Combinationen in der thematiſchen Arbeit iſt das Stück reich. Vor allem aber ſagt uns eben ſein leidenſchaftlicher ſtolzer Charakter zu, der, auch wo er ſich zuweilen zu milderen, ſchwärmeriſcheren Gefühlen umſtimmen möchte, nirgends zu weibiſcher Sentimentalität herabſinkt.

Wir müſſen leider bekennen, daß die übrigen Sätze, einer nach dem andern, an Intereſſe verlieren. Im Adagio treffen wir zwar noch auf bedeutende Schönheiten; die breite Anlage ſteht ganz im Verhältniſſe zu dem erſten Satze und erinnert an die Adagioweiſe in den größeren Beethoven'ſchen Sonaten. Im Scherzo vermiſſen wir aber einen eigentlich anziehenden Gedanken; ſchön iſt jedoch der Uebergang in's Trio, und das letztere ſelbſt. Am wenigſten gefällt uns der letzte Satz; ſchon das Thema dünkt uns nicht muſikaliſch genug; man ſehe ſelbſt:



Wir hofften wenigſtens auf eine canoniſche humoriſtiſche Bearbeitung, zu der das Thema auf den erſten Anblick auffordert. Es kommt aber nichts dergleichen. Das zweite Thema:



iſt wo möglich noch weniger bedeutend. Trotzdem führt der Componiſt den Satz nicht mit Unehren durch, und es fehlt ihm nicht an einzelnen geiſtreichen Wendungen.

Faſſen wir unſer Urtheil über beide Werke noch einmal zuſammen, ſo wiederholen wir: in jedem Falle überwiegt die zweite Sonate die erſte an Kraft, Erfindung und Originalität; in keinem möchten wir aber dem achtungswerthen Dilettanten deshalb ſeine Freude verkümmern. Auch zum Glück gehört Talent, und Jeder findet am Ende in der eigenen Bruſt ſeinen unpartheiiſchſten Richter. —

Aphoriſtiſches.

Neue, kühne Melodieen mußt du erfinden.

„Es hat gefallen“ oder „es hat nicht gefallen“ ſagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!

Licht ſenden in die Tiefe des menſchlichen Herzens — des Künſtlers Beruf!

Niemand kann mehr, als er weiß. Niemand weiß mehr, als er kann.

Wer in der Literatur nicht das Bedeutendſte der neuen Erſcheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Muſik ſollten wir auch ſo weit ſein.

Worüber die Künſtler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Huſch weghaben? —

Der Sommernachtstraum.

(Brieflich.)

— Der zuerſt etwas über den Sommernachtstraum von mir erfährt, biſt natürlich du, geliebter Freund. Wir ſahen ihn endlich geſtern (nach beinahe 300 Jahren zum erſtenmale), und daß der Theaterdirector gerade einen Winterabend mit ihm ausſchmückte, zeugt von richtigem Sinne, denn im wirklichen Sommer verlangte man eher nach dem „Wintermährchen" — aus bekannten Gründen. Viele, das kann ich dir verſichern, ſahen wohl nur Shakſpeare, um Mendelsſohn zu hören; mir ging es umgekehrt. Ich weiß recht wohl, daß Mendelsſohn es nicht macht wie ſchlechte Schauſpieler, die ſich im zufälligen Zuſammenſpiel mit großen recht breit machen wollen; ſeine Muſik (die Ouverture ausgenommen) will nur eine Begleitung ſein, eine Vermittelung, eine Brücke gleichſam zwiſchen Zeddel und Oberon, ohne die ein Hinüberkommen in das Reich der Feerei faſt unmöglich, wie ſie gewiß auch zu Shakſpeare's Zeiten ſchon eine Rolle geſpielt. Wer mehr von der Muſik erwartete, wird ſich getäuſcht gefunden haben; ſie tritt ſogar noch beſcheidener zurück, als in der „Antigone", wo freilich die Chöre den Muſiker zu reicherer Ausſtattung zwangen. In den Gang der eigentlichen Handlung, in das Liebesverhältniß der vier jungen Leute greift die Muſik ſonſt nicht ein; nur einmal ſchildert ſie in ſprechenden Affecten das Suchen der Hermia nach ihrem Geliebten; dies iſt eine vortreffliche Nummer. Im Uebrigen begleitet ſie nur die Feenpartieen des Stückes. Und hier war Mendelsſohn an ſeinem Platz und Niemand ſo wie er, das weißſt du. Ueber die Ouverture iſt die Welt längſt einig; „transferirte Zeddels“ gibt es freilich überall. Die Blüthe der Jugend liegt über ſie ausgegoſſen, wie kaum über ein anderes Werk des Componiſten, der fertige Meiſter that in glücklichſter Minute ſeinen erſten höchſten Flug. Rührend war mir's, wie in den ſpäter entſtandenen Nummern oft Bruchſtücke aus der Ouverture zum Vorſchein kommen, und nur in den Schluß des Ganzen, der den Schluß der Ouverture faſt wörtlich bringt, ſtimme ich nicht ein. Die Abſicht des Componiſten nach Abrundung des Ganzen iſt klar; ſie ſcheint mir aber zu verſtandesmäßig hervorgebracht; gerade dieſe Scene hätte er mit ſeinen friſcheſten Tönen ausſtatten ſollen, gerade hier, wo die Muſik zur größten Wirkung gelangen konnte, hatte ich etwas Originales, Neugeſchaffenes erwartet. Denke dir ſelbſt die Scene, wo die Elfen zu allen Lugen und Spalten des Hauſes hereinkletternd ihren Ringelreihn tanzen, Droll voran „die Flur zu fegen blank und weiß“ und Oberon ſeinen Segen ertheilend: „Friede ſei in dieſem Schloß“ u. ſ. w. — nichts Schöneres für Muſik kann gedacht werden. Componirte M. doch an dieſer Stelle noch etwas Neues! — So ſchien mir denn, blieb auch die höchſte Wirkung des Stückes am Schluſſe aus; man erinnerte ſich wohl der vielen reizenden Muſiknummern im Vorhergegangenen, der Eſelskopf Zeddels mag noch heute Manchen beluſtigen, der Zauber der grünen Waldnacht und die Verwirrung darin Vielen unvergeßlich bleiben; das Ganze machte doch aber mehr den Eindruck einer Rarität. Im Uebrigen, glaube mir, iſt die Muſik fein und geiſtreich genug, gleich vom erſten Auftreten Drolls und der Elfe an; das iſt ein Necken und Scherzen in den Inſtrumenten, als ſpielten ſie die Elfen ſelbſt; ganz neue Töne hört man da. Aeußerſt lieblich iſt auch das bald darauf folgende Elfenlied mit den Schlußworten „nun gute Nacht mit Eya Popey“ und ſo Alles, wo die Feen mit im Spiele ſind. Auch einen Marſch kannſt du hören (den erſten, glaub' ich, den Mendelsſohn geſchrieben) vor dem Schluß des letzten Theils, er erinnert in etwas an den Marſch in Spohr's „Weihe der Töne“ und hätte origineller ſein können; doch enthält er ein höchſt reizendes Trio.

Das Orcheſter ſpielte unter MD. Bach's Leitung vortrefflich, auch die Schauſpieler gaben ſich alle Mühe, dagegen die Ausſtattung faſt ärmlich zu nennen war. Heute ſoll das Stück wiederholt werden.

Niels W. Gade.

In einem franzöſiſchen Blatte war vor Kurzem zu leſen: „Ein junger däniſcher Componiſt macht jetzt in Deutſchland Aufſehen, er heißt Gade, wandert, ſeine Violine auf dem Rücken, öfters von Copenhagen nach Leipzig und zurück, und ſieht dabei aus wie der leibhaftige Mozart". Der erſte und letzte Satz ſind vollkommen richtig; nur in den Mittelſatz hat ſich etwas Romantik eingeſchlichen. Der junge Däne kam wirklich vor einigen Monaten in Leipzig an (obwohl er wie ſeine Violine fahrend) und ſein Mozartkopf mit dem ſtarken wie in Stein gehauenen Haupthaar paßte gut zu den Sympathieen, die ſeine Ouverture zu Oſſian und ſeine erſte Symphonie unter den hieſigen Muſikern ſchon vorher erregt hatten.

Aus ſeinem äußeren Leben iſt nur wenig zu berichten. Zu Copenhagen im Jahre 1817 geboren, Sohn eines dortigen Inſtrumentenmachers, mag er ſeine erſten Jahre mehr unter Inſtrumenten als unter Menſchen hingeträumt haben. Seinen erſten Unterricht in der Muſik erhielt er von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechaniſchen Fleiß, nicht auf das Talent ſehen, und es ſoll der Mentor mit den Fortſchritten ſeines Zöglings nicht ſonderlich zufrieden geweſen ſein. Guitarre, Violine und Clavier lernte er von jedem etwas, ohne ſich außerordentlich hervorzuthun. Erſt ſpäter bekam er gründlichere Lehrer in Werſchall und Berggreen, wie ihn auch der treffliche Weyſe manchmal berieth. Compoſitionen verſchiedener Art entſtanden, von denen indeß der Componiſt jetzt nicht viel halten will, es wären zum Theil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantaſie geweſen. Später kam er in die königliche Capelle zu Copenhagen als Violiniſt, und hier hatte er Gelegenheit, den Inſtrumenten alle die Geheimniſſe abzulauſchen, von denen er ſie uns manchmal in ſeinen Inſtrumentalſtücken erzählen läßt. Dieſe praktiſche Schule, Manchem verſagt, von Vielen unverſtanden benutzt, erzog ihn wohl hauptſächlich zu jener Meiſterſchaft in der Inſtrumentation, die ihm unbeſtritten zugeſtanden werden muß. Durch ſeine Ouverture „Nachklänge aus Oſſian", die auf das Urtheil Spohr's und Fr. Schneider's mit dem von dem Copenhagener Muſikvereine ausgeſchriebenen Preiſe gekrönt wurde, mag er wohl die Aufmerkſamkeit ſeines regierenden kunſtliebenden Königs auf ſich gezogen haben; ſo erhielt er denn, wie viele andere Talente unter ſeinen Landsleuten, ein wahrhaft königliches Stipendium zu einer Reiſe in's Ausland, und er machte ſich für's erſte nach Leipzig auf, das ihn zuerſt in das größere muſikaliſche Publicum eingeführt hatte. Noch iſt er hier, wird ſich aber binnen Kurzem nach Paris und von da nach Italien begeben. So benutzen wir denn den Augenblick, wo ſein Bild noch friſch vor uns ſteht, einige Züge der künſtleriſchen Eigenthümlichkeit des trefflichen Mannes zu geben, wie uns unter den Jüngern ſeit lange keiner vorgekommen.

Wer von ſeiner Aehnlichkeit mit Mozart, die wirklich etwas Ueberraſchendes hat, indeß auch auf eine muſikaliſche Aehnlichkeit Beider ſchließen wollte, würde ſehr irren. Wir haben einen ganz neuen Künſtler-Charakter vor uns. In der That ſcheint es, als ob die Deutſchland angrenzenden Nationen ſich von der Herrſchaft deutſcher Muſik emancipiren wollten; einen Deutſchthümler könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menſchheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. So vertritt Chopin ſein Vaterland, Bennett England, in Holland gibt J. Verhulſt Hoffnungen, ſeinem Vaterlande ein würdiger Repräſentant zu werden, in Ungarn machen ſich gleichfalls nationelle Beſtrebungen geltend. Und wie ſie auch alle die deutſche Nation als ihre erſte und geliebteſte Lehrerin in der Muſik betrachten, ſo ſoll ſich Niemand verwundern, wenn ſie auch für ihre Nation ihre eigene Sprache der Muſik zu ſprechen verſuchen wollen, ohne deshalb den Lehren ihrer Meiſterin untreu zu werden. Denn noch hat kein Land der Welt Meiſter, die ſich mit unſern großen vergleichen könnten, und Niemand hat dies noch leugnen wollen.

Auch im Norden Europa's ſahen wir ſchon nationelle Tendenzen ſich äußern. Lindblad in Stockholm überſetzte uns ſeine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein productives Talent erſter Größe, verſuchte Klänge aus ſeiner Heimath bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Scandinaviens ſeinen muſikaliſchen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn ſie anders nicht von ſelbſt von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordſcheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.

Auch unſern jungen Tonkünſtler erzogen die Dichter ſeines Vaterlandes; er kennt und liebt ſie alle; die alten Mährchen und Sagen begleiteten ihn auf ſeinen Knabenwanderungen, und von Englands Küſte ragte Oſſian's Rieſenharfe herüber. So zeigt ſich in ſeiner Muſik, und zuerſt eben in jener Oſſians-Ouverture, zum erſtenmal ein entſchieden ausgeprägter nordiſcher Charakter; aber gewiß wird Gade ſelbſt am wenigſten verleugnen, wie viel er deutſchen Meiſtern zu verdanken hat. Den größten Fleiß, den er ihren Werken widmete (er kennt ſo ziemlich Alles von Allen), belohnten ſie ihm mit dem Geſchenk, das ſie Allen hinterlaſſen, die ſich ihnen treu zeigen, mit der Weihe der Meiſterſchaft.

Von neuern Componiſten iſt namentlich ein Einfluß Mendelsſohn's in gewiſſen Inſtrumentalcombinationen ſichtbar, namentlich in den „Nachklängen aus Oſſian"; in der Symphonie erinnert Manches an Franz Schubert; dagegen ſich überall eine ganz originelle Melodieenweiſe geltend macht, wie ſie bisher in den höheren Gattungen der Inſtrumentalmuſik in ſo volksthümlicher Art noch nicht dageweſen. Ueberhaupt ragt aber die Symphonie in jedem Bezug über die Ouverture, in Naturkräftigkeit wie in Meiſterhaftigkeit des Techniſchen.

Dabei iſt nur eines zu wünſchen: daß der Künſtler in ſeiner Nationalität nicht etwa untergehe, daß ſeine „nordſchein-gebährende" Phantaſie, wie ſie Jemand bezeichnete, ſich reich und vielgeſtaltig zeige, daß er auch in andere Sphären der Natur und des Lebens ſeinen Blick werfen möge. So möchte man allen Künſtlern zurufen, erſt Originalität zu gewinnen und dann ſie wieder abzuwerfen; ſchlangengleich häute er ſich, wenn das alte Kleid zu verſchrumpfen anfängt.

Aber die Zukunft iſt dunkel; es geſchieht das Meiſte anders als wir dachten; nur unſere Hoffnungen dürfen wir ausſprechen, daß wir das Gediegenſte, Schönſte von dieſem ausgezeichneten Talente erwarten. Und als hätte ihn, wie Bach, ſchon der Zufall des Namens auf die Muſik hingewieſen, ſo bilden ſonderbarer Weiſe die vier Buchſtaben ſeines Namens die vier offenen Violinſaiten. Streiche mir Niemand dies kleine Zeichen höherer Gunſt weg, wie das andere, daß ſich ſein Name (durch vier Schlüſſel) mit einer Note ſchreiben läßt, die herauszufinden Cabbaliſten ein Leichtes ſein wird.

Noch in dieſem Monate erwarten wir eine zweite Symphonie Gade's; ſie weicht von der erſten ab, iſt weicher und leiſer; man denkt dabei an die lieblichen Buchenwälder Dänemarks.

Theaterbüchlein (1847—50).

Johann von Paris von Boieldieu.

(Den 4. Mai 1847 in Dresden.)

Eine Meiſteroper. Zwei Acte, zwei Decorationen, zwei Stunden Zeitlänge — Alles trefflich gerathen. Jean de Paris, Figaro, und Barbier, die erſten komiſchen Opern der Welt und nur die Nationen der Componiſten zurückſpiegelnd!

Inſtrumentation (auf die jetzt mein Hauptaugenmerk geht) überall meiſterlich, — die Blasinſtrumente, namentlich Clarinetten und Hörner, mit Vorliebe behandelt, den Geſang nirgends deckend, — die Violoncello's hier und da ſchon als ſelbſtſtändige Stimme mit Effect behandelt.

Hörner klingen in hoher Lage, wenn die Singſtimme noch höher liegt, ſehr gut, verſchmelzen ſich mit ihr.

Templer und Jüdin von Marſchner.

(Den 6. Mai 1847.)

Mit großem Genuß gehört. Die Compoſition hier und da unruhig, nicht ganz klar inſtrumentirt, neben einer Fülle geiſtreicher Melodieen. Bedeutendes dramatiſches Talent, einzelne Anklänge an Weber.

Ein Edelſtein, der ſich nicht ganz von ſeiner rohen Hülle befreien können. —

Behandlung der Singſtimmen zum Theil nicht dankbar und vom Orcheſter erdrückt. Zu viel Poſaunen.

Die Chöre gingen ſpottſchlecht, ſie müßten theilweiſe größere Wirkung machen.

In Summa, nach den Weber'ſchen die bedeutendſte deutſche Oper der neuern Zeit.

Iphigenia in Aulis von Gluck.

(Den 15. Mai 1847.)

Schröder-Devrient, Klytämneſtra; Wagner, Iphigenia; Mitterwurzer, Agamemnon; Tichatſchek, Achill.

Richard Wagner hat die Oper in Scene geſetzt; Coſtümirung und Decorationen ſehr angemeſſen. Auch an der Muſik hat er hinzugethan; ich glaubt' es hie und da zu hören. Auch den Schluß „nach Troja" hinzugemacht. Dies iſt eigentlich unerlaubt. Gluck würde an R. Wagner's Oper vielleicht den umgekehrten Proceß vornehmen — wegnehmen, herausſchneiden.

Was ſoll ich über die Oper ſagen! Wie lange die Welt ſteht, ſolche Muſik wird immer wieder einmal zum Vorſchein kommen, wird nie alt.

Ein großer origineller Künſtler. Mozart ſteht auf ſeinen Schultern ſichtbar; Spontini copirt ihn oft wörtlich.

Der Schluß der Oper wieder von höchſter Wirkung, wie in Armida.

Tannhäuſer von Richard Wagner.

(Den 7. Auguſt 1847.)

Eine Oper, über die ſich nicht ſo in Kürze ſprechen läßt. Gewiß, daß ſie einen genialen Anſtrich hat. Wär' er ein ſo melodiöſer Muſiker, wie er ein geiſtreicher, er wäre der Mann der Zeit.

Viel ließe ſich über die Oper ſagen, und ſie verdiente es, ich hebe es mir auf ſpäter auf.

La Favorite von Donizetti.

(Den 30. Auguſt 1847.)

Nur zwei Acte hörte ich. Puppentheatermuſik! —

Euryanthe von C. M. v. Weber.

(Den 23. September 1847.)

Geſchwärmt haben wir wie lange nicht. Die Muſik iſt noch viel zu wenig erkannt und anerkannt. Es iſt Herzblut, ſein edelſtes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekoſtet: — gewiß. Aber auch unſterblich iſt er durch ſie.

Eine Kette glänzender Juwelen vom Anfang bis zum Schluß. Alles höchſt geiſtreich und meiſterhaft. Die Charakteriſtik der Einzelnen, namentlich Eglantinens und Euryanthens, wie herrlich — und wie klingen die Inſtrumente! aus der innerſten Tiefe ſprechen ſie zu uns.

Wir waren ganz voll davon, ſprachen noch lange darüber. Das genialſte Stück der Oper ſcheint mir das Duett zwiſchen Lyſiart und Eglantine im zweiten Act. Der Marſch im dritten Act zu Ehren der nämlichen iſt's auch, aber nicht Einzelnem, dem Ganzen gebührt die Krone.

Barbier von Sevilla von Roſſini.

(Im November 1847.)

Mit der Viardot-Garcia als Roſine. Immer erheiternde geiſtreiche Muſik, die beſte, die Roſſini je gemacht. Die Viardot macht aus der Oper eine große Variation; kaum eine Melodie läßt ſie ungeſchoren. Welch' falſche Anſicht von Virtuoſenfreiheit! Uebrigens ihre beſte Rolle. —

Stumme von Portici von Auber.

(Den 22. Februar 1848.)

Die Oper eines muſikaliſchen Glückskindes. Der Stoff hat ſie erhalten. Die Muſik gar zu roh, gemüthlos, dabei abſcheulich inſtrumentirt. Hier und da Funken von Geiſt.

Oberon von Weber.

(Den 18. März 1848.)

Gar zu lyriſcher Stoff. Auch die Muſik andern Weber'ſchen Opern an Friſche nachſtehend. Eine ſchlumprige Aufführung.

Ferdinand Cortez von Spontini.

(Den 27. Juli 1848.)

Mit Entzücken zum erſtenmal gehört. —

Fidelio von Beethoven.

(Den 11. Auguſt.)

Schlechte Aufführung und unbegreifliche Temponahme von R. Wagner.

Heimliche Ehe von Cimaroſa.

(Den 19. Juni 1849.)

Im Techniſchen (Satz und Inſtrumentation) durchaus meiſterlich, ſonſt ziemlich intereſſelos, zuletzt wahrhaft langweilig und aller Gedanken ledig.

Waſſerträger von Cherubini.

(Den 8. Juli.)

Mit großer Freude an der geiſtreichen meiſterlichen Oper ſeit vielen Jahren wieder zum erſtenmal gehört. Ein vortrefflicher Waſſerträger in Dall' Aſte.

Prophet von Giac. Meyerbeer.

(Den 2. Februar 1850.)

+

Muſikaliſche Haus- und Lebensregeln.

Die Bildung des Gehörs iſt das Wichtigſte. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fenſterſcheibe, der Kuckuk — forſche nach, welche Töne ſie angeben. —

Du ſollſt Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig ſpielen. Es gibt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechaniſchem Ueben hinbringen. Das iſt ungefähr ebenſo, als bemühe man ſich täglich das ABC möglichſt ſchnell und immer ſchneller auszuſprechen. Wende die Zeit beſſer an. —

Man hat ſogenannte „ſtumme Claviaturen“ erfunden; verſuche ſie eine Weile lang, um zu ſehen, daß ſie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht ſprechen lernen. —

Spiele im Tacte! Das Spiel mancher Virtuoſen iſt wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muſter. —

Lerne frühzeitig die Grundgeſetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunkt ꝛc.; ſie kommen dir freundlich entgegen, wenn du daſſelbe thuſt. —

Klimpere nie! Spiele immer friſch zu, und nie ein Stück halb. —

Schleppen und eilen ſind gleich große Fehler. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und ſchön zu ſpielen; es iſt beſſer, als ſchwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du haſt immer auf ein rein geſtimmtes Inſtrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt ſie dir auch ohne Clavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft ſo, daß du nicht allein die Melodie einer Compoſition, ſondern auch die dazu gehörige Harmonie im Gedächtniß feſtzuhalten vermagſt. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme haſt, ohne Hülfe des Inſtrumentes vom Blatt zu ſingen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Haſt du aber eine klangvolle Stimme, ſo ſäume keinen Augenblick ſie auszubilden, betrachte ſie als das ſchönſte Geſchenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es ſo weit bringen, daß du eine Muſik auf dem Papier verſtehſt. —

Wenn du ſpielſt, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meiſter zu. —

Legt dir Jemand eine Compoſition zum erſtenmal vor, daß du ſie ſpielen ſollſt, ſo überlies ſie erſt. —

Haſt du dein muſikaliſches Tagewerk gethan und fühlſt dich ermüdet, ſo ſtrenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Beſſer raſten, als ohne Luſt und Friſche arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirſt, nichts Modiſches. Die Zeit iſt koſtbar. Man müßte hundert Menſchenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da iſt, kennen lernen wollte. —

Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu geſunden Menſchen. Wie die leibliche, ſo muß die geiſtige Koſt einfach und kräftig ſein. Die Meiſter haben hinlänglich für die letztere geſorgt; haltet euch an dieſe. —

Aller Paſſagenkram ändert ſich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat ſie Werth. —

Schlechte Compoſitionen mußt du nicht verbreiten, im Gegentheil ſie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du ſollſt ſchlechte Compoſitionen weder ſpielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen biſt, ſie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der ſogenannten Bravour. Suche mit einer Compoſition den Eindruck hervorzubringen, den der Componiſt im Sinne hatte; mehr ſoll man nicht; was darüber iſt, iſt Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abſcheuliches, in Stücken guter Tonſetzer etwas zu ändern, wegzulaſſen, oder gar neumodiſche Verzierungen anzubringen. Dies iſt die größte Schmach, die du der Kunſt anthuſt. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere; du erſparſt dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutenderen Werke aller bedeutenden Meiſter kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den ſogenannte große Virtuoſen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künſtler ſei dir mehr werth, als der des großen Haufens. —

Alles Modiſche wird wieder unmodiſch, und treibſt du's bis in das Alter, ſo wirſt du ein Geck, den Niemand achtet. —

Viel Spielen in Geſellſchaften bringt mehr Schaden als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber ſpiele nie etwas, deſſen du dich in deinem Innern zu ſchämen hätteſt. —

Verſäume aber keine Gelegenheit, wo du mit Anderen zuſammen muſiciren kannſt, in Duo's, Trio's ꝛc. Dies macht dein Spiel fließend, ſchwungvoll. Auch Sängern accompagnire oft. —

Wenn Alle erſte Violine ſpielen wollten, würden wir kein Orcheſter zuſammen bekommen. Achte daher jeden Muſiker an ſeiner Stelle. —

Liebe dein Inſtrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchſte und einzige. Bedenke, daß es noch andere und ebenſo ſchöne gibt. Bedenke auch, daß es Sänger gibt, daß im Chor und Orcheſter das Höchſte der Muſik zur Ausſprache kommt. —

Wenn du größer wirſt, verkehre mehr mit Partituren, als mit Virtuoſen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meiſter, vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperirte Clavier“ ſei dein täglich Brod. Dann wirſt du gewiß ein tüchtiger Muſiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wiſſen. —

Von deinen muſikaliſchen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlectüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt ſich Manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht Alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei beſcheiden! Du haſt noch nichts erfunden und gedacht, was nicht Andere vor dir ſchon gedacht und erfunden. Und hätteſt du's, ſo betrachte es als ein Geſchenk von Oben, was du mit Anderen zu theilen haſt. —

Das Studium der Geſchichte der Muſik, unterſtützt vom lebendigen Hören der Meiſterwerke der verſchiedenen Epochen, wird dich am ſchnellſten von Eigendünkel und Eitelkeit curiren. —

Ein ſchönes Buch über Muſik iſt das „Ueber Reinheit der Tonkunſt“ von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirſt. —

Gehſt du an einer Kirche vorbei und hörſt Orgel darin ſpielen, ſo gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar ſo wohl, dich ſelbſt auf die Orgelbank ſetzen zu dürfen, ſo verſuche deine kleinen Finger und ſtaune vor dieſer Allgewalt der Muſik. —

Verſäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es gibt kein Inſtrument, das am Unreinen und Unſauberen im Tonſatz wie im Spiel alſogleich Rache nähme, als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelſtimmen. Dies macht dich *muſikaliſch*. —

Was heißt denn aber *muſikaliſch* ſein? Du biſt es nicht, wenn du, die Augen ängſtlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühſam zu Ende ſpielſt; du biſt es nicht, wenn du (es wendet dir Jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) ſtecken bleibſt und nicht fortkannſt. Du biſt es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahneſt, bei einem dir bekannten auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Muſik nicht allein in den Fingern, ſondern auch im Kopf und Herzen haſt. —

Wie wird man aber *muſikaliſch*? Liebes Kind, die Hauptſache, ein ſcharfes Ohr, ſchnelle Auffaſſungskraft, kommt, wie in allen Dingen, von Oben. Aber es läßt ſich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirſt es nicht dadurch, daß du dich einſiedleriſch Tage lang abſperrſt und mechaniſche Studien treibſt, ſondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielſeitig-muſikaliſchem Verkehr erhältſt, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orcheſter verkehrſt. —

Mache dich über den Umfang der menſchlichen Stimme in ihren vier Hauptarten frühzeitig klar; belauſche ſie namentlich im Chor, forſche nach, in welchen Intervallen ihre höchſte Kraft liegt, in welchen andern ſie ſich zum Weichen und Zarten verwenden laſſen. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; ſie ſind eine Fundgrube der ſchönſten Melodieen und öffnen dir den Blick in den Charakter der verſchiedenen Nationen. —

Uebe dich frühzeitig im Leſen der alten Schlüſſel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir ſonſt verſchloſſen. —

Achte ſchon frühzeitig auf Ton und Charakter der verſchiedenen Inſtrumente; ſuche ihre eigenthümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören, verſäume nie. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurtheil. —

Urtheile nicht nach dem Erſtenmalhören über eine Compoſition; was dir im erſten Augenblick gefällt, iſt nicht immer das Beſte. Meiſter wollen ſtudirt ſein. Vieles wird dir erſt im höchſten Alter klar werden. —

Bei Beurtheilung von Compoſitionen unterſcheide, ob ſie dem Kunſtfach angehören, oder nur dilettantiſche Unterhaltung bezwecken. Für die der erſten Art ſtehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" iſt das Feldgeſchrei der Dilettanten, und gewiß, eine Muſik ohne Melodie iſt gar keine. Verſtehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmiſch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufſchlägſt, blicken ſie dich in tauſend verſchiedenen Weiſen an: des dürftigen Einerlei's namentlich neuerer italieniſcher Opernmelodieen wirſt du hoffentlich bald überdrüßig. —

Suchſt du dir am Clavier kleine Melodieen zuſammen, ſo iſt das wohl hübſch; kommen ſie dir aber einmal von ſelbſt, nicht am Clavier, dann freue dich noch mehr, dann regt ſich in dir der innere Tonſinn. — Die Finger müſſen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängſt du an zu componiren, ſo mache Alles im Kopf. Erſt wenn du ein Stück ganz fertig haſt, probire es am Inſtrumente. Kam dir deine Muſik aus dem Innern, empfandeſt du ſie, ſo wird ſie auch ſo auf Andere wirken. —

Verlieh dir der Himmel eine rege Phantaſie, ſo wirſt du in einſamen Stunden wohl oft wie feſtgebannt am Flügel ſitzen, in Harmonieen dein Inneres ausſprechen wollen, und um ſo geheimnißvoller wirſt du dich wie in magiſche Kreiſe gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonieenreich noch iſt. Der Jugend glücklichſte Stunden ſind dieſe. Hüte dich indeſſen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichſam an Schattenbilder zu verſchwenden dich verleitet. Die Beherrſchung der Form, die Kraft klarer Geſtaltung gewinnſt du nur durch das feſte Zeichen der Schrift. Schreibe alſo mehr, als du phantaſirſt. —

Verſchaffe dir frühzeitig Kenntniß vom Dirigiren, ſieh dir gute Dirigenten oft an; ſelbſt im Stillen mit zu dirigiren, ſei dir unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künſten und Wiſſenſchaften. —

Die Geſetze der Moral ſind auch die der Kunſt. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirſt du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eiſen, das wenig Groſchen koſtet, laſſen ſich viele tauſend Uhrfedern machen, deren Werth in die Hunderttauſend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthuſiasmus wird nichts Rechtes in der Kunſt zu Wege gebracht. —

Die Kunſt iſt nicht da, um Reichthümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künſtler; alles Andere fällt dir von ſelbſt zu. —

Nur erſt, wenn dir die Form ganz klar iſt, wird dir der Geiſt klar werden. —

Vielleicht verſteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte Jemand, ein vollkommener Muſiker müſſe im Stande ſein, ein zum erſtenmal gehörtes, auch complicirteres Orcheſterwerk wie in leibhaftiger Partitur vor ſich zu ſehen. Das iſt das Höchſte, was gedacht werden kann. —

Es iſt des Lernens kein Ende. —

Anhang.

(Der folgende Aufſatz iſt der letzte, welchen Robert Schumann für die Oeffentlichkeit geſchrieben hat. Er erſchien im October 1853 in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ und iſt in der erſten Ausgabe der „Geſammelten Schriften“ nicht enthalten.

Neue Bahnen.

Es ſind Jahre verfloſſen, — beinahe ebenſo viele, als ich der früheren Redaction dieſer Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf dieſem an Erinnerungen ſo reichen Terrain einmal hätte vernehmen laſſen. Oft, trotz angeſtrengter productiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erſchienen, eine neue Kraft der Muſik ſchien ſich anzukündigen, wie dies viele der hochaufſtrebenden Künſtler der jüngſten Zeit bezeugen, wenn auch deren Productionen mehr einem engeren Kreiſe bekannt ſind[1]. Ich dachte, die Bahnen dieſer Auserwählten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müſſe nach ſolchem Vorgang einmal plötzlich Einer erſcheinen, der den höchſten Ausdruck der Zeit in idealer Weiſe auszuſprechen berufen wäre, Einer, der uns die Meiſterſchaft nicht in ſtufenweiſer Entfaltung brächte, ſondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion ſpränge. Und er iſt gekommen, ein junges Blut, an deſſen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt **Johannes Brahms**, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille ſchaffend, aber von einem trefflichen und begeiſtert zutragenden Lehrer[1] gebildet in den ſchwierigſten Satzungen der Kunſt, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meiſter empfohlen. Er trug, auch im Aeußeren, alle Anzeichen an ſich, die uns ankündigen: das iſt ein Berufener. Am Clavier ſitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberiſchere Kreiſe hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orcheſter von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verſchleierte Symphonieen, — Lieder, deren Poeſie man, ohne die Worte zu kennen, verſtehen würde, obwohl eine tiefe Geſangsmelodie ſich durch alle hindurchzieht, — einzelne Clavierſtücke, theilweiſe dämoniſcher Natur von der anmuthigſten Form, — dann Sonaten für Violine und Clavier, — Quartette für Saiteninſtrumente, — und jedes ſo abweichend vom andern, daß ſie jedes verſchiedenen Quellen zu entſtrömen ſchienen. Und dann ſchien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrauſend, alle wie zu einem Waſſerfall, über die hinunterſtürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umſpielt und von Nachtigallenſtimmen begleitet.

---

[1] Ich habe hier im Sinn: Joſeph Joachim, Ernſt Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefſinnigen, großer Kunſt befliſſenen geiſtlichen Tonſetzers C. F. Wilſing nicht zu vergeſſen. Als rüſtig ſchreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.

Wenn er ſeinen Zauberſtab dahin ſenken wird, wo ihm die Mächte der Maſſen, im Chor und Orcheſter, ihre Kräfte leihen, ſo ſtehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimniſſe der Geiſterwelt bevor. Möchte ihn der höchſte Genius dazu ſtärken, wozu die Vorausſicht da iſt, da ihm auch ein anderer Genius, der der Beſcheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenoſſen begrüßen ihn bei ſeinem erſten Gang durch die Welt, wo ſeiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als ſtarken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniß verwandter Geiſter. Schließt, die Ihr zuſammengehört, den Kreis feſter, daß die Wahrheit der Kunſt immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.

R. S.

---

[1] Eduard Marxſen in Hamburg.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Jugendbriefe

von

Robert Schumann.

Nach den Originalen mitgetheilt

von

Clara Schumann.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1885.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Alle Rechte, insbeſondere das der Überſetzung, vorbehalten.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Zur Herausgabe der nachfolgenden Briefe entſchloß ich mich, durchdrungen von dem Wunſche, Robert Schumann Denen, die in ihm den Künſtler ehren und lieben, auch den Menſchen näher zu führen.

Leider weiß die Welt mehr von Schumanns Eigenheiten als von ſeinen Eigenſchaften, da er ſich nur Wenigen, nur ſeinen Liebſten, denen aber ganz und rückhaltlos erſchloß, und ſo ſind uns als ſchönes Denkmal dieſe Briefe geblieben, in denen ſich der ganze Reichthum einer ideal angelegten, mit Kraft und Energie ausgeſtatteten und den höchſten Zielen zuſtrebenden Jünglingsnatur offenbart.

Auch an Denen werden ſie nicht ſpurlos vorübergehen, die zu dem Muſiker kein Verhältniß haben; wem aber Schumanns Werke lieb geworden ſind, der wird mit Freuden gewahren, wie hier Menſch und Künſtler Hand in Hand gehen, und erkennen, daß ſein tiefes Gemüth und reicher Geiſt ſich in ſeinen Schöpfungen wunderbar wiederſpiegeln.

Da eine Briefſammlung, Robert Schumanns Lebenszeit umfaſſend, jetzt nur unvollkommen ſein könnte, beſchränkte ich mich auf Briefe aus der Jugend, welche, in ſo fern ſie ſeinen ganzen Entwicklungsgang verfolgen laſſen, das abgeſchloſſene Bild einer kurzen Zeit, von Roberts 18. bis zu ſeinem 30. Lebensjahr, geben.

Wo es nöthig ſchien den Text zu kürzen oder zur Herausgabe nicht Geeignetes auszulaſſen, wurde dies durch — — — angedeutet; war ein Wort nicht zu entziffern, oder wenn einer zu flüchtigen Satzkonſtruktion nachgeholfen werden mußte, wurde die Lesart des Herausgebers in [ ] Klammern geſetzt. Die Briefe, die mit der Bemerkung „Aus Schumanns Conceptbuch“ verſehen ſind, lagen mir nur in dieſem vor, und weiß ich nicht, ob ſie abgegangen und genau ſo abgegangen ſind. — Einige erklärende Notizen wurden hinzugefügt, wo ſie förderlich für das ſchnellere Verſtändniß des Textes waren, indem im Allgemeinen die Bekanntſchaft des Leſers mit dem Lebensgange Robert Schumanns vorausgeſetzt wurde.

Frankfurt a M., Oktober 1885.

Clara Schumann.

An Flechſig in Leipzig.*

Zwickau, im Juli 1827.

Ich lag eben träumend auf meiner Ottomane; junge Lenze der vergang'nen Zeiten flogen um meine bethränten Augen und lächelnd formten ſich die entflohnen Bilder meiner Lieben zu einem Traume und wie ich erwachte, hatte ich Thränen im Auge und Deinen Brief in den Händen: da drängten ſich alle die frohen Stunden, die ich einſt mit Dir, mein alter Freund, [verlebte], wieder vor meiner Seele und wehmüthig erhoben ging ich in die Natur und las Deinen Brief und las ihn zehnmal: während um das lieblich erſterbende Grün der buſchigen Höhen der letzte Kuß der purpurnen Lippe ſtrich: goldne Lämmerwölkchen umlagerten den reinen Aether und —

Verzeihe, daß der Nachſatz nicht kommt: wie ich eben in meiner rührenden Beſchreibung meiner armſeligen Wirklichkeit die Gegenwart, den neckenden Affen der Vergangenheit, mit thränenden Worten beſchreiben wollte, kam der proſaiſche Auftrag des Poſtmeiſters Schlegel, mit ihm Klavier zu ſpielen. Nächſtens ſoll der Nachſatz mündlich folgen, aber nur nach einer Flaſche Champagner beim Schweizer Sepp. Die ſeligen Ferien rücken immer näher heran und ich möchte doch nicht gern drei ganze Wochen im Nichtsthun und dem Einerleileben hier in meiner Wiege verjammern: mein alter Flechſig — die alten Zeiten kommen wieder, ſie müſſen wieder kommen: an Deiner Bruſt, an Deinem mitfühlenden Herzen muß ich das meine wieder ausſchütten: Freund, ich habe keinen Freund, ich habe keine Geliebte — nichts hab' ich mehr: hier muß ich ſchweigen: Alles — Alles mündlich.

---

*) Flechſig war ein Schulfreund Schumann's.

Mein Flechſig, jetzt fühl' ich ſie erſt die reine, die höchſte Liebe, die nicht ewig aus den Taumelkelchen des Genuſſes ſchlürft, die ihr Glück nur in zärtlicher Anſchauung, in Verehrung findet: o Freund — wär' ich das Lächeln, ich wollt' um ihre Augen fliegen, wär' ich die Freude, ich wollt' ihr leis durch alle Pulſe hüpfen: ja! dürfte ich eine Thräne ſein, ich wollte mit ihr weinen, und wenn ſie dann wieder lächelte, da wollt' ich gerne auf ihrer Wimper ſterben und gerne, gerne — nicht mehr ſein. — Ich ſchreibe Dir Hieroglyphen: kaum werd' ich ſie auch Dir entziffern können, Dir der jede Falte meines Herzens kennſt. Freund, ich [raſte] und kann glücklich ſein. Wie eine weite, weite Abendlandſchaft, auf der nur matt noch ein roſiger Kuß der ſinkenden Sonne bebt, ſo liegt mein ganzes Leben vor mir: ſiehe: ich träume: und einen mächtigen, mächtigen Berg, kahl und gebüſchlos ſeh' ich vor meinen Augen ſich erheben und eine aufgeknoſp'te himmliſche Roſe blüht auf ihm und ich will ſie erreichen, ich will ihr näher ſein: und ſteil iſt der Berg und die Klippen ſtarren herab: und vergebens ſtreckt der Freund die flehenden Hände nach ihr aus: und weil er ſie nicht erlangen kann, iſt er beglückt, iſt er ein Gott, wenn es ihm vergönnt iſt, die Roſe aus der Ferne anzubeten und in der göttlichen Anſchauung alle Himmel ſeines verlornen Glückes wieder zu finden. Freund, ſolche Träume träum' ich — — wachend! — Genug hiervon: „rein wie Thau iſt alles Sehnen, trüb' und flüchtig der Genuß: ewig ſtrebt zum ew'gen Schönen der verbannte Genius:“ jetzt könnt' ich Dir dieſe Zeilen, die ich ſonſt nicht verſtand, aus meinem Leben deuten: Flechſig, ich kann es aber nicht, ich kann es nicht mündlich, nicht ſchriftlich und ruhig ſchläſt es als ein Geheimniß in den Tiefen einer glücklichen Bruſt. —

Gefühle, mein Freund, ſind Sterne, die blos bei hellem Himmel leiten, aber die Vernunft iſt eine Magnetnadel, die das Schiff noch ferner führt, wenn jene auch verborgen ſind und nicht mehr leuchten: ich will mit dieſem beſten Wegweiſer — verließ' er nur ſo oft die ſtürmiſche Bahn des Jünglings nicht — zu dem erſehnten Nord ſteuern, ja: ſollt' es in dieſem Nord noch kälter ſein, als in den eiſigen Polen der — reinen Geometrie.

Ich ſteure jetzt noch recht wacker in den glühenden Südpol des Sophokles, nicht aber in die rauhen Novazemblas Brunkiſcher oder Erturdtſcher Anmerkungen: — Horaz iſt ein feiner Suitier mit wahren poetiſchen Siebenmeilenſtiefeln — lächelſt Du? — drum lieb' ich ihn: von ſeinen donec gratus eram tibi ſagt Scaliger, daß er (Scaliger) zehnmal lieber der Dichter dieſer Ode und der der dritten im IV. Buche ſein möchte, als deutſcher Kaiſer: was meinſt Du dazu?

Meine poetiſche Mühle — ſteht jetzt ganz ſtille: entweder iſt zu viel Waſſer da, daß die Räder lieber geſtört als ordentliche dichteriſche Zweigroſchenbrödchen gemahlt werden, oder es iſt gar kein Waſſer da, das die Räder nur in Bewegung ſetzen könnte. — Das quellenreiche Gebiet des ſonnigen Pindus zu beſteigen, muß man einen Freund, eine Geliebte und — ein Glas Champagner haben: alles Dreies habe ich hier nicht mehr: Liddy iſt eine engherzige Seele, ein einfältiges Mägdlein aus dem unſchuldigen Utopien: keinen großen Gedanken kann ſie faſſen: dies ſag' ich — nicht als ein Fuchs, der die Rebe nicht erſchnappen kann — und deshalb die Traube ſchlecht nannte, weil ſie für ſeinen Schnabel zu hoch gewachſen war: wenn man ſie im Karlsbader Sprudel zu einer weißen karrariſch-marmornen Anadyomene verſteinern könnte, ſo müßte ſie jeder wahre und feine Kunſtkenner für eine weibliche Schönheit erklären: aber wie ſteinern müßte ſie ſein und — kein Wort ſprechen: mündlich will ich Dir einige Züge von ihr vorgeißeln und Du wirſt über ihre Einfalt mitleidig mit mir lächeln: Ich hab' es Dir und Niemanden verborgen, daß ſie mir gefällt — ich glaube, ich liebte ſie — aber ich kannte nur die Form, von der gewöhnlich die Roſenphantaſie der

Jünglingsſeele auf das Innere ſchließt: ſo hab' ich alſo keine Geliebte mehr; aber ich ſchaffe mir jetzt andere Ideale — vielleicht erklär' ich mich Dir über dieſes letztere mündlich — und hab' auch in dieſer Hinſicht mit der Welt gebrochen: — Nanni war doch das herrlichſte Mädchen: nähr' ich jetzt auch weniger die Flammen einer glühenden Liebe für ſie, ſo ſind doch dieſe letzteren in eine heilig flackernde, ſtill hinbrennende Gluth einer reinen göttlichen Freundſchaft, Achtung, gleich einer Madonnenverehrung übergegangen: mein ganzes Leben blüht jetzt in dem milden Roſengarten der Erinnerung, wo ich manche ſchöne Immortelle pflückte und ſie ewig, wenn auch verwelkt, an meinen weinenden Buſen preſſe und die verblühten Knoſpen eines glücklichen Lebens küſſe. Einen Freund, mit dem ich durch die Blumenwindungen des Pindus ſchwärmen könnte — einen Freund, ſag' ich, hab' ich auch nicht mehr. Walther mag ſein wie er will: er iſt faſt ewig mein — Nicht Ich —, mein Antipode: mit allen Anderen gehe ich wenig oder faſt gar nicht um: ſo ſteh' ich auch hier — mein Flechſig — ganz allein: hieraus erhellt, daß ich auch das dritte Erforderniß zur rüſtigen Beſteigung des Parnaſſes — den Champagner nicht mehr trinke: nur im traulichen Kreiſe von mitfühlenden Herzen geht das Blut der Rebe in unſer eignes glühend und begeiſternd über. — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Aus einem Briefe an Flechſig in Leipzig.

Zwickau, den 29. Auguſt 1827.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — Daß es mir bei Caruſſen's in Colditz herrlich ergangen iſt, kannſt Du Dir wohl denken. — — Freitag Abends fuhr ich mit dem Poſtwagen nach Dresden ab und philoſophirte recht wehmüthig über den Menſchen, da ich der einzige Paſſagier war, was mir in einer nicht ganz geſprächigen Laune um ſo lieber ſein mußte. In Dresden habe ich mich nicht gut befunden: mein erſter Gang war natürlich in die Gaſſe, wo N—*) wohnen ſollte: Leſer hatte mir die Adreſſe gegeben: meine guten Genien mußten mich verlaſſen haben — Flechſig — ich habe das gute Mädchen nicht geſehen: oh, wenn Du wüßteſt, wie ich mich nach ihr ſehnte, wie ich unter jedem Schleier, den ich flattern ſah, ihre Züge ſehen zu müſſen glaubte, wie ich mir alle jene Stunden wieder durchdachte, die ich ſo froh, glücklich in ihren Umarmungen, in ihrer Liebe hingeträumt habe, wie bei jedem blühenden Geſichte, das das ſchwache Auge aus der Ferne ſah, meine Seele mir zurief: das iſt ſie, das muß ſie ſein — und dennoch habe ich ſie nicht mit einem Blicke, auf eine Minute nur geſehen, — das iſt hart! nur jene himmliſche Tröſterin, die Muſik, richtete dies mattſchlagende Leben wehmüthiger

---

*) Nanni.

[Erinnerung] auf, und wie vollends eine Beethovenſche Symphonie wie Donner Gottes anbrach, da verſöhnte ſich [mein Herz] im wonnigen Reich der Töne mit dem kalten. Leben und mit dem ſtrengen Schickſal und — die Blume, [die Strahlende], der erſten Liebe ſtieg ſanft aus dem Grabe der Vergangenheit auf. Sonſt habe ich in Dresden keine glückliche Stunde wieder verlebt: nach Liddy'n habe ich mich nicht umgeſehen: ſie war aber in Dresden zu derſelben Zeit, wo ich dort war. Von Dresden fuhr ich direkt nach Prag: hier befand ich mich wieder wohl: der Tokayer machte mich froh. In Teplitz habe ich ſchöne Stunden mit meiner Mutter und an dem Grabe von Seume verlebt. Ein Kranz von Eichenlaub, den ich mir von ſeinem Grabe abſchnitt, ſchmückt ſein Bild, das ich vor mir hängen habe: in Teplitz wäre ich bald verſucht worden mich wieder zu vergeſſen und von Neuem in Liddy: ſie war da: ſprach mich überall freundlich an: machte Erklärungen auf Erklärungen: einen Tag zuvor, ehe ich abreiſte, luden mich Hempel's ein, mit ihnen auszufahren: ich ſaß neben Liddy'n in einem Wagen: ſie bat mich, ich möchte mit ihr einen ſteilen Berg, die Roſenburg genannt, allein beſteigen. Ich ging aus Höflichkeit — vielleicht auch aus Abenteuerlichkeit mit ihr: ich zitterte: ich ſprach nicht: ſie war ſtumm: endlich hatten wir den höchſten Punkt erſtiegen: denke Dir meine Gefühle, denke Dir, wie die ganze Natur blühend vor mir lag; eine Reihe von blauen Nebelbergen zog im Oſten ſich um den Horizont: im Weſten ſank die Sonne unter: der ganze Tempel der Natur lag weit und breit vor den trunkenen Augen: wie eine Thetis hätte ich in dieſe Blumenſtröme fliegen und verſinken mögen: denke Dir, daß ein verblühtes Ideal in der Bruſt ſtill wieder aufzukeimen begann; denke Dir, daß dieſes verlorene Ideal allein an meiner Seite ſtand: wäreſt Du nicht auch verſucht worden, Dein Sein zu verleugnen und zu geſtehen, daß die Erde — ſchön ſei? Und endlich, da die Sonne erſt untergetaucht war und Frühlinge von blühenden Roſen aus dem ſterbenden Strahle aufdämmerten, als die Höhen der Berge glühten, die Wälder brannten und die unermeßliche Schöpfung in ſanfte Roſenmaſſen zerfloß, und da ich ſo hineinſchaute in dieſen Purpurocean, und Alles, Alles ſich zu einem Gedanken formte, und ich den großen Gedanken der Gottheit dachte, und Natur, Geliebte und Gottheit entzückt vor mir ſtanden und mich freundlich anlächelten — ſiehe — da zog, ſchnell wie ein Blitz, im Oſten eine ſchwarze Wolke herauf — und ſie zogen herauf — und ſie ballten ſich in die Höhe und ich ergriff Liddy's Hand und ſagte zu ihr: Liddy, ſo iſt das Leben: und ich wies auf den ſchwärzlichen Purpur am Horizonte — und ſie ſah mich wehmüthig an — und eine Thräne glitt von ihrer Wimper: Flechſig — da glaubte ich's wiedergefunden zu haben das Ideal — und ſchweigend pflückte ich eine Roſe — aber ein Donnerſchlag und ein Blitzſtrahl fuhr im Oſten herauf, als ich ſie ihr geben wollte — und ich nahm die Roſe und zerzupfte ſie — jener Donnerſchlag hatte mich aus einem ſchönen Traume aufgeweckt — ich war wieder auf der Erde — Liddy ſaß noch vor mir, und die Thräne ſchwankte noch trübe in dem blauen Auge — wehmüthig ſah ſie in die wild heraufziehenden Wolkenmaſſen: „das iſt unſer Leben" hätte ich noch einmal ſagen mögen: Stumm ſchieden wir von der Roſenburg — wir ſprachen kein Wort mehr. — Als ich von ihr Abſchied nahm, drückte ſie mir noch heftig die Hand — und der Traum war aus — der Traum iſt aus!! — Und das hohe Bild des Ideals verſchwunden, *wenn ich an die Reden denke, die ſie über Jean Paul führte.* Laſſet die Todten ruhen! —.

Meine Camöne ſchlummert: *einmal* war ſie ſelig erwacht — oh des kurzen, aber ſchönen Augenblicks! — jetzt träumt ſie nur manchmal noch und wenn ſie erwacht, weiß ſie die Träume nicht mehr — und ſo ſchlummert ſie wieder ein — träumend, fühlend, empfindend — der todten Worte läſtig, in die ſie ihre Gefühle bannen ſoll — aber auch ihr Schlummer iſt ſchön, ſchön wie der Schlaf der Jungfrau, die glücklich liebt und deren ruhige Züge die goldene Vergangenheit im Traume himmliſch verklärten. — Der Reim iſt mir höchſt ekelhaft, kindiſch ja lächerlich — die alten Versmaße ziehen mich am mehrſten an. — Ich ſchwelge im Jean Paul und Sarbiewski*), die ich faſt mit einander vergleichen möchte. Einige Oden des Letzteren, die ich mit allem Feuer überſetzt habe, will ich Dir vorleſen, wenn du zu Michaeli herkommſt. Das Porto ſind ſie nicht werth. Wenn Du, ſobald Du zu Michaeli kommſt, noch nichts von Jean Paul geleſen haben wirſt, ſo bin ich im Stande Dich zu inju-

---

*) *Sarbiewski*, der „polniſche Horaz", dichtete unter dem Namen Sarbievius lateiniſche Oden ꝛc. Er lebte 1595—1640.

rüren. Hole Dir den Titan aus der erſten beſten Leſebibliothek, daß wir über ihn uns gegenſeitig mittheilen können: Du wirſt mir Dank wiſſen, wenn Du ihn geleſen haſt: Ich ſage Dir's lies den Titan — ſonſt tret' ich Dich. Jean Paul, ſagt Goethe, iſt der Baſtard des ausgelaſſenen Dionyſos und der zartfühlenden Camöne; oder wie er ſich, wenn ich nicht irre im Heſperus, am treffendſten ſelbſt ſchildert: „wenn ich, ſagt er da, öfters über das Erhabenſte der Welt und der Menſchen und Gottheit nachdenke, über die Unſterblichkeit ꝛc., und die Waffelkuchen, die meine Frau in der Küche bäckt, mit ihren Buttergerüchen in meine Naſe ziehen, ſo kann ich mich trotz der erhabenſten Gedanken eines Lächelns nicht enthalten und ich faſſe ſo das Sinnliche völlig auf und denke doch dabei das Höchſte ungeſtört fort.“ Eine trefflichere, paſſendere Charakteriſirung kann ich Dir von ihm nicht geben, und Du wirſt mir beiſtimmen, wenn Du ihn geleſen haben wirſt.

Noch manches möchte ich Dir ſchreiben, mein alter guter Freund: aber kaum kann ich mehr die Feder in den Händen halten: Sitzfleiſch habe ich nicht viel, das weißt Du: einen Brief in verſchiedenen Zeiten zu ſchreiben, iſt etwas Zerſtücktes: die Leidenſchaften ſtreben immer noch zu mächtig in mir empor: alle Tage möchte ich Champagner trinken, um mich aufzureizen. Ich habe viel mit mir zu kämpfen. Leidenſchaften ſind faſt allemal poetiſche Freiheiten, die ſich die moraliſche Freiheit nimmt. Nanni war mein Schutzengel: der Schmutz des Gemeinen hatte ſich ſchon ſtark um die Jugendbruſt angelegt: wie mit einem Heiligenſchein ſteht dies gute Mädchen vor meiner Seele. Ich möchte vor ihr auf die Kniee ſinken und ſie wie eine Madonna anbeten. — Ich kann nicht mehr ſchreiben — — ꝛc.

Dein Schumann.

Aus einem Brief an Flechſig.

Zwickau, am 1. Dezember 1827.

— — — — — — — — — — — —

Am vergangenen Sonnabend war ich mit Walthern und Raſchern nach Schneeberg gegangen. Sonntags gegen 4 Uhr gingen wir von dort: ein wahres Hundewetter traf uns: der Schnee lag eine Elle hoch: es war noch keine Bahn getreten: einer um den andern fiel in den Chauſſeegraben, weil man dieſen von der Straße ſchwer unterſcheiden konnte. Wie wir nach Haslau kamen, zitternd und erſtarrt, wurde natürlich vor allen Dingen Schweinebraten und ſauere Gurken gegeſſen. Geld hatten wir gerade noch genug, ſo daß wir uns Jeder ein großes Bierglas Grog machen ließen: wir wurden aufgeregt, commerſirten à trois: ſangen Burſchenlieder: die ganze Stube war voll Bauern: Dein mathematiſcher Lehrer war auch zu haben und es floß ein Panegyrikus auf Dich von unſeren Zungen: endlich trat ein dicker Bauer zu uns und bat uns ganz höflich, etwas vorzutragen: Walther, gerührt, entzückt, deklamirte — die Caſſandra: die Bauern zerfloſſen: als W. die Stelle deklamirte: „nur der Irrthum iſt das Leben, und das Wiſſen iſt der Tod“ — verlangte eben ein Bauer mit wahrer

Stentorſtimme Wurſt und Sauerkraut troß Walthern; Deklamator ließ ſich aber nicht ſtören, ſondern donnerte auf dieſe Thränen den Handſchuh her, der die Bauern ungemein ſpannte und wo am Ende applaudirt wurde. Hierauf trat Raſcher auf mit ſeinen tragikomiſchen Zügen — wurde gleichfalls ſehr gelobt: ich verneinte aber, als man mich anging: es war nicht Stolz, daß ich es nicht that: aber ich fühlte mich doch zu ſtolz dazu. Walther ſagte endlich den Bauern, daß ich ſehr ſchön Klavier ſpiele ꝛc., kurz es wurde eine wahrhaft muſikaliſch-deklamatoriſche Abendunterhaltung gegeben: ich phantaſirte frei zum Fridolin: die Bauern ſperrten das Maul auf, als ich ſo trunken über die Taſten wegfuhr. — Als auch dieſes vorbei war, ward ein fideles Tänzchen veranſtaltet: wir ſchwenkten die Bauermädchen nach Noten; mit der ſanften, ſittſamen Minchen von Müllers tanzte ich einen Wiener, indem Walther ſo that als ob er ſpielte: der alte Müller mit der alten Müllerin flog mit durch die Reihen: die Bauern ſtampften mit den Füßen auf: wir jubelten und ſtürzten taumelnd durch die Bauernfüße und nahmen rührend von der Geſellſchaft Abſchied, indem wir allen Bauermädchen, der Minchen ꝛc. einen ſchmatzenden Kuß auf die Lippen preßten: nach zwölf Uhr Nachts kamen wir noch ſehr wankend und ſchwankend in Zwickau an. Das war doch ein höchſt genialer Abend und eines van Dyk würdig!! Doch genug davon: es ſoll mich freuen, wenn ich Dir ein zutrauliches Lächeln damit abgewonnen haben ſollte.

Sonſt leb' ich wie ſonſt: der Vorwurf wegen der

Bierkneiperei bei Urban trifft mich nicht: über das Bier bin ich längſt hinweg. Doch kann ich geſtehen, daß wir jetzt feſter zuſammenhalten, als wohl jemals: wir haben uns Spitznamen gegeben: ich heiße Fauſt oder Fuſt, ob ich's gleich nicht ſein möchte. — — — — — — — — — — — — — — —

An Flechſig in Leipzig.

Zwickau, den 17. März 1828.

Eſel und Mauleſel ſind in der Regel faul: ich laſſe den Vorwurf mich nicht treffen und ſchreibe Dir ſchon den zweiten Brief, ehe ich eine Antwort auf meinen erſten erhalten habe. — Die Schule iſt nun hinter dem Rücken und die Welt liegt vor mir: ich konnte mich kaum der Thränen enthalten, wie ich zum letztenmale aus der Schule ging: aber die Freude war doch größer als der Schmerz. Nun muß der innere, wahre Menſch hervortreten und zeigen, wer er iſt: hinausgeworfen in das Daſein, geſchleudert in die Nacht der Welt, ohne Führer, Lehrer und Vater — ſo ſteh' ich nun da, und doch lag die ganze Welt nie in einem ſchöneren Lichte vor mir als gerade jetzt, wo ich vor ihr ſtehe und fröhlich und frei ihrer Stürme lächle. Führe mich ein, mein Freund, in das rege Leben und hebe den tollen Jüngling wieder, wenn er ſinkt. Jener griechiſche Leichtſinn, der das Leben immer in einer ſchönen Mitte von der Freuden- und Thränenſeite anſah, iſt gut und fällt ganz in die Zeit der mulorum: aber er darf nicht ausarten und in eine ungeregelte Stürmerei übergehen, die über alles lächelnd und freudig hinwegſieht. Alles Gute und Schöne glüht in dieſem Moment in der Seele des Jünglings und alle hohen Ideale und alle griechiſchen Götter ſtehen glänzend in dieſem Jugendolymp. — Freund, bleibe mein Freund, wenn ich auch Deiner Freundſchaft unwürdig werden ſollte, und halte warnend und beſchützend dieſe Zeilen einſt vor meine Augen, wenn ich mich ſchämen ſollte, ſie geſchrieben zu haben und ſpäter nicht danach gehandelt hätte. Du biſt, Du warſt ja der Einzige, dem immer mein Herz mit allen ſeinen Freuden und Schmerzen offen ſtand. Ach! Freund, *Liebe und Freundſchaft geht auf dieſer Erde mit verhülltem Haupte und verſchloſſenem Munde durch die Menſchen und kein Menſch kann dem andern ſagen, wie er ihn liebt; aber er fühlt, daß er ihn liebt: denn der innere Menſch hat keine Zunge und kann nicht ſprechen*. Wenn ich einmal ſchmerzlich von dieſem Blatte mein Geſicht wenden, wenn ich einmal mit Thränen dieſe Zeilen leſen ſollte, die ich jetzt mit freudig, jugendlich ſtürzenden Augen ſchreibe, mit einem Worte, wenn der Jüngling gefallen iſt, ſo trete Du, mein edler Freund, und der Genius der Freundſchaft vor meine Thränen und richte die gefallene Seele wieder empor. Ach! der Menſch will ja ſo viel und kann doch ſo wenig. —

Soeben tritt dein Bruder herein und gibt mir Deinen Brief: Du haſt entweder einen Riß auf dem Fechtboden

---

*) Dieſe nun folgenden Worte bis zu * ſchreibt S. der Mutter 28. April 1828 und gibt dort an, daß ſie aus Jean Paul ſind.

bekommen, oder es hungert Dich gewaltig: in ſo einer Laune war der Brief geſchrieben und doch freute ich mich wie allemal, über die Schriftzüge des Freundes: Du und die Nachwelt ſind freilich (denn daß unſere Briefe einmal gedruckt werden, iſt ausgemacht) durch dieſe Unterbrechung um eine ſchöne Phantaſie aus A moll gekommen: Dein Brief hat mich aus dem Hitzbad der Schwärmerei in das Eisbad einer verdrießlichen Laune geführt. Dein Epilog hat mich entzückt: ich möchte einen Prolog dazu machen: wir ſcheinen aber den Jean Paul manchmal nicht recht verdaut zu haben und ſpeien von Zeit zu Zeit einen Brocken wieder mit heraus: ich will wetten, daß Du, ſeit wir den Titan geleſen haben, keinen Vers gemacht haſt. Wahrlich dieſer Brief iſt wie jedes Muſikſtück: er fängt ſich mit einem Mißtone, mit einem Eſelstone an, löſt ſich auf, fließt in einem wehmüthigen maleriſchen Adagio fort, bei „wenig" iſt eine Pauſe und das Allegro geht in $^2/_4$ Takt los und ſpringt ganz leggieramente dem Ende und Grundakkord des Ganzen meiner Namensunterſchrift entgegen.

Die vorige Seite des Briefes iſt die Hälfte von einem Januskopfe — und ſo wars bei allen meinen Briefen: die eine Seite ſieht wie ein Januskopf in die Zukunft; die andere ſieht in die Vergangenheit: ſie gehören zuſammen und ſtammen beide aus einem Kopfe. Kurz und gut, die eine Hälfte vom Januskopfe, die Vergangenheit, ſoll verhüllt bleiben: Du haſt ihn in allen meinen Briefen mit Thränen in den Augen geſehen. Jeder Menſch, der in Reminiscenzen lebt, iſt unglücklich und unſer Dresdner und andere Dichter ſind es eben ſo, und es geht ihnen eben ſo ſchlecht, weil ſie in Reminiscenzen leben, dichten, ſchreiben, phantaſiren ꝛc. ꝛc.

Du wirſt gewahrt haben, daß ich bei guter Laune bin: vorgeſtern war aber Examen und heute ſchmauchte ich meine Cigarre zum Fenſter hinaus, als Raſcher, den Demoſthenes unter dem Arm, in die Schule ging. Ich ſah mich ſchon auf dem Fechtboden mit einer F.klappe*) einen Schimmel tummeln: ein Renommiſt bin ich in meinem ganzen Leben nicht geweſen und die Spornen an Stiefeln ohne Pferd konnte ich von jeher nicht leiden.

Ich habe heute den Homer vorgenommen und gedenke die Ilias bis zu Oſtern durchzureiten: an Forcellini**) muß ich tüchtig mit korrigiren, excerpiren, aufſchlagen, die Grüteriſchen Inſcriptionen durchleſen: die Arbeit iſt intereſſant: man lernt viel daraus und mancher Pfennig fließt mehr in die Taſche. Ich bekomme einen Thaler von jedem Korrekturbogen: übrigens arbeiten alle ausgezeichneten Philologen daran, Paſſow, Beyer, Hermann, Beck, Matthiä, Kärcher, Lünemann, Frotſcher, Lindemann, Weber, Lenz, Hand, Niebuhr, Orelli, Zumpt, Ramshorn, Wunder, Weichert, Kießling, Jakobs, Wüſtemann: unſer Rektor ſchwitzt Tag und Nacht darüber und iſt der Arbeit kaum gewachſen. Ich habe jetzt die ganze Bibliothek durchſtöbern müſſen und viel ungedruckte Kollektaneen von Gronov, Gräv,

---

*) Wohl Fliegenklappe.

**) Forcellini, Ital. Lexikograph. Herausgeber d. Lexicon totius latinitatis, welches bei Carl Schumann in Schneeberg erſchien.

Scaliger, Heinſius, Barth, Daum ꝛc. gefunden. Mit dem Sophocles bin ich außer dem Philoctetes durch; ich fing neulich den Criton des Platon an; konnt' ihm aber keinen Geſchmack abgewinnen und verſtand ihn theilweiſe nicht; der Plato iſt Männerſpeiſe. Tacitus und Salluſt zieht mich ſehr an; den Cicero kann ich immer noch nicht ausſtehen; er war doch weiter nichts, als ein „Rabuliſt, Charlatan und Windbeutel", und man muß ſich ſeine Individualität ganz wegdenken, wenn er einem gefallen ſoll, aber das kann ich nicht. Horaz war ein Libertin, weiter nichts; ich lobe mir den erhabenen Sarbiewski. Jean Paul nimmt noch den erſten Platz bei mir ein; und ich ſtelle ihn über Alle, ſelbſt Schillern (Goethen verſteh' ich noch nicht) nicht ausgenommen. Der „Spaziergang" entzückte mich aber neulich doch recht, und ich dachte recht herzlich an unſere Klopſtockiſchen Abendſpaziergänge. Uebrigens halte ich Goethen für ſchwerer als Klopſtock, Cäſar ſchwerer als Horazens Oden, Horazens Satiren ſchwerer als alle Ciceroniſchen Schriften, weil in jenen Faſſungsſchwierigkeiten, in dieſen nur Sprachſchwierigkeiten ſind; dieſe kann man überwinden, jene nur durch Reifen in den Jahren.

Wohin bin ich aber gerathen! — Verzeihe der ſprech- und ſchreibſeligen Laune; ſie kommt überdies ſelten.

Der Rektor hat mir Empfehlungsſchreiben an Hermann und Wendt verſprochen; mit Wendten hoff' ich recht vertraut zu werden. Tittmann, der neulich da war, war äußerſt höflich und zeichnete mich ſehr aus; von dem Fackelaufzuge, der ihm gebracht wurde und wo ich Chapeau d'honneur und

Redner war, wirſt Du gehört haben. Das Eximie dignus ſticht doch gewaltig in die Augen und iſt in Zwickau ſo übel nicht. Künftigen Freitag erhalte ich das Teſtimonium vom Rektor: künftigen Sonntag Abends (heute iſt Montag) fahr' ich mit der Eilpoſt fort: erwarte mich daher Montags früh in Leipzig: ich will salva venia bei Dir wohnen und Donnerſtag darauf gehen oder fahren wir wieder nach Zwickau: ich freue mich herzlich auf Dich. Ich will ſo viel Geld wie möglich mitbringen, wenn Du etwa welches bedürfen ſollteſt. Wehe, wehe Dir, wenn das Logis nicht nach meinem Geſchmack iſt. Lieber wär' es mir geweſen, wenn wir zwei Stuben gemiethet hätten: wir werden uns dies vielleicht manchmal wünſchen: es wird uns vorzüglich fatal ſein, wenn wir Trauerſpiele ſchreiben: oder wollen wir wie Beaumont und Fletcher zuſammen arbeiten? ich würde ſeufzen und Du lächeln.

Carus iſt geſtern nach Halle: wir werden ihn wahrſcheinlich treffen. Walther ſpielt den Reuigen und lieſt tüchtig im Katechismus. Raſcher freut ſich unendlich auf mich, wenn ich zu Michaeli als Burſch wieder komme. Die ſchwarz-rothe Farbe blüht gewaltig und wir disputiren wie Parlamentsredner. Röllern hoff' ich in Leipzig zu treffen: er iſt wohl ſehr traurig? (nicht ironiſch) — W. kömmt nicht: mündlich mehr davon. Erwarte mich alſo, mein Freund, gewiß: die Inſcriptionen in der Taſche und Geld im Beutel wollen wir die Welt und alle Menſchen leben laſſen. — — — — —

Lebe wohl und glücklich: und dies ſei das letzte Wort, das ich Dir aus der Ferne ſchrieb. Wo uns das Schickſal hinführe, früher oder ſpäter, ewig muß ich ſagen, daß ich niemals glücklicher war als da, wo ich Dich zum Freund hatte. Bete zu den ſchützenden Genien der Freundſchaft, daß ſie uns nicht ewig trennen, und es möge kein Mißton unſere Seelen betrüben und jede Thräne, die uns das Leben gibt, kurz ſein und an der Bruſt des Freundes vertrocknen.

Lebe wohl und glücklich

Dein Freund.

An Julius Schumann. *)

Bayreuth, den 25. April 1828.

Ganz glücklich, mein guter Julius, bin ich hier angelangt und lebe recht ſelig im Andenken an Jean Paul. Dieſer hat auch die Schuld, daß ich ſchon von hier aus ſchreibe: das Bildniß, welches hierbei folgt, konnt' ich nicht gut in das Ränzchen bringen, weshalb ich es für rathſamer hielt, es direkt nach Zwickau zu ſchicken. Das Porto bitte mir zu berechnen. — Morgen ſoll es nach Nürnberg gehen, wo ich mich mit Roſen drei Tage aufhalten will. Bayreuth liegt herrlich und hat lauter palaſtähnliche Häuſer. Ich komme eben von der berühmten Rollwenzel, bei der Jean Paul 26 Jahre hindurch aus- und eingegangen iſt und die mir zwei volle Stunden von ihrem Jean Paul vorgeſchwatzt hat.

---

*) Sein Bruder.

Von Augsburg oder München aus will ich Euch ein Mehres ſchreiben: jetzt fehlt noch Zeit und man iſt zu unruhig. Grüße mir tauſendmal die gute Mutter, Deine Emilie, Thereſen*) und Alle: Ich grüße und küſſe Dich herzlich und bin, wie immer Dein Dich

treu liebender Bruder

Robert Schumann.

An die Mutter nach Zwickau.

Monheim hinter Nürnberg, den 28. April 1828.

Hier ſitz' ich, geliebte Mutter, in einem Kreis von bayerſchen Bier-patrioten und denke an mein theures Zwickau. Iſt man im Vaterlande, ſo ſehnt man ſich hinaus, iſt man im fremden Lande, ſo denkt man wehmüthig an die geliebte Heimath. Und ſo iſt's durchaus im menſchlichen Leben: das Ziel, das man einmal erſtrebt hat, iſt kein Ziel mehr: und man zielt und ſtrebt und ſehnt ſich, immer höher, bis das Auge bricht und die Bruſt und die erſchütterte Seele ſchlummernd unter dem Grabe liegt.

Ich denke oft an Dich, meine gute Mutter, und an alle die guten Sprüche, die Du mir in das ſtürmiſche Leben mitgabſt: — — — — — Gute Mutter, ich habe Dich oft beleidigt: ich verkannte oft, wenn Du das Beſte wollteſt: verzeihe dem ſtürmiſchen, aufbrauſenden Jüngling, was er jetzt durch gute und edle Thaten, durch eine tugendhafte Lebensweiſe gut machen will: die Eltern haben ein Leben von dem Kinde zu fordern! Der Vater ſchlummert ſchon: Dir, meine theure Mutter, bin ich nun um ſo mehr ſchuldig: ich habe die Schuld für ein mir glücklich bereitetes Leben, für eine heitere, wolkenloſe Zukunft Dir allein abzutragen. Möchte das Kind ſich dieſer Schuld würdig finden und zeigen, daß es die Liebe einer guten Mutter ewig, ewig durch tugendhaften Lebenswandel erwiedert. Möchteſt Du aber auch, wie immer, mir eine gute, verzeihende Mutter ſein, eine milde Richterin des Jünglings, wenn er ſich vergangen und eine ſchonende Ermahnerin, wenn er zu ſehr aufbrauſte, und tiefer in die Labyrinthe des Lebens ſinken ſollte. Jean Paul ſagt: Freundſchaft und Liebe gehen verhüllt und mit verſchloſſenen Lippen über dieſe Kugel und kein Menſch ſagt dem andern, wie er ihn liebt: denn der innere Menſch hat keine Zunge. Aber Kindesliebe möge nicht verſchleiert über dieſe Erde gehen und laut und offen ſagen, wie ſehr es das Elternherz verehre, und die Liebe mit Anbetung erwiedere.

---

*) Emilie und Thereſe, Frauen von Julius und Eduard, Brüder Roberts.

Mein Brief iſt verworren: ich fühl' es: Du kennſt mich aber und ich kenne Dich und Du wirſt den liebenden Sohn verſtehen, der ſeine Gefühle nur in dunkle, todte Laute zu hüllen weiß. Bleib' mir denn gut, meine Mutter. —

Heute früh bin ich mit Roſen von Nürnberg weg: Roſen iſt ein liebenswürdiger Menſch und würzt mir die Reiſe durch Erwiederung und Austauſch der Ideen und Gefühle. — — — — — — — — — — — — — —

An Dieſelbe.

Leipzig, den 21. Mai 1828.

Dies iſt der erſte Brief, den Du aus Leipzig erhältſt: möchteſt Du, geliebte Mutter, alle meine Briefe mit eben denſelben freundlichen, liebenden Augen leſen, wie dieſen erſten und nie mit zürnenden. —

Ganz wohl, wenn auch wehmüthig geſtimmt, kam ich am vergangenen Donnerſtag hier an und trat zuerſt im Gefühle meiner akademiſchen Würde und meines Bürgerſtandes in die große, weite Stadt, in das rege Leben und in die ganze Welt ein. Auch jetzt, nachdem ich einige Tage hier bin, befinde ich mich ganz wohl, wenn auch nicht ganz glücklich und ich ſehne mich ſo aus recht vollem Herzen in meine ſtillere Heimath zurück, wo ich geboren bin und glückliche Tage in der Natur gelebt habe. Die Natur, wo finde ich ſie hier? Alles durch Kunſt verſchnörkelt: kein Thal, kein Berg, kein Wald, wo ich ſo recht meinen Gedanken nachhängen könnte; kein Ort, wo ich allein ſein kann, als in der verriegelten Stube, wo es unten ewig lärmt und ſpektakelt. Dies iſt es, was mich nicht zufrieden ſtellen kann. Hierzu kömmt noch ein ewiger innerer Seelenkampf wegen der Wahl eines Studiums: Die kalte Jurisprudenz, die einem bei dem Anfang ſchon niederſchmettert durch ihre eiskalten Definitionen, kann mir nicht gefallen; Medicin will ich nicht und Theologie kann ich nicht ſtudiren. In ſo einem ewigen Streite mit mir ſelbſt befind' ich mich und ſuche vergebens einen Führer, der mir ſagen könnte, was ich thun ſoll. Und doch — es geht nicht anders. Ich muß an die Jurisprudenz: ſo kalt, ſo trocken ſie auch ſein mag, ich will überwinden: und wenn der Menſch nur will — er kann ja Alles. Philoſophie und Geſchichte ſoll jedoch ebenfalls eines meiner Hauptſtudien werden. So viel davon: es wird Alles gehen, und ich will nicht mit trüben Blicken in eine Zukunft ſchauen, die doch ſo glücklich ſein kann, wenn ich nicht wanke.

Ich möchte Dir gern heute recht viel ſchreiben: aber es fehlt theils an Papier, theils an Zeit, da Eduard bald fort will. — — — Dem Julius kannſt Du ſagen, daß er mir einige Buch Poſtpapier ſchicken möchte, weil es hier zu theuer iſt.

— Soeben kommen meine Sachen zur Thür herein: verzeihe dem elenden Geſchreibſel — Grüße Alle herzlich von mir und ſag' Allen, daß ich mich eben ſo wieder nach Zwickau zurückſehne, wie ich mich früher nach Leipzig ſehnte. So iſt der Menſch und ich bin einer —

Leb' wohl, meine gute Mutter: möchten alle Wünſche, die ich Dir vom Himmel erflehe, in Erfüllung gehen, und möchteſt Du immer ſo glücklich ſein, wie Du es verdienteſt. Adieu, Adieu:

Dein

Dich herzlich liebender Sohn

Robert Schumann.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 13. Juni 1828.

Dein inniger herzlicher Brief, meine geliebte Mutter, war mir ein Bürge Deiner fortdauernden mütterlichen Liebe, an welcher ich wegen des langen Stillſchweigens faſt gezweifelt hätte.

Nimm zuvörderſt meinen herzlichen Dank für das Geburtstagsgeſchenk, das Beſte, was Du mir geben konnteſt: jeder Zug ſoll mich an die gute Mutter erinnern, die mir ewig nur gab und der ich noch nichts geben konnte, als manche Schmerzen und wenig Freuden. Ach: kein Kind vergilt den Eltern ſo, wie es wohl könnte und ſollte und wie ſie es verdienten und es müßte ſchöner ſein, wenn die Eltern noch die Früchte ſehen könnten, die ſie gepflanzt haben und die Ernte, die ſie ſäeten. Aber das Leben will es anders und der Menſch muß ſich fügen.

Meinen Geburtstag hab' ich mit Flechſig recht einſam und herzlich in der fröhlichen, ewig heitern Natur gefeiert und wir dachten recht innig an die ſüße Heimath, wo wir ihn, wenn auch nicht herzlicher, doch glücklicher in dem Kreiſe trauter Verwandten und Freunde feierten. Doch auch die Erinnerung iſt ſchön, wenn ſie auch oft der Würgengel der Gegenwart iſt und jede glückliche, heilig-hohe Minute, die der Menſch in irgend einer Secunde ſeines Ephemerenlebens verlebte, bringt Thränen in der Zukunft und mordet manche Minute, wo man glücklicher ſein könnte.

Was meine geiſtige Stimmung anbelangt, ſo iſt ſie weder ſchlechter noch beſſer als zuvor: ich gehe regelmäßig in die Kollegien, ſpiele des Tags zwei Stunden Klavier, leſe einige Stunden oder gehe ſpazieren — dies iſt mein ganzes Vergnügen. In einem benachbarten Dorfe Zweynaundorf in der ſchönſten Umgebung um ganz Leipzig, bin ich oft ganze Tage allein geweſen und habe gearbeitet, gedichtet ꝛc. Genauen Umgang hab' ich bis jetzt noch mit keinem einzigen Studenten gepflogen; ich ſchlage auf dem Fechtboden, bin gegen alle freundlich, behaupte mich übrigens in einem honetten Anſehn — bin aber durchaus vorſichtig mit irgend einem in eine genauere Bekanntſchaft zu treten: man kann vor ſolchen Leuten eine gewiſſe Miene annehmen, ohne abſtoßend zu ſein, wo ſie zurückprallen, und einen nicht als Fuchs behandeln. Flechſig und Semmel ſind die einzigen, mit denen ich ſehr oft gehe. In der Jurisprudenz ſchreib' ich bis jetzt maſchinenmäßig nach: weiter kann man jetzt noch nichts thun. Auch würde es mich freuen, wenn Du Dich des mir gegebenen Verſprechens wegen der Reitſtunde noch freundlich erinnerteſt.

— — — — — — — — — — — — — —

Mein Logis iſt vortrefflich, koſtet es freilich auch 90 Thaler und ich wünſchte, daß Du es ſelbſt einmal ſehen könnteſt, um Dich perſönlich von unſerer patriarchaliſchen Haushaltung überzeugen zu können — Du würdeſt Dich gewiß freuen. Uebrigens bin ich viel ordentlicher, als Du und ſelbſt ich gedacht haben.

Das Pianoforte, welches ich mir gemiethet habe, koſtet monatlich einen Dukaten: ich möchte aber doch, obgleich dieſes gemiethete ganz vortrefflich iſt, zu Michaeli meinen alten, theuren, geliebten Flügel hier haben: er iſt ja die ſchönſte Erinnerung aus meinen Knaben- und Jünglingsjahren und hat alles mitempfinden müſſen, was ich fühlte, alle Thränen und alle Seufzer, aber auch alle Freuden. Ich mußte weinen, wie ich das letzte Mal in Julius' Stube darauf ſpielte. Hätt' ich 400 Thaler übrig und würdeſt Du und der Vormund es erlauben, ſo kauft' ich mir auf der Stelle hier ein Inſtrument von Stein: aber die Götter verſagen mir wahrſcheinlich dies und ich tröſte mich mit dieſer ſchönen Hoffnung bis auf künftige Zeiten.

— — — — — — — — — — — —

Ich will ſchließen: grüße mir alle guten und herrlichen Menſchen, die ich in Zwickau kennen gelernt habe, grüße mir alle trauten Lieblingsörter auf Deinen einſamen Spaziergängen, alle theueren Heimathsgegenden, wo ich recht glücklich war. — — — Alles Gute, Alles Hohe und Herrliche möge ewig mit Dir ſein und alle meine Wünſche ſchließt mein kindliches Gebet ein. —

Lebe wohl und ewig glücklich.

Dein

Dich herzlich liebendes Kind:

Robert.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 29. Juni 1828.

Es iſt ſchlimm, daß die Frauenzimmer faſt jedes Mal das Datum auf den Brief zu ſetzen vergeſſen, ſo daß ich nicht weiß, ob der Brief von dem Malchen*) eine Antwort auf den meinigen vom 15. oder 16. Juni ſein ſoll.

Wohl haſt Du mir einige Zeilen geſchrieben; aber ſo ſehr ich mich nach ihnen jeden Poſttag ſehne, ſo wünſchte ich doch nicht, daß ſie von Dir geſchrieben wären; ſie waren ſo trübe, daß ich nur trübe auf Deinen geiſtigen und körperlichen Zuſtand ſchließen kann. Malchen ſprach es beſtimmter aus und ich bin in ſo fern getröſteter, indem Deine Krankheit keine gefährliche, verzehrende iſt. Das Kind kann leider weiter nichts geben, als Wünſche für Deine Geſundheit. —

Meinen herzlichen Dank für das theure Andenken, das Du mir ſandteſt; es gab mir einen neuen, unverkennbaren Beweis Deiner mütterlichen Liebe, und ich verehre in dem Ring nicht den Ring, ſondern Dich, theure Mutter, und das Gefühl, mit welchem Du mir ihn gegeben. Möchte er ein Zauberring und ein Talisman gegen jede Sünde ſein und mich, wie eine Wünſchelruthe, nur dem Glück zuführen. — Das Leben in Leipzig geht hier den alten, fatalen Schlendrian ſort und ich wünſchte mich eher im Pfefferland als in Leipzig. Hab' ich irgend einmal vor Michaelis Geld und Zeit, ſo ſoll es mir und Flechſig Freude machen, Euch etwa auf ein oder zwei Tage zu beſuchen. Sollteſt Du es aber nicht gerne ſehen, ſo ſage mir es; und ich will mich bis Michaelis hinzuhalten ſuchen; aber dann ſoll wieder das alte, ungetrübte Götter- und Seelenleben angehen.

---

*) Freundin der Familie Schumann.

Flechſig will zu Michaelis eine Reiſe auf die Inſel Rügen im Nord-deutſchen machen und ich möchte wohl gerne mit; aber die Liebe nach der Heimath und Euch Allen, iſt doch größer und übertäubt jedes andere Gefühl, das ſich hervordrängen will. — — — — — — — — — — —

— — — — Noch vermiſſe ich in meiner Colonie meinen ſchwarzen Hut, den ich öfters brauche, und das Kränzchen von Roſalien*) zur Uhr. Das Bild des Vaters, Jean Pauls und Napoleons hängen in goldenen Rähmen vor meinem Schreibepult, und die Bibliothek macht ſich brillant. Nach den Bänden von Jean Paul, die meiſt noch bei Dürr liegen, hege ich auch großes Verlangen.

Uebrigens gehe ich regel- und maſchinenmäßig in die Kollegien, ſpiele viel Klavier, arbeite zu Hauſe viel und leſe öfters, ſpiele mit Flechſig jeden Abend ein Schach und gehe 2—3 Stunden ſpazieren. Mit Semmel gehe ich oft; ſonſt habe ich noch keinen gefunden, der mich anſpräche. Ich habe Fechtſtunde und ſchlage mit auf dem Fechtboden, weil es unumgänglich nothwendig und ſogar nützlich iſt.

---

*) Frau von Karl, Bruder Roberts.

Ein Raufbold bin ich nie geweſen und werde es nie werden und vor Duellen brauchſt Du keine Angſt zu haben, ſo ſehr man ſich übrigens auch in Acht nehmen muß. — — —
— — — — — — — — — — — — —

An Dieſelbe nach Karlsbad.

Leipzig, den 3. Auguſt 1828.

Meinen herzlichen herzlichen Dank, meine geliebte Mutter, für das ſchöne, geſchmackvolle Geſchenk; alle Studenten freuen ſich über das herrliche Halstuch und loben den Geſchmack der guten Mutter, die auch aus der Ferne des Kindes mit Liebe gedenkt.

Ich denke mich recht oft an die alten theuren Plätze in Karlsbad zurück, wo ich ſonſt als Kind ſo bewußtlos und unwiſſend glücklich war. Ach! warum fühlt man denn ſein Glück erſt, wenn es vorbei iſt und warum ruht in jeder Zähre, die der Menſch weint, eine geſtorbene Freude oder ein verſchwundenes Glück? — — — —

Daß Du Dich trotz Deiner Einſamkeit und Deines ruhigen, geiſtigen Lebens, doch ſo wohl befindeſt, konnte mir nur eine werthe, theure Nachricht ſein. Ich kann mir Dich im Geiſte ſo recht denken, wenn Du ſo einſam ſpazieren gehſt, wehmüthig an den Himmel blickſt und dann den Richter über den Sternen und den Lenker des Geſchicks fragen willſt: warum haſt Du mir Alles genommen, was kein Leben und keine Zukunft mir wiedergeben und aufwiegen kann? — und wenn Du dann lächelnd auf die ewigen Blüthen und Blumen der herrlichen, reichen Natur nieder ſchauſt und Dein frommes Herz Dir leiſe zuruft: Gott weiß es am beſten — und dann blickſt Du getröſteter um Dich und möchteſt ausrufen: ach das Leben iſt doch ſchön, und der ganze Menſch eine Freudenthräne der Gottheit — Ach — Mutter; in der Natur lernt die Seele am ſchönſten beten und alle Gaben heiligen, die uns das höhere Weſen gab — die Natur iſt das große, ausgebreitete Schnupftuch Gottes, geſtickt mit ſeinem ewigen Namen, an dem der Menſch alle ſeine Schmerzensthränen abtrocknen kann, aber auch die Freudenthräne — und wo jede Thräne in eine weinende Entzückung vertropft und das Herz ſtumm und leiſe, aber fromm und zur Andacht geſtimmt wird. Und warum geht mir denn in dieſem ekelhaften Leipzig jeder ſchönere Genuß dieſer Art ab und — warum kann mir höchſtens eine ſanfte Erinnerung nur eine höhere, glückliche Minute geben, die ich ſonſt wahrhaft genoß? Doch mein Plan iſt gemacht und ich harre nur noch auf eine zuſagende Antwort von Deiner Seite — da ich in Leipzig das Examen machen und als Sachſe hier zwei Jahre ſtudiren muß, ſo will ich lieber Oſtern 1829, alſo im künftigen Jahre, Leipzig verlaſſen und nach Heidelberg gehen, um da die berühmteſten deutſchen Juriſten, Thibaut, Mittermayer u. a. m. hören zu können; Oſtern 1830 komm' ich dann wieder nach Leipzig zurück, um mich wieder ein wenig in die Leipziger Profeſſoren einhetzen zu können. Wenn ich einmal auf eine andere Univerſität gehen will, was ich 1) meiner ſelbſt wegen thun muß, weil ich mich hier ſchlecht befinde und gänzlich verſaure, 2) als Menſch, um andere Menſchen ꝛc. kennen zu lernen, 3) als Juriſt, weil in Heidelberg die berühmteſten Profeſſoren ſind, ſo muß ich nothwendig ſchon künftige Oſtern gehen, oder gar nicht; ging' ich ſpäter, ſo müßt' ich das Examen machen, gleich wenn ich von Heidelberg käme, und dann ging es mit dem ſächſiſchen Rechte, in dem man am meiſten examinirt wird und das ich in Heidelberg wiederum verſchwitzen würde, weil ich da andere Sachen, wie römiſches Recht, Pandekten ꝛc. zu hören habe, im Examen unter aller Kritik ſchlecht und dann würdeſt weder Du, noch ich mit mir zufrieden ſein. Ich erwarte darüber eine Antwort von Dir; doch können wir auch noch mündlich genug davon ſprechen, weil ich ja die ganzen Michaelis- und Weihnachtsferien in Zwickau verleben werde.

— — — — — — — — — — — — —

Es iſt ſchon 11 Uhr Abends, und ich bin müde und ſchläfrig. Lebe denn wohl, meine geliebte Mutter.

Dein

Dich innigſt liebender Sohn

Robert S.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 22. Auguſt 1828.

Meine gute, geliebte Mutter! Deinen Brief erhielt ich am 10.*), dieſem Charfreitage unſerer Freuden, wie ich eben ſo recht aus ganzem Herzen geweint hatte. Vorgeſtern träumt' ich von Dir, wie Du auf den Schloßberg gegangen warſt, um Dich recht auszuweinen und als ich aufwachte lagen auch noch Thränen in meinem Auge. — Recht heimiſch und glücklich habe ich mich in Leipzig ohnehin nicht gefühlt und ich bin oft wie ganz zermartert von dieſem winzigen Leben mit ſeinen erbärmlichen Menſchen — wenn ich nur Jemanden hier hätte, der mich ſo recht, ſo ganz verſtünde und mir Alles zu Liebe thäte aus Liebe zu mir; mit Flechſig vertrag' ich mich ganz gut, aber er heitert mich nie auf; bin ich manchmal trübſinnig, ſo darf er es nicht mit ſein und er ſollte menſchlich genug fühlen, mich anzuregen. Daß ich oft einer Erheiterung bedarf, fühl' ich recht wohl.

---

*) Todestag ſeines Vaters, geſt. den 10. Auguſt 1826.

Mein übriges Leben iſt höchſt ſimpel und einförmig und ſchleicht den Schneckengang gemächlich fort; ich gehe oft allein ſpazieren, ſpiele viel Klavier, gehe viel in die Kollegien ꝛc.; in Bierkneipen u. ſ. w. komme ich wenig oder gar nicht, ſchlage ein wenig auf dem Fechtboden — das iſt meine ganze akademiſche Laufbahn. Außerdem geh' ich nur mit Semmel und Götte, einem Braunſchweiger, um, mit den zwei edelſten Menſchen unter allen Studenten, die ich, und die mich herzlich lieb haben. — Dr. Carus'ſens ſind noch die alten; herzlich, innig, warm wie zuvor; ſie achten Dich außerordentlich und grüßen Dich tauſendmal. Sonſt bin ich noch in keine Familien gekommen; es ekelt mich faſt dafür und ich befinde mich ſchlecht unter Menſchen, die mich nicht verſtehen und die ich nicht lieben kann. Bei

Wieck, der mein Klavierlehrer iſt, bin ich ſehr oft und habe alle Tage Gelegenheit die ausgezeichnetſten Muſiker Leipzigs kennen zu lernen. Mit Demoiſelle Reichold, der beſten Klavierſpielerin, ſpiele ich oft vierhändig und will in den künftigen großen Winterkoncerten ein vierhändiges Koncert mit ihr vortragen. — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — Lebe tauſend Mal wohl, meine geliebte Mutter und wenn Du Dich manchmal unglücklich fühlſt, ſo denk' an Dein Kind, das auch nicht recht glücklich iſt und ſich innig ſehnt, wieder einmal traute Seelen umarmen und küſſen zu können. O Dein Leben möge ſanft und wolkenlos ſein, ſo klar, wie ein milder, weicher Akkord und habe nicht mehr Gewölke, als etwa zu einer ſchönen Abendhimmel-Landſchaft, und nicht mehr Regen, als zu einem milden Regenbogen des Friedens nöthig iſt — laß die Wetter ſtürmen, wir wollen klar und vollendet in uns, in unſrer eignen Bruſt ſein und wohl uns wenn wir dies ſind! —

O Mutter, Alles hat ein Ende — aber meine kindliche Liebe iſt ewig und Deine Muttergüte möge endlos fortwähren! — —

Ich bin, war und werde ewig ſein Dein
Dich innig liebender Sohn
Robert Schumann.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 31. Auguſt 1828.

Damit Du mir, meine gute Mutter, nicht Nachläſſigkeit im Briefſchreiben vorwirfſt, leg' ich dieſen Brief vom 22ſten bei, den ich, weil ich nicht gewiß wußte, ob Du noch in Teplitz oder wo anders warſt, ſo lange habe liegen laſſen.

Ich bin jetzt heiterer wie gewöhnlich; vielleicht iſt mein Frohſinn Vorgefühl vom Wiederſehen der Heimath. Du kannſt Dir von Thereſe das Lied von Reißiger: „Süße Heimath" vorſingen laſſen; ich trällere es mir alle Stunden vor.

Uebrigens iſt mein Leben noch gerade ſo, wie ich in beifolgendem Briefe ſchrieb — einförmig und freudeleer; mein Glück iſt, daß ich nicht allein wohne; ich könnte leicht trübſinnig werden. An öffentliche Orte zu gehen, macht mir wenig oder gar keinen Spaß und oft ekelt es mich ſogar, alberne Menſchen zu ſehen. Nun ich bin doch aber in meinem Herzen nicht freudeleer und was mir die Menſchen nicht geben können, gibt mir die Tonkunſt und alle hohen Gefühle, die ich nicht ausſprechen kann, ſagt mir der Flügel; und bin ich trübe geſtimmt, ſo denk' ich an meine Lieben in der Heimath, die mich lieben und die ich herzlich liebe und denke an alle Paradieſe und Blumenfluren meiner Kindheit, an die Weißenborner Wieſen, an den Baukenberg, an Oberhohndorf, wo ich oft ſo ſelig wandelte und wo die ganze Welt ſo jugendlich-ſchön vor mir lag und alles um mich blühte und alle Menſchen Engel waren — und dann kommt der ſtille Genius der Wehmuth mit ſeinen Thränen- und Freudenaugen und lächelt mich ſo mild an, daß ich weinen muß. Ach! Mutter — ich bin ein zu weicher Menſch, ich fühl' es wohl; und jeder tieffühlende Menſch muß unglücklich ſein. — — — — — — —

Am 18. oder 20. September hoffe ich in Zwickau zu ſein und dann wollen wir plaudern und koſen und ſpazieren gehen, ſo viel es geht, und alle meine Lieblingsplätze und alten Spielorte beſuchen. O das Wiederſehen wiegt doch jede Trennung wieder auf. — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Brief an Wilhelm Götte.*)

Schneeberg, den 2. Oktober 1828.

Deinen Brief, mein lieber Götte, erhielt ich erſt heute, wie ich eben mit recht innigem Herzen und mit Sehnſucht an Dich gedacht hatte: Wunder nahm es mich jedoch, daß Du noch in Würzburg warſt, da ich Dich ſchon längſt am Rhein herumſchwärmen glaubte. Deine Klagen ſind gerecht und die Geſchichte, dieſe ewig rückwärts gedrehte Prophetin, ſchlummert auch ewig auf ſchönen Leichen und Trümmern und das verſchüttete Pompeji bleibt immer nur eine Ruine von Thränen, die, wie eine Satyre auf die jetzige Zeit, ſtumm und leer in die kleinen Menſchen blickt. Oh im Menſchen ruht ein großer, ungeheurer Wunſch, ein unnennbares, ein unendliches Etwas, was keine Lippe ausſprechen kann; dieſer Wunſch erwacht in den epiſchen Naturen, wenn er vor Ruinen, oder Pyramiden, oder vor Rom oder im Teutoburger Wald, oder auf Gräbern ſteht, in den lyriſchen Naturen (ich bin eine), wenn die ſanfte Tonwelt aufbricht, oder wenn's Abend iſt oder bei Gewittern, oder bei Sonnenaufgang. Ich glaube, daß dieſes Etwas in Dir aufſtand wenn Du durch die Trümmer der geſunkenen Kraft und des entnervten Charakters wandelteſt, und daß Du weinteſt und zürnteſt weil Du doch nicht handeln konnteſt.

---

*) Ein Studienfreund.

An eine allgemeine Volksbildung iſt nicht zu denken: ſo ſchön auch das Syſtem des Idealism und Molinaism*) iſt; o es müßte eine ſchöne Zeit ſein, wenn der Menſch einmal ruhig und befriedigt auf ſeinen Räthſeln ſchlummern könnte; aber eben gerade dieſes ewige Streben im Menſchen, dieſe große, gewaltige Einſeitigkeit, möchte ich es nennen, iſt es, die das ermattete Leben wieder aufrichtet — und dieſes Unruhig — und Unbefriedigt — Seyn (Jahniſche Schreibart!!) im Streben nach einem Ideal a priori, nach einem Höchſten, nach einem unüberſteiglichen Maximum, iſt der unendliche Reiz, der noch an das erbärmliche Leben feſſelt. In dem Raume können wir uns das große vollendete Gemälde der Menſchheit kaum denken: aber in der Zeit reichen ſich die titaniſchen Rieſengeiſter die Hände zur Bildung des Höchſten, und zum Rieſenbau der vollendeten Schöpfung; freilich lauf' ich hier Gefahr über dieſen unendlich reizenden Gegenſtand noch einige Bogen voll zu ſchmieren, befürchtet' ich nicht unnöthiges Porto, weil in jetzigen Zeiten ſelbſt Gedanken Acciſe, Zoll ꝛc. zahlen müſſen, wenigſtens die geſchriebenen, oder realiſirten.

---

*) Molina, Jeſuit des XVI. Jahrhunderts, lehrte eine etwas laxe Moral.

Aus der Reiſe nach Bayreuth iſt, wie ſchon aus ſo viel anderem, nichts geworden: Flechſig hatte kein Geld, Renz keine Luſt und ich keine Zeit, was, wie bekannt, die drei erſten Bedingungen zum Reiſen ſind. Ich lebe hier unter meinen Verwandten glückliche und einſame Stunden und der Herbſt ſchüttet ſeine Blumen und Blüthen noch freundlich in die Natur und gibt der bewegten Seele ſchöne, ſtille Freitage wieder, die im Leben ſo ſelten kommen, wie die wirklichen im Jahre. — — — — — — —
Schütz iſt nach München? wo iſt Günther hin? beide Menſchen dauern mich; ſie ſind edel und jugendlich — aber beide ſchöne Kryſtallſpiegel die die Burſchenſchaft ſo angehaucht hat, daß ſie blind geworden ſind und weiter nichts abſpiegeln können — — einſeitig — — Philoſophus Reutel disputirt doch viel von relativ, abſolut, negativ, Idealität, Dualismus, Kosmopolitismus, Pantheismus mit gewohnter Eloquenz. Die Atheiſten lachen Alle aus, am Ende biſt Du Einer, wenigſtens Diſſidentiſt! Wie? — — — — — — — — — So lebe denn wohl, Du edler

Menſch! Der Menſch kann Alles, wenn er will; ſo wollen wir wollen und wir werden handeln. Wir leben in einer ungeheuren Zeit trotz der nahen Vergangenheit und die Sphinxe der Menſchen lächeln, weil ſie nicht mehr Thränen erpreſſen können. Jede Frage, die wir einmal an die Vergangenheit thaten, wollen wir noch einmal an die Zukunft thun und ſie wird uns Antwort geben. Zuvörderſt wollen wir klar und veredelt in unſrer Bruſt ſein; das Andre gibt ſich. Der Menſch iſt was er immer war; aber er ſollte und könnte und müßte mehr ſein. — — — — — — — — — — — —

Schumann.

Zu Oſtern gehe ich gewiß nach Heidelberg.

An die Mutter.

Leipzig, den 24. Oktober 1828.

Mit recht wehmüthigem Herzen, meine theure Mutter, nahm ich vom Mosler Berge herab mit einem langen, ſtummen Blicke von Euch und der geliebten Heimath noch einmal Abſchied; die ganze Natur ſchien wie ein junger Frühlingstag und die beglänzte Welt lächelte mich auf meiner ſchönen, einſamen Pilgerfahrt ſo innig und freudig an. Der Augenblick der Trennung von geliebten Weſen und der Abſchied gibt unſerer Seele den weichen, wehmüthigen Mollakkord, der ſelten tönt; alle Dämmerungsſtunden der vergangenen Kindheit, alle Bilder der flüchtigen Gegenwart und das ganze Gemälde der Zukunft fließen, wie

Glocken, zu einem Akkord zuſammen — die leuchtende Zukunft möchte die ſanfte Vergangenheit gern verdrängen und ſo kämpfen weiche, unbeſtimmte Gefühle in unſerem Herzen einen ſanften Streit — o dann kommt jener ſtille Engel der Wehmuth, der uns gern Thränen bringen möchte, aber keine geben kann, weil er ſelbſt lächelt — dieſer liebliche Regenbogen der aufgeregten Seele, wenn die Sonne glänzt und doch die Himmelsthräne niederthaut — dieſe Wehmuth, wenn das Herz voll iſt und gern überſtrömen möchte und weint und lächelt und wieder weint: — Ich ging langſam meine Straße fort mit wechſelnden, ſchmerzlichen Empfindungen; im Walde ſang nur noch ſchwach ein verlorner Vogel und auf dem Fahrweg trieben die Fuhrleute langſam ihre Pferde; nur die fallenden Blätter des leuchtenden Herbſtes raſchelten manchmal, ſonſt war Alles ſo ruhig, ſo erhaben ſtill und das Herz war weich und mild geſtimmt. Auf einen Feldrain ſetzte ich mich dann nieder und frühſtückte recht froh im Herzen und der Rinderbraten und die geſchmierten Semmeln ſchmeckten mir beſſer, als alle indianiſchen Vogelneſter und andere Delikateſſen in den Leipziger Hotels. Der Abend war herrlich und die Seele ward ein ſtiller Freitag; vor Altenburg ſetzte ich mich nach einigen Stunden hin und ruhte ſanft und ſah der ſinkenden Sonne nach und das Bild der ſüßen Heimath trat ſchüchtern und leiſe vor die Augen, was wie die ſcheidende Sonne, glänzend und erröthend, wie ihr letzter Strahl, ſtill und ſtiller in die Gräber der Vergangenheit hinabſank. Thereſe ſtand vor mir und ſang ſanft: Süße Heimath!! Und wie ich Abends in Altenburg im Einſchlummern war, da wehten alle Minuten des Tages und der Vergangenheit noch einmal dunkel vorüber und, wie das fernſte Echo der Seele, hört ich wie die Töne zerfloſſen und verklangen und wie der letzte noch ſchwach zitterte: Süße Heimath! Dann ſchlief ich ſelig ein; aber ich träumte nicht — denn der Traum wollte den leiſen Schlummer des Wanderers nicht wecken.

Mit welcher Geſchwätzigkeit man ſich doch über eine Reiſe von 7 Stunden ausbreiten kann! und doch könnt' ich noch manche Seite vollſchreiben, wollt' ich Alles beſchreiben, was ich ſah — in meiner Seele nämlich. O ich habe in Zwickau *Stunden* genoſſen, die *Tage* in Leipzig aufwiegen; jene ſtillen Herbſtabende der Heimath, zugleich Wonneabende des Herzens, jene vergoldete Höhen und die blühenden Thäler, o dieſes ganze Stillleben der Natur und der freundlichen Menſchheit wiegt kein Leipzig mit allen ſeinen Concerten, Theater ꝛc. auf. — Wie ich bei meiner Rückkehr wieder in meine alte Stube trat und wie Alles wieder ſo war, wie ich es verließ, da fühlt' ich mich, ich kann ſagen zum erſtenmal, in Leipzig recht heimiſch — wie ich dann Alles an ſeine alte Stelle gelegt und Alles richtig geſtellt hatte, da war es mir, als ob mir mein Herz zuflüſterte: Der Winter wiegt alle Deine Schmerzensſtunden im Sommer auf. — Wohlan denn, ich will hoffen und wenigſtens heimiſch ſcheinen; ſelbſt die Liebe zur Heimath und dem Kindheitslande kann zur Schwäche werden, ſobald ſie ſich mit keiner Gegenwart befriedigen läßt und das Verlorne nur beweint — und ſchwach will ich und darf ich nicht ſein. —

Nimm nochmals, meine geliebte Mutter, meinen kindlichſten Dank für all' die unleugbarſten Beweiſe Deiner mütterlichen Liebe, die Du mir jetzt in Zwickau gabſt; wärſt Du manchmal heitrer geweſen, ſo wüßt' ich nichts, was mein Glück hätte vollenden können; jenes ewige Sitzen auf dem Großvater- oder Großmutterſtuhl dort auf dem Tritt an dem Eckfenſter vorzüglich macht, daß meine Phantaſie Dich jetzt gar nicht anders, als in dieſer Sitzung, wenn Du ſo Dich in das Fenſter legteſt, zu malen und Dich mir vorzuſtellen im Stande iſt. Wenn ich zu Weihnachten komme, ſo mache ja, meine geliebte Mutter, daß dieſer mein voriger Satz an Kraft und Autorität verliert. Du verſtehſt mich, nicht wahr? es ſoll weiter nichts heißen, als: ſei heitrer und wirf die Gaben des Lebens, von der Gottheit geſpendet, nicht ſo ungenoſſen und ſo freudenlos weg! Hörſt Du, geliebtes Mamachen? — — —

Antworte mir bald: Deine Briefe ſind ſo geiſtvoll, wie Du ſelbſt und ein ſchöner Kryſtallſpiegel Deiner Seele, der das kindliche Herz erleuchtet und erwärmt. Lebe Du nur wohl, geliebte Mutter; ſchloß ich je einen Brief mit den innigſten Wünſchen für Wohl, Glück und Geſundheit, ſo geſchieht es in dieſem.

Unabänderlich

Dein

Robert.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 25. November 1828.

Es iſt das erſte Mal, meine geliebte Mutter, wo ich Dir zu Deinem Geburtstage nicht ſelbſt die Hand drücken kann und doch feiere ich ihn ſo heilig, wie ſonſt, als ich noch als Kind Dir einen Blumenſtrauß gab und ſchüchtern meine kindlichen Wünſche vorbrachte. Schlimm iſt es, daß ich gerade dieſen Tag nicht anders, als mit Bitten um Verzeihung anfangen kann, ich meine, weil ich kein Gedicht gemacht habe. — — — — — — — — — — — — — — Und nichtsdeſtoweniger ſchicke ich Dir doch ein Gedicht, einen Traum, eine Viſion, oder wie Du es ſonſt nennen magſt.

Ich ſchlummerte tief-betrübt; Träume kamen und flohen wieder; endlich geſtaltete ſich ein Traum feſt, weil mein Genius mir zurief: der Geburtstag der Mutter iſt nahe — und das Paradies der Herzen lag blühend vor mir da. Zerriſſene und zerknirſchte Seelen flogen hin und her und die geretteten und geheilten zitterten um ſie, und tröſteten ſanft ihre Klagen. Da erſcholl aus dem Oſten eine tiefe Stimme, aber ſie war ſanft, wie eine Harmonikaglocke und floß von den Herzen zu den Herzen und ſie fragte, welche Liebe liebt am tiefſten? — — O da bebten alle Seelen vor der ſüßen Frage zuſammen und Alle drängten ſich heran und Alle ſprachen: „Meine“ — Aeolsharfen begleiteten die Stimmen und die Morgenröthe der Seligkeit ruhte über allen Blüthen.

Es klang noch einmal: welche Liebe liebt am tiefſten? — Da traten die Herzen der Freundſchaft hinzu und ſagten: „die Liebe der Freundſchaft; denn ſie liebt mild und unerkünſtelt;" da flog eine zerriſſene Seele aus dem Weſten hervor und ſprach gedämpft, wie ihr eignes Echo: „ach! aber mich hat die Liebe der Freundſchaft doch betrogen: denn ſie war eigennützig." Da bebten alle Herzen weinend auf und flohen vor der Antwort der zerriſſenen Seele zurück. Die Stimme im Oſten tönte noch einmal: o welche Liebe liebt am tiefſten? Da kamen die Herzen der jugendlichen Liebe und ſagten: „das Herz der Geliebten: denn es liebt am innigſten!" und wie ſie freudig ſo ausriefen und die bebenden Jugendherzen weiter an die ſchöne Erde und den leuchtenden Frühling der Jugendliebe dachten, da drängte ſich ein zertretnes Herz aus dem Weſten und klagte leiſe: „auch dieſe nicht; denn die Geliebte gab mir nur Thränen des Schmerzes und dann ging ſie und ließ mich mit meinen Seufzern allein und mein Jugendherz verwelkte." Da bebte es noch einmal im Oſten auf, aber wie zürnend oder weinend und die große Frage flog noch einmal durch das Paradies: o liebt denn keine Liebe am tiefſten? — da ſprach ein einmal geſunkenes Herz, das wieder gerettet war: „die Mutterliebe; denn ſie liebt uneigennützig." O da trat keine Seele herzu, die ſagte: mich liebte auch dieſe nicht — und die Herzen kämpften einen ſanften Streit und Alle riefen: ja! das Mutterherz liebt am tiefſten und ſie waren wieder froh und gedachten aller Mutterthränen die einſt auf der Welt liebend, warnend und tröſtend für ſie geweint wurden. — Und die Blüthen und die Blumen wogten dazu und die Aeolsharfen klangen und alle Harmonikas der Herzen tönten freudig: „das Mutterherz liebt am tiefſten.“ — — — — Mein Traum war aus und wie ich erwachte, rief mein Herz getröſtet aus: ja das Mutterherz liebt am tiefſten — und ich fühlte noch halb im Traume, wie eine andre Stimme in mir antwortete: und das Kindesherz liebt ja ſo warm und innig wieder. —

An Dieſelbe.

Leipzig, den 21. März 1829.

Meine gute, gute Mutter!

Wenn dieſer Brief kein Troſtbrief wird, ſo denke, daß ich ſelber des Troſtes bedarf; ſo wechſelt es im Leben — vor einigen Wochen unterſchrieb ſich mein guter, armer Julius, „Dein ganz glücklicher Bruder“ und heute kann er nur zitternd die Feder halten. Ich hatte aus Eduards Brief wohl Etwas geahnt, was mich befürchten ließ; in der ganzen Woche ſelbſt war ich immer unruhig. Ich kann mir Deine Lage leider jetzt recht gut denken — einen Kranken im Hauſe und einen ſo lieben Kranken — ſelbſt niedergebeugt, in eine kleine enge Stube eingepreßt — oh Gott! warum kann ich doch nicht bei Euch ſein! Doch hab' ich keine Hoffnung ſo bald zu kommen wie Du vielleicht wünſchteſt; den einzigen Fall ausgenommen, daß Julius wieder gefährlich krank würde; wo ich Dich bei Allem, was Dir lieb iſt, bitte, mir im Augenblick zu ſchreiben, daß ich kommen ſoll. O das Letzte wäre das Schlimmſte, ſo bald und ſo gern ich Euch auch ſehen und tröſten möchte, wenn ich es könnte. — — — — — — — — — — — — — — — —

An Dieſelbe.

Heidelberg, den 24. Mai 1829.

Nimm die Brille zur Hand, meine geliebte Mutter; denn das Porto iſt jetzt theuer und ich muß klein, ganz klein ſchreiben.

Aus dem luſtigen Anfange meines erſten Briefes an Dich ſiehſt Du gleich, daß ich nichts weniger, als traurig bin; und wahrlich, wer in meiner Fürſtenſtube, das alte herrliche Bergſchloß und die grünen Eichenberge vor ſich, traurig ſein wollte, beginge eine Todſünde gegen ſeine eigene Seele. Wenn ich Dich anders kenne, ſo iſt es Dir beſtimmt nicht unangenehm, einige Worte über meine kleine Reiſe aus meiner Brieftaſche zu ziehen.

Die Reiſe von Leipzig nach Frankfurt war wie ein Flug durch hunderte von Frühlingshimmeln; auch entſchädigte mich für Abſpannung und Müdigkeit, die das Nachtfahren nothwendig mit ſich bringt, eine ewig—abwechſelnde, heitre, gebildete Geſellſchaft. Mit Wilibald Alexis war ich bald Freund und wir blieben, bis er nach dem Norden, ich nach dem Süden wanderte, unzertrennlich. Eine andere merkwürdige Poſtwagen — perſon war ein preußiſcher Geſandtſchaftsſekretär Rahde. der zum Bundestag nach Frankfurt abreiſte. Kaum hatte ich mit ihm ein paar Worte gewechſelt, ſo erzählte er mir ex abrupto von den Vorzügen ſeiner Frau in Berlin und daß ſein ganzes Glück und ſein ganzes Leben auf dem ſeiner Frau ruhe, er citirte ungebeten Gedichte und zeigte gemalte Miniaturportraits auf und von ſeiner Frau. Ich geſtehe, daß mir ſo Etwas in praxi noch nicht vorgekommen war; doch gefiel er mir, in ſo fern in allen ſeinen Worten Geiſt und Edelſinn lag. — W. Alexis hatte nichts andres zu thun, als dieſen Charakter gleich in einen ſeiner neuen Romane zu verweben. Die andern Subjekte auf dieſer Fahrt war ein Frankfurter Handeljude, der mir von Leder und anderen ledernen Sachen ſprach, eine gute, alte Matrone, die viele Stücke auf dem Gothaiſchen Theater geſehen hatte und zwei jüdiſche Franzoſen, die ungemein viel Wein tranken und über Nichts die ganze Nacht ſich unterhalten konnten. Du kannſt nicht leugnen, daß ich in dieſer Schilderung ungemein viel Beobachtungsgabe an den Tag und zu Deinen Füßen gelegt habe.

Jetzt bekommt die Reiſe eine ganz andere Wendung: kaum waren wir in Hanau, ſo ging es rechts um die Ecke nach Frankfurt; der ganze Himmel freute ſich über dieſe glückliche Wendung; denn er war rein; blau und unbewölkt, wie in dieſer Minute mein Auge, und hat ſich auch auf der ganzen Reiſe ſo wohlwollend erhalten. Jetzt geht es aus einem anderen Ton. Der liebliche Main zu unſern Füßen, mit leichten Kähnen und Schiffen auf dem ſpiegelreinen Nacken, begleitete uns geſchwätzig bis nach Frankfurt —, alle Bäume blühten reich und üppig, die hohen Fruchtfelder wogten hin und her, gelber Rübſam wuchs zwiſchen ihnen — alle Frühlingsvögel flogen laut auf und Alle ſangen und freuten ſich über meine baldige Ankunft in Frankfurt. Du verzeihſt mir, wenn ich mich über Frankfurt nicht ganz auslaſſe, weil der Brief ein Folioband würde. Eben geht die katholiſche Kirche neben mir an; die Leute fangen zu ſingen an, wenn ich Muſik höre, kann ich nicht ſchreiben; darum brech' ich jetzt ab: beiläufig geſagt, ſo grenzt mein Logis rechts an das Irrenhaus und links an die katholiſche Kirche, daß ich wahrlich im Zweifel bin, ob man verrückt oder ob katholiſch werden ſollte. —

Am 25. Morgens.

Vor Frankfurt hatten wir Raſttag gehalten, meine theure Mutter; jetzt geht es aber auf der Eilpoſt der Gedanken in der Erinnerung wieder im Galop fort.

Es war der 13. Mai, Nachmittags um ½3 Uhr, als ich in Frankfurt einzog, freilich etwas ärmlicher wie die deutſchen Kaiſer zur Krönung, aber im Herzen eben ſo reich, wie alle. Das Erſte, was ich natürlich that, war, wie ein Phönix aus dem Staube des Poſtwagens aufzutauchen, das Andere, ein ſolides Beefſteak zu verzehren. Mit W. Alexis ſtieg ich dann durch die intereſſante Stadt und an den Ufern des Mains hin und her. Der Himmel war ganz klar und blau; die Anlagen und Promenaden um Frankfurt ſuchen ihres Gleichen und die Leipziger ſtehen ziemlich leer dagegen da; in der Ferne zog ſich durch das Goldblau des ſinkenden Abends die ſchwärzlichblaue Rieſenkette des Taunusgebirges, in ſcharfgezeichneten Rändern fort; der Main flatterte, wie ein Silberband, durch den Blüthengarten des Frühlings; Tauſende von Mädchen zogen paarweiſe durch die Alleen, die Kinder ſpielten jubelnd. — — — — Es wurde ſtiller und ſtiller; das Mondauge glänzte durch die weißen Blüthen; die Nachtigallen ſchlugen alle entzückt und der flatternde Flieder und die wogenden Akazien dufteten ſtark; ich ging ziellos umher von Nord nach Süd, von Oſt nach Weſt —, mir war es ſo, als müßt' ich in einem ſchönen Traum hier ſchon einmal geweſen ſein; in den Gartenhäuſern verlöſchte das letzte Licht, nur einen Menſchen, es muß ein Mädchen geweſen ſein, hört' ich noch bis tief in die Nacht Klavier ſpielen — wie ſie geſchloſſen hatte, ſtand ich aus meiner Akazienlaube auf und ging ſtumm und recht gedankenlos fort und weiter — „vier Kreuzer Einlaß" brüllte mir der Thorwärter am Thor entgegen — ich gab ſie ihm, lachte, und war wieder auf der ſumpfigen Erde — dann ſchlief ich ſanft ein und mir träumte von Zwickau. — — Meine Cigarre war eben während dieſes letzten Freudenhimmels meines Reiſelebens ausgegangen; jetzt geht es aber wieder friſch; beiläufig; ſo bemerk' ich zu meiner großen Freude, daß ich heute gar ſchön und deutlich ſchreibe.

Wenn ich am geſtrigen Tag eine poetiſche Wanderung machte, ſo macht' ich am 14. eine hiſtoriſche, antiquariſche oder Kunſtreiſe; gleich am Morgen überfiel mich eine außerordentliche Sehnſucht, Klavier zu ſpielen; ich ging getroſt zum erſten beſten Inſtrumentenhändler, gab mich für den Hofmeiſter eines jungen engliſchen Lords aus, der ſich einen Flügel kaufen wollte und ſpielte ſo begafft und beklatſcht, drei ganze Stunden lang; ich ſagte, ich würde in zwei Tagen Antwort ſagen, ob der Lord ihn kaufen würde; da war ich aber ſchon längſt in Rüdesheim und trank Rüdesheimer. Es macht mir nichts mehr Vergnügen auf Reiſen, als in fremden, alten Städten, ziellos und ohne alle Führung durch alle Schlupfwinkel und Winkelzüge der Stadt herumzuziehen; W. Alexis hatte denſelben Wunſch und ſo pilgerten wir vier Stunden lang in den älteſten Theilen der Stadt herum. Wie viel mannigfaltiger, intereſſanter und poetiſcher, iſt ein ſolcher Bau, wo man mit jeder Minute auf eine andere Gegend der Stadt ſtößt, als ſo eine ſchnurgerade, gleichförmige, ſymmetriſche, zwei Stunden lange und langweilige Straße in unſerem Bauſyſtem! Nachmittags waren wir zum Legationsrath Georg Düring gebeten, wo wir nur deſſen (höchſt intereſſante) Frau und die Frau des Ferdinand Ries, eine bild — bildſchöne Engländerin trafen. Wenn ſie engliſch ſprach, ſo klang es wie Engelsgeliſpel. Die Unterhaltung war meiſt franzöſiſch, was ich beſſer, als W. Alexis ſprach und dem alten Bodmer*) im Stillen zum erſten Mal herzlich Dank wußte. Mit Düring gingen wir ſodann in das Städel'ſche Muſeum, in Goethes Geburtshaus und in den Bethmann'ſchen Garten. Ariadne auf Naxos! Dannecker! — — Denke Dir das ſchönſte, höchſte Ideal einer Frau, die ſtolz und leicht und mit dem Gefühl der eigenen Würde und Schönheit ein ſchäumendes Pantherthier unter ihren Händen zähmt; das Panther ſcheint widerſtehen zu wollen, aber es ſchmiegt ſich ſanft an ihren Händen auf und ſie blickt ſtolz und mit gehobenem Haupte zum Himmel. Wie ſchön iſt das Sinnbild, daß die Schönheit Alles, auch die wildeſte Kraft zähmt und feſſelt! Der Marmor iſt milchblau und der ſchönſte karariſche — ſie ſteht in einem mit verſchiedenen Vorhängen verdunkelten Gemache; die Sonne ſchien gerade auf das blendende Roth und der Marmor glänzte wie der durchſichtigſte Schneehauch, auf dem eine himmliſche Morgenröthe ſich abſpiegelt. — Genug davon; beſchreiben kann man ſo etwas gar nicht; nur ſehen und nur fühlen. Abends wurde im Theater die Schachmaſchine ziemlich gut und lebendig gegeben. — —

---

*) Früherer Lehrer.

— — — — — — — — — — — — —

Die Fahrt nach Wiesbaden war wie ein lebendiges, luſtiges Hogarth'ſches oder Holländiſches Gemälde; im Wagen ſaßen ſechs Perſonen, ein ſchönes, gebildetes Mädchen aus Wiesbaden, mit griechiſcher Naſe, ein geweſener Student, ein desperater Kaufmann-ſpekulant mit rollenden Augen, zwei alte Weiber, die ins Bad nach Wiesbaden gingen und Wilibald Alexis, der Kopfſchmerzen hatte. Das Wetter war herrlich und ich ſtand nicht im Geringſten an, mich mit dem Kutſcher auf den Bock zu ſetzen und mit höchſteigener Hand zu fahren. Donner! wie liefen die Pferde, und wie war ich ausgelaſſen fröhlich und wie ward in jedem Wirthshaus angehalten, um neue Fontrage zu holen, und wie unterhielt ich die ganze Geſellſchaft und wie waren ſie alle traurig, als ich in Wiesbaden Abſchied nahm!! Ich wüßte nicht, wann ich einmal noch ſolche frohe göttliche Laune gehabt hätte. Sonnabends ſahen wir uns in Wiesbaden um; ein Empfehlungsbrief des Geſandtſchaftsſekretär Rohde hatte viel Wirkung; Wiesbaden liegt hübſch; aber die egalen, großen Marmorhäuſer, Sääle und Paläſte laſſen einen kalt; Alleen, Schlöſſer, Parks ꝛc. ſind mir höchſt fatal und die kleinen Frankfurter oder Nürnberger Häuſer und Straßen ſind mir am kleinen Finger lieber. Um 9 Uhr fuhren wir von Wiesbaden ab; ich drückte die Augen zu, um den erſten Anblick des alten, majeſtätiſchen Vater Rhein mit ganzer, voller, nüchterner Seele genießen zu können — Und wie ich ſie aufſchlug, lag er vor mir, ruhig, ſtill, ernſt und ſtolz wie ein alter deutſcher Gott und mit ihm das ganze herrliche, blühende, grüne Rheingau mit ſeinen Bergen und Thälern und den ganzen Rebenparadieſen. In 6 Stunden kamen wir durch Hochheim, Erbach, Hattenheim, Markobrunnen, Geiſenheim ꝛc. — Und welche charaktervolle Geſichte in den niedrigſten Ständen; „am Weſtufer des Rheins ſind die Geſichtszüge „der Mädchen ſehr fein, (ſteht in meiner Brieftaſche), und „mehr gemüth- als geiſtvoll; die Naſen ſind meiſt griechiſch, „das Geſicht ſehr oval und künſtleriſch-regelmäßig, die „Haare braun, ich habe keine einzige Blondine geſehen.

„Der Teint iſt ſanft, fein und mehr weiß, wie roth, mehr melancholiſch, als ſanguiniſch; den Frankfurter Mädchen iſt „hingegen ein ſchweſterlicher Zug gemein — der Charakter einer „deutſchen, männlichen, ernſten Wehmuth, die wir oft in „andern ehemaligen Reichsſtädten finden und die nach Oſten „hin allmählich in eine ſanfte Weichheit übergeht. Charaktervoll ſind faſt alle Geſichter der Frankfurter Mädchen — „geiſtreich oder ſchön wenige — die Naſen ſind meiſt griechiſch „und oft eingeſtülpt — der Dialekt gefällt mir nicht.“ Um 5 Uhr kamen wir in Rüdesheim an; nach einigen naſſen und maſſiven Erfriſchungen beſtiegen wir von Asmannshauſen aus den herrlichen Niederwald mit der reichſten Ausſicht in dem ganzen zauberiſchen Rheingau; mit den alten Rheinburgen, von denen man ſo viel in der Jugend träumt und hört, geht es einem wie mit Allem; die erſte ſtaunt und gafft man an; man möchte jede beſteigen ꝛc. ꝛc.: ſpäter fliegt man als an Etwas Gewöhnlichem vorbei. Die ſchöne Ruine des Ehrenfels, die erſte, die ich ſah, blickte denn auch recht ſtolz auf mich und den Mäuſethurm im Rheine, deſſen Sage Du kennen wirſt. Die Sonne ging königlich-ſtolz unter und der Abend dämmerte ruhig herauf; am Ufer von Rüdesheim lagen Schiffe, auf denen es rege und lebendig war; die alten Väter ſaßen mit der Tabakspfeife auf Bänken an den Häuſern hin; herrliche, wunderſchöne Kinder ſpielten am Rhein fröhlich, ſo daß ich faſt den Mondaufgang vergeſſen hätte. Es ward ruhiger und ruhiger. Ich ließ mir einen Schoppen Rüdesheimer geben; der alte Schiffer mit ſeinem Mädchen führte mich zum Nachen — der Rhein war windſtill und der Mondäther ganz blau und klar. Rüdesheim ſpiegelte ſich mit ſeinen dunkeln, römiſchen Ruinen in den Wellen, die der Mond zaubriſch verklärte — darüber lag auf hohem Berge einſam die Rochuskapelle — wir fuhren hin und wieder — mein Herz war ganz erfüllt — der Spitz lag bei ſeinem Fiſcher und wedelte; ich rief ſeinen Namen in's Echo: Anker — Anker; Anker klang es wieder; dann rief ich Robert — ich ließ landen; der Mond glänzte ſilbern fort und die ziehende Welle des Rheins drückte leiſe, leiſe dem Wandrer die Augen zum Schlummern zu.

Mit einem freudigen Gefühle von Scheu und Ehrfurcht ſetzt' ich Sonntags den 17. Mai zum erſtenmal den Fuß auf das Diesſeits des Rheinufers und „Frankreich" nannte ſtill mein Herz. Wir ſetzten nach Bingen über; auf der Klapp, einem alten Römercaſtelle, ſieht man das Gefängniß des Kaiſers Heinrich IV. ein ſchauerliches Loch, deſſen ſich ein Spitzbube ſchämen würde, und das ganze Weſtufer des Rhein's. Die Aeolsharfen, die auf der Burg in Zuglöchern ſtanden, feſſelten mich mit ihren wunderbarverſchlungenen Mollakkorden lange an den Ort. In Bingen aßen wir zu Mittag; beiläufig einen Rhein-ſpeiſezettel:

Delikate Suppe
Rindfleiſch oder Kotelettes mit dreierlei Gemüſe
Spargel mit Rindszunge
Fleiſchpaſtetchen
Kalbs-fricaſſee oder gedämpfte Leber
Aal oder Salmen

Friſcher Lachs
Farcirte Taubenpaſtete
Dreierlei Braten und das feinſte Deſſert.

Wenn Du jetzt nicht mit Deinem verlorenen Heidelberger (Muſen)-Sohne zufrieden biſt, der Dir ſeine Reiſe bis auf die Speiſezettel herab erzählt, ſo weiß ich wahrlich nicht mehr, was ich anfangen ſoll. Ach! hör ich Dich ausrufen, was ſoll man nun dem Jungen vorſetzen, wenn er zu Oſtern 1830 wiederkömmt, um ihm ein freundliches Geſicht abzugewinnen! — Nichts, meine geliebte Mutter, als Suppe und ein Stückchen Fleiſch oder Braten. Leider wird auch in Heidelberg Alles table d'hôte gegeſſen, ſo daß man überall dasſelbe bekommt, gar nicht mitgerechnet, wie viel theurer es iſt und daß man eine ganze Stunde eſſen ſoll, wo ich ſolche Sachen gern in 5 Minuten abmache. —

Nach dieſem ziemlich proſaiſchen Abſtecher, ſieh' mich auf die Waſſerdiligence ſteigen, um nach Coblenz zu fahren. Döring in Frankfurt hatte mir ein ſchönes Panorama des Rheins geſchenkt, ſo daß ich mich im bloßen Kopfe, die Cigarre im Munde, das Panorama in den Händen und die Lorgnette vor den Augen auf dem Verdecke ſitzend recht gut ausnahm. Kein Gott kann Dir die Gegenden mit ihren romantiſchen kühnen Veſten und Burgen beſchreiben; drum ſpar' ich mir die Namen der Uferſtädte und Rheinſchlöſſer, an denen ich ſchnell, wie im Traume vorüberflog. Auf dieſer Diligence traf ich einen Maler aus Mainz, der Gläſern in Darmſtadt ſehr genau kannte und mich viel von ihm unterhielt. Der Abend dieſes Sonntags war zu herrlich, als daß ich meinem erſten Plane nach mich in eine enge, drückende Gaſſe von Coblenz quetſchen konnte. Ich ſtieg denn am jenſeitigen Ufer des Rheins in einem kleinen Dörfchen Capellen aus und übernachtete allein da; W. Alexis fuhr nach Coblenz weiter; der herrliche Abend entſchädigte mich reichlich für meine Landung; die ſchönen Dörferinnen zogen ſchön geputzt und ſonntäglich gekleidet am Rheine hin und her; auf dem Rhein ſchwammen die Silberwellen des leuchtenden Mondes im Oſten, und die Goldwellen der untergehenden Sonne im Weſten; in der Mitte ſah er ganz grün aus, was ſeine eigentliche Farbe iſt; zwanzig Nachen mit ſingenden, jubelnden Menſchen flogen auf und ab und Hunderte von Nachtigallen, die hier wie bei uns die Sperlinge ſind, ſchlugen ernſt und wehmüthig ihre Töne der Nacht entgegen, die langſam aus den Bergen heraufquoll. Ich ſchlief recht ſchön und mir träumte von Julius, wie er ganz geſund wieder vor mir ſtünde. Wie ich aufwachte, leuchtete mir gerade die aufgehende Sonne in die Augen.

Der ganze Strich dieſer Gegenden iſt katholiſch — Aber wie anders ſind die Katholiken am Rheine, als die in Böhmen und Niederbayern! am Rhein ſo mild, ſo menſchlich — die Geſichter durch keinen Fanatismus lang und häßlich verzogen, die Augen durch keine Schwärmerei hohl und weiß! Gibt es wohl in Bayern, Böhmen, ja in Sachſen und andern, ſogar proteſtantiſchen Ländern, viel ſolche Mädchen, wie ein katholiſches in Capellen, das wohl ein ſchöneres Loos verdient hätte, als mir — aufzuwarten und die zu mir heiter und unſchuldig ſagte: wer ſeine Religion hinter einen Namen ſtecken will und ſie im Namen ſucht, hat beſtimmt keine; die ſchönſte Religion iſt: gut und fromm zu ſein; ob ſie nun ein Katholik oder Proteſtant hat iſt Eins. — Dieſen Tag beſchließt mein Reiſetagebuch mit vier traurigen Worten: Ende der Leipziger Cigarren; denn der Tabak und der Kaffee am Rhein iſt weder zu rauchen noch zu trinken. —

Der Morgen des 18. Maies (Montag) war faſt ſchöner, als alle vorigen; früh 5 Uhr beſtieg ich die herrliche Ruine Stolzenfels, einen herrlichen ſtolzen Felſen; die Ausſicht iſt unbeſchreiblich, darum verlange nicht mehr. Wie ich mich eben in dem dunkeln Ginſter und Epheu der dunkelverhangenen Ruinen herumtrieb, ſtand ein dicker Mann, mit einem Orden im Knopfloche und einer ſchönen Frau und zwei Kindern am Arme, vor mir und ſagte gebrochen deutſch zu mir: Die Ausſicht iſt wohl werth ſich früh aus den Federn zu machen. Er fragte noch Einiges, dann grüßte er freundlich und ging. Es war weiter Niemand, als der Kronprinz Friedrich von Holland mit Frau und Kindern, wie ich unten am Berge von ſeinem Gefolge erfuhr. — — —

Um 11 Uhr brach ich nach Coblenz auf in Begleitung eines luſtigen, beſoffenen Tanzmeiſters, der wie man mir ſpäter ſagte, früher ſehr geachtet war, in der neueſten und neuen Zeit ſich aber öfters ungemein betrunken und die Achtung verloren hatte. Er ſchien jetzt zudringlich zu ſein um die Geſinnungen der Menſchen über ihn zu erproben.

Doch machte er mir in pſychologiſcher Hinſicht viel Vergnügen. Ich bin ein ganz guter Menſch, ſagte er unter anderm, — aber einen ganz verdammten Fehler hab' ich gehabt — das Tractiren; und hinterdrein haben ſie mich auch noch ausgelacht. Ich lachte natürlich über dieſes naive Geſtändniß und die Wahrheit dieſes Ausſpruchs, die man nie genug hören kann. So findet man an jedem, auch dem geringſten Menſchen meiſtens etwas Hervorſtechendes, womit man ſeine Weltanſchauung und Menſchenkenntniß mehren und runden kann.

In Coblenz, wo ich um 1 Uhr mit meinem Tanzmeiſter ankam, hab' ich mich im Ganzen recht brav ennuyirt; in meinem Tagebuch ſteht von dieſer Periode meiner Reiſe: „die ledernen preußiſchen Soldaten, — lederne Tiſchgeſellſchaft — lederner Flügel — lederner Moſelwein — ledernes Eſſen — ich ſelbſt außerordentlich ledern.“ Etwas trug die Trennung von meinem Reiſegefährten W. Alexis bei, von dem ich hier Abſchied nahm und der von hier nach Paris ging. Coblenz liegt prächtig und die Mündung der Moſel in den Rhein macht ſich gar nicht ſchlecht. Dienſtags den 19ten Mai wollt' ich mit dem Dampfboote nach Mainz zurück — kann ich Etwas dafür, daß mich der faule Bengel von Hausknecht zu wecken vergaß, worüber er denn auch von mir und dem Wirthe einen außerordentlich-unſanften Rüffel beſah. Nachmittags ging ich auf die preußiſche Feſtung Ehrenbreitenſtein und dann ſchwärmt' ich in den Weingärten herum. Ich hatte mich auf einen recht lahmen Abend gefaßt; aber die Wirthe meines Gaſthoſes hatten Abends eine förmliche muſikaliſche Akademie zuſammenberufen, wo ich denn dem alten Kaſten von Flügel Zaubertöne entlockte (vorzüglich, wenn einmal eine Saite ſprang) und wo denn viel geſprochen, geſungen und noch mehr Maiwein getrunken wurde.

Mittwochs den 20ſten Mai, früh Punkt 6 Uhr ſtand ich denn ganz ſtolz und wohlbehalten auf dem Dampfboote Friedrich Wilhelm; die Geſellſchaft war ziemlich ausgewählt; doch flüchtet' ich mich aus dem Alltagsgeſchwätze auf den 3ten Platz zu alten, gedienten holländiſchen Soldaten, und ließ mir von Schlachten und der bei Waterloo vorerzählen. Die Einrichtung des Dampfbootes iſt wahrhaft fürſtlich im Innern; der Wirrwarr auf dem Verdecke machte mir noch mehr Spaß und könnt' ich zeichnen, ſo hätt' es eine hübſche Gruppe gegeben, wie hier zwei alte Krieger auf ihren Torniſtern liegen und ſchlafen, dort zwei feine Studenten auf und abgehen, hier zwei Damen ſich halb todt lachen wollen, dort rothgekleidete Matroſen das Feuer anſchüren, dort ein Maler mit der Brille die Gegenden abreißt, hier ein Engländer wüthende Geſichter ſchneidet und die Vatermörder über die Ohren zerrt, dort ein Koch mit ſeiner weißen Mütze und rohen Beefſteaks in der Hand vor lauter Geſchäften nicht weiß wo aus und wo hin, hier ich ſelber ſitze und Gedichte mache, nebenbei beobachte, dort ein galanter Marqueur geſprungen kömmt und mir ein Glas Rüdesheimer bringt ꝛc. ꝛc. ꝛc. Die innere Einrichtung iſt nicht minder ſchlecht; ſeidene Ottomanen, Alles von Mahagoni und broncirt, rothſeidene Vorhänge, große Spiegelfenſter, die allervortrefflichſten Appartements, alle Zeitungen, die feinſte table d'hôte, die feinſten Weine, Schachſpiele, ein Billard; denn die Schwankung des Schiffes iſt ſo gering, daß ſich kein Ball bewegt und daß man in den inneren Zimmern gar keine Bewegung ſpürt; — kurz Alles, was Geiſt und Körper zu ihrer Bequemlichkeit verlangen. Willſt Du mehr? Und doch ſehnt' ich mich auf's Verdeck; ich ſetzte mich im bloßen Kopfe an die vorderſte Spitze, trank eine Taſſe Kaffee, rauchte gute Cigarren, die mir ein Engländer verehrte; ſo ſaß ich einſam den ganzen Nachmittag und ich hatte meine Freude an dem wilden Sturm, der mein Haar durchwühlte, daß ich ein Lobgedicht auf den Nordoſtwind produzirte, das bei Gott nicht ſchlecht ausgefallen iſt. Die Leute hielten mich für einen Sonderling und ein Matroſe ſagte: ich würde ein vortrefflicher Matroſe geworden ſein, weil ich den Sturm im bloßen Kopfe aushalten könnte.

Mainz mit ſeinen herrlichen rothen Thürmen und mit hunderten von Schiffen an der Hand glänzte prächtig und ſtolz durch die Bäume. Um 7 Uhr Abends war ich da und aß zum erſten Male auf der ganzen Reiſe in dem Gaſthof zu den 3 Reichskronen unter aller Kritik miſerabel. Dann ſtrich ich auf und ab durch die Gaſſen und die Kirchen. Abends rechnete ich meine Kaſſe nach und ich merkte zu meinem großen, aber vorher gewußten Erſtaunen, daß ich durchaus nicht mehr als 3 fl. zu addiren hatte. Ich ſchlief alſo gar nicht ohne Sorgen ein.

Am andern Morgen, Donnerſtags den 21. Mai, ſetzt' ich mich in einen erbärmlichen Lohnwagen; zum Glücke traf ich einen angenehmen Geſellſchafter in einem alten, jovialen, ſchnurrbärtigen Claurenſchen Major, der Adjutant des Joachim Murat war, ſich 14 Jahr in Neapel und Spanien aufgehalten hatte, mit Murat zum Tode verurtheilt, aber wieder freigeſprochen war. Natürlich ließ ich ihn gern das Wort führen. Ich ſah von Mainz aus bis Heidelberg kein einziges ſchönes Geſicht. In Worms mittagsſtückten wir, ſahen uns den Dom und die lutheriſche Kirche an, in der Luther ſein Glaubensbekenntniß abgelegt hatte; wir fragten den Führer: wie lange die Kirche ſtünde? 120 Jahre antwortete er. Wir lachten. Mein Lachen war gerade nicht das fröhlichſte, wenn meine Hand zufällig an der Weſtentaſche vorbeiglitt. Leider verließ mich der brave Major ſchon vor Mannheim, wo ich gegen 4 Uhr ankam. Fahren konnt' ich aus bewußten Gründen nicht, und ſo ſchickte ich mich gern zur Fußwanderung an, da ich einen ſtürmiſchen Abend und einen herrlichen Sonnenuntergang wahrnahm. In Mannheim hielt ich mich alſo nicht auf. Auf dieſem Wege ſah ich denſelben Wegweiſer, auf welchem Sand auf dem Bilde, das auf dem Saale bei uns hängt, ſtill ſteht und ſinnt. Was ich vorausſah erfolgte: der Abend war ſchön-ſtürmend, und die Sonne ging purpurn wie ein Gott hinter das ſchwarze Gewölk. Abends gegen 9 Uhr kam ich mit einem gemiſchten Gefühl von Freude und Wehmuth in meinem erſehnten Heidelberg an.

Und ſo will ich denn, meine theure Mutter, um dies kleine, aber recht ſchöne Bildchen aus meiner Lebensreiſe den Rahmen legen und ſchließen. In meinem nächſten Briefe erhältſt Du eine ausführliche Beſchreibung des freundlichen Heidelberger Lebens, in das mich der noch freundlichere Roſen einführte. Nimm dieſe erſte Gabe ſo freundlich und liebend auf, wie ich ſie niederſchrieb.

Ich hoffe bald auf einen unendlichen Brief von Dir, meine geliebte Mutter und auf Nachrichten von meinen theuern Verwandten, denen ich Allen bald ſchreiben will. — Dieſer Brief hat mich wahrlich auf lange Zeit erſchöpft. Nächſtens über alle andern Nebenſachen, wie über mein Logis, Flügel, Studentenleben ꝛc. ꝛc.

Ich ſage nur: lebe wohl! und Du kennſt meine ganzen kindlichen Wünſche für Dein Glück und Wohl.

Dein

Robert.

An Dieſelbe.

Heidelberg, den 17. Juli 1829.

Endlich, meine geliebte Mutter, kam nach langen, langen acht Wochen Dein heißerſehnter Brief an; wie ich das rothe Siegel ſah, war ich ſchon froh, obgleich Dein ganzer nicht in der heiterſten Stimmung geſchriebener Brief Trauernachrichten über Trauernachrichten enthält. Was mich am meiſten anging, war natürlich der Tod des kleinen, unſchuldigen Engels*), deſſen Leben gerade einen Frühling lang dauerte. O da glaubt ſich der Menſch manchmal berechtigt zu fragen: warum der Himmel das gethan! Seume hat eine ſchöne Abhandlung geſchrieben: „warum uns der Tod ganz kleiner Kinder mehr ſchmerzt, als der von ſchon Erwachſenen". Wir wollen den Eltern ihre Thränen vergeben; denn wahrlich es fließt keine Thräne ſo gerecht als eine ſolche. — —

---

*) Es war das Kind ſeines Bruders.

Ich bin getröſtet, obgleich nicht genug, daß es mit dem guten Julius wenigſtens leidlich geht; in jedem Briefe von Dir hoff' ich auf eine ſtufenweiſe Steigerung des „Leidlich" bis zum „Gut". Der Menſch iſt im Unglück viel unglücklicher, als im Glücke glücklich und nur der Kranke fühlt den Werth der Geſundheit tiefer als der Geſunde ſelbſt; und das iſt doppelt ſchmerzlich. — — — — — — — —

— — — — — — — — Was mich anbetrifft, ſo bin ich heiter, ja manchmal recht glücklich: ich bin fleißig und ordentlich; das Jus ſchmeckt mir bei Thibaut und Mittermayer excellent und ich fühle jetzt erſt die wahre Würde der Jurisprudenz, wie ſie alle heiligen Intereſſen der Menſchheit fördert. Und Gott! dieſer Leipziger Profeſſor, der wie ein Automat auf ſeiner Jakobsleiter zum Ordinariat daſtand, und geiſt- und wortarm ſeine Paragraphen phlegmatiſch ablas — und dieſer Thibaut, der, obgleich noch einmal ſo alt wie jener, von Leben, Geiſt überfließt und kaum Zeit und Worte genug hat, ſeine Ideen auszuſprechen. Das Leben iſt angenehm und freundlich, obgleich nicht ſo großartig, großſtädtiſch und mannigfaltig, wie das Leipziger, das ſeine guten und ſchlechten Seiten für den Jüngling hat. Dies iſt auch das Einzige, was ich hier manchmal vermiſſe. Den Heidelberger Studenten ſtellt man ſich auch ganz falſch vor; er iſt der ruhigſte, etwas feine und kalt-ceremonielle Student, der den guten und eleganten Anſtand oft affektirt, weil er ſeiner noch nicht mächtig ſein kann. Der Student iſt die erſte und angeſehenſte Perſon in und um Heidelberg, welches einzig von ihm allein lebt; die Bürger und Philiſter ſind natürlich übertrieben höflich. Ich halte es für einen jungen Menſchen, zumal für einen Studenten, nicht gut, wenn er in eine Stadt eintritt, wo der Student einzig und allein herrſcht und blüht. Nur durch Unterdrückung entwickelt ſich der ſtarke Jüngling feſt und frei und das ewige Herumſchlendern mit Studenten und wieder Studenten thut der Vielſeitigkeit des Denkens und in der Folge dem praktiſchen Leben ungeheuren Schaden. Dies iſt ein großer Vorzug Leipzigs vor Heidelberg, wie überhaupt aller großen Städte vor kleinen. Es iſt ſehr gut, daß ich ſchon mit abgekühlterem Blute Alles ſchätzen und würdigen kann; jedenfalls würd' ich meinen künftigen Sohn ein Jahr nach Heidelberg und drei Jahr nach Leipzig ſchicken. Umgekehrt hat Heidelberg den Vorzug, daß der Studirende durch die große, lyriſche Natur von ſinnlichen und geiſtigen (Wein-) Genüſſen und Getränken viel abgezogen wird; drum iſt auch der hieſige Student zehnmal ſolider als der Leipziger. — Das Eſſen hier iſt im Verhältniß zum Leipziger, wohlfeiler, aber doch theurer, weil man nur table d'hôte d. h. jeden Tag 8—9 Gerichte ißt und Wein trinken muß; fatal iſt mir's jeden Tag eine

Stunde zu Tiſche ſitzen zu müſſen, was doch bei Gott die Zeit todt geſchlagen heißt: gebt mir eine Bouillonſuppe und ein bischen Braten; das iſt in 6 Minuten abgethan und damit punctum! So iſt man aber ſchon halb-todt-ſatt, wenn es zum Braten kommt. Jede Mittagsmahlzeit koſtet mich 36 Kreuzer oder 8 Groſchen, in Leipzig nur 5 Groſchen, was einen verdammten Unterſchied im Beutel macht. Alles Andere iſt aber auch wieder ziemlich wohlfeil; das Logis koſtet mich hier 54 Thaler, die Flügelmiethe 36 Thaler, in Leipzig jenes 64, dieſes 48 Thaler. Kaffee 16 Kreuzer, Bier 1 Gr., in Leipzig 2 Gr. und 3 Gr. ꝛc. ꝛc. Nun hab' ich Dir treu alle kleinen Angelegenheiten und alle Hühner und Gänſe ausgekramt. —

Und doch, mein freundliches Heidelberg, biſt du ſo ſchön und idylliſch-unſchuldig; wenn ich den Rhein mit ſeinen Bergen der männlichen Schönheit vergleichen könnte, ſo das Neckarthal der weiblichen; dort iſt Alles in ſtarken, feſten Ketten, altdeutſchen Akkorden; hier Alles in einer ſanften, ſingenden, provençaliſchen Tonart. Auf beifolgenden Miniaturanſichten werd' ich beſtimmt in Deiner Seele manchmal ſtehen: aus den ſchönſten kannſt Du Dir ungefähr denken, wo der ferne Robert am liebſten ſitzt und lauſcht und ſinnt und nichts denkt oder an Zwickau und an Dich, Julius, Eduard und Alle. — —

Die Muſik liegt natürlich hier ſehr darnieder; an einen ordentlichen Klavierſpieler iſt gar nicht zu denken; ich bin als ſolcher ſchon ſehr bekannt, habe mich aber noch in keine Familie eingeniſtet, was beſſer für den Winter paßt und da leicht und angenehm iſt, da doch auch hier Mädchen ſind, die die Cour geſchnitten haben wollen. So iſt es auch etwas ganz Gewöhnliches, daß man Dutzende von Studenten als Bräutigame herumlaufen ſieht und mit Einwilligung der Eltern; natürlich, die ſentimentalen Mädchenherzen wollen auch lieben und heirathen, ſehen aber Niemanden als Studenten — und ſo ſind Verlobungen an der Tagesordnung. Um mich brauchſt Du keine Angſt zu haben; kannſt es auch ſchon daraus abnehmen, daß ich Dir dies Alles ſo offen als wahr ſchreibe. —

Ich ſelbſt habe das Klavier viel vernachläſſigt, will es aber im Winter hoffentlich nachtragen, wie man denn überhaupt im Sommer lieber phantaſirt, im Winter lieber ſtudirt.

Außer Roſen und Semmel, mit denen ich ſchöne edle Stunden verlebe, geh' ich mit einigen Oſtpreußen, einigen Engländern und einem Griechen, Graf M . . . . ., um; übrigens hab' ich wohl gegen hundert Bekannte, d. h. die ich grüße und mit denen ich konventionelle Geſpräche führe.

— — — — — — — — — — — — — —

Zu meiner vorhabenden Reiſe*) treib' ich viel italieniſch und franzöſiſch, was ich beides ſchon ziemlich fertig ſchreibe und ſpreche und zu meiner künftigen Carrière gut benutzen kann. Meine Reiſeroute will ich Dir in ihr oder nach ihr beſchreiben. Jedenfalls bekommſt Du meinen nächſten Brief aus Mailand oder Venedig. Den 20ſten Auguſt, wo die Kollegien ſchon ſchließen, weil die Naturforſchergeſellſchaft ſich hier verſammelt, reiſ' ich wahrſcheinlich mit Roſen ab. Semmel wartet nur auf Geld, um mit zu kommen. Du kannſt mir daher bequem noch einmal antworten: thu' mir die Liebe, meine gute Mutter, und laß mich nicht wieder ſo lange ſchmachten und harren.

---

*) Nach Italien.

Was meine Handſchrift anbetrifft, ſo kann ich ſie bei Gott nicht verbeſſern und werde in meinem ganzen andern Leben nicht anders ſchreiben lernen, als in dieſem, oder in allen, oder im vorigen Brief, bei dem ich mich gerade recht zuſammengenommen hatte, um mich in meinem kalligraphiſchen Vortheil zu zeigen. — Oder ſoll ich, als künftiger Diplomat, Geſandter des Königl. Sächſ. Hofes an den Nordamerikaniſchen Freiſtaaten oder noch viel, viel mehr, meine Briefe einem Schönſchreiber dictiren und nur meine Namensunterſchrift darunter ſetzen??

Schreibe mir denn recht viel Neues, aber Erfreulicheres, als im letzten Brief, der einen entſetzlichen Mißton in meiner Seele zurückließ. Vergiß nicht, Julius und Emilie*) in jedem Deiner Briefe von mir, zu grüßen.

So lebe denn wohl, theure Mutter, überſieh bei den Schattenſeiten des Lebens ſeine Sonnenſeiten nicht; wie denn die Aſtronomen auch in die reine goldene Sonne ſchwarze

---

*) Bruder und Schwägerin.

Flecken gern einſchwärzen wollen. Mein nächſter Brief aus Mailand datirt iſt italieniſch geſchrieben, den Dir Bodemer oder Emma Liebenau überſetzen wird. Leb' wohl, leb' wohl; ich fühle Deine guten Mutterwünſche zur glücklichen Reiſe im Voraus.

Dein

Sohn

Robert Schumann.

An Dieſelbe.

Heidelberg, den 3. Auguſt 1829.

Meine gute herzinnig geliebte Mutter!

In dieſer Minute traf mich Dein Brief im Bette und riß mich aus dieſem und aus meinen ganzen Träumen und Himmeln — ich las, — ich las — ich glaubte gar nicht daß er von Dir wäre, bis ich es an der Herzlichkeit merkte, die ihn recht mütterlich durchweht. Die ganze Sache iſt dieſe: die Ferien ſind keine von mir gemachten, es ſind die gewöhnlichen Michaelisferien, die der akademiſche Senat mit Fleiß hier eher angehen läßt, damit der Student die Schweiz und Oberitalien ſehen kann. In Leipzig dauern ſie ſechs Wochen, hier acht Wochen, daß ich alſo kein einziges Kollegium verſäume. Du wirſt den Brief erhalten haben, wo ich Dir Alles näher auseinanderſetzte. Ich ſpreche jetzt ziemlich gut franzöſiſch und italieniſch, was ich mit Semmel treibe, und will mich auch auf dieſer Reiſe in beiden

Sprachen recht firm und feſt machen, was unendlich wohlfeiler iſt als ein Jahr Stunden, in denen ich nicht dieſen praktiſchen Nutzen mir verſchaffte; zweitens, bleibt kein einziger Student während der Univerſitätsferien in Heidelberg. Die Schweiz iſt zwölf Meilen von hier und Italien von da nicht viel weiter — wie viel Leipziger Studenten machen nicht dieſelbe Reiſe und verſäumen keine Stunde ihrer Kollegien — und ich, der ich 60 Meilen näher bin und acht Wochen Zeit habe, ſollte ſie nicht machen! Und höre nur die ſüßen Worte: Domo d'Oſſola, Arona, Lago maggiore, Milano, Brescia, Verona, Padua, Venezia; ich bin gewiß, daß Du mir gern wieder die Hand zur Freundſchaft gibſt und ſprichſt: „guter Robert, ein junger Menſch, wie Du, muß reiſen, und ſeine körperlichen Flügel etwas abſchneiden und rundreiben damit er mit ſeinen geiſtigen beſſer ſchweben kann; koſtet es auch Geld, Du ſiehſt auch da eine ganz neue Welt mit ganz anderen Menſchen, Du lernſt italieniſch und franzöſiſch und Vieles iſt viel Geld werth" ꝛc. ꝛc. Alſo: 1) da ich mich ſchon hinlänglich zur Reiſe vorbereitet habe, um mit praktiſchem Nutzen zu reiſen; 2) da dieſe Reiſe ewig einer meiner ſchönſten Träume von meinen Träumen war — Gott wird geben (oder der Vormund und Eduard), daß es keiner bleibt — 3) da jeder Heidelberger Student in den Michaelisferien eine Reiſe macht; 4) da ich ſchon zwei Reiſegefährten habe, Roſen und Aſcher aus Pommern; 5) da ich dieſe ſchön angewandten 200—300 Thaler wohl daran ſetzen kann, um dieſe herrlichen Länder mit den noch herrlicheren Thälern und Bergen zu durchſtreifen;

6) da es Eduard'en ein Leichtes iſt, die Feder einzutunken und mir Anweiſung zu ſchreiben; 7) da ich dieſe Reiſe doch einmal gemacht hätte und mithin einerlei iſt, ob ich jetzt oder ſpäter um Geld ſchreibe; 8) da ich kein einziges Kollegium verſäume, weil es hier eine wahre Luſt iſt, Jus zu ſtudiren, bei Thibaut und Mittermeyer nämlich; 9) da jeder Menſch gut italieniſch und franzöſiſch ſprechen muß, um vernünftig in der Welt fortzukommen; 10) da dieſe Reiſe doch eigentlich nicht ſo bedeutend iſt; 11) da ich Dir und Eduard ſchon geſchrieben habe, nämlich um Erlaubniß und Geld; 12) da zwölf Gründe da ſind, die andern gar nicht mitgerechnet, die ich nicht aufzählte — — — — ſo wirſt Du mir beſtimmt keinen Einſpruch thun.

Es ſoll nichts weniger als eine Drohung ſein, wenn ich Dir ſage, daß ich hier an zehn Orten Reiſegeld borgen könnte, mit 10 Prozent nämlich, da der Student hier einen unbedingten Credit genießt. Gott und Eduard läßt's aber beſtimmt nicht ſo weit kommen. — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

Wenn jeder Deiner künftigen Briefe ſo viel Todesfälle meldet, ſo ſtirbt Zwickau bald aus; Hochzeitnachrichten wären mir lieber. Uebrigens hat mich Dein vorliegender Brief recht erhoben, während mich Dein voriger niederdrückte. Mögeſt Du mir immer in ſolcher Stimmung ſchreiben!

Heute iſt hier großer Preußenball zur Geburtstagsfeier des Königs von Preußen; es iſt unpatriotiſch von mir, daß ich hingehe. Die Zwickauerinnen tanzen göttlich gegen die

Heidelbergerinnen und ich mache Effekt mit meiner Gallopade, die ſie mehr treten, als tanzen, während die Zwickauerinnen geflügelt dahinſchweben, wie Muſen oder andere Göttinnen oder Houris im Muhamedaniſchen Paradies. — Gott gebe, daß letztere dieſes leſen möchten und erſtere nicht!

Semmel und Roſen grüßen Alle herzlich: an beiden entdeck' ich täglich zarte, ſchöne Seiten, und neue Reize ihres liebenswürdigen Charakters. Roſen ſteht recht ſchön und redlich als Verſöhnung zwiſchen meiner Gefühls- und Semmels Verſtandeswelt, wir bilden ein recht harmoniſches Kleeblatt.

Wenn Du kannſt, ſo ſchreibe mir ja noch einmal, meine geliebte Mutter, und recht innig und ſo gehoben, wie im vorigen Briefe. Ein Paar Dukaten als Reiſe-nachhut, nehm' ich auch nicht übel.

Der Himmel und Eduard gebe, daß Du meinen nächſten Brief aus Mailand erhälſt; ganze Bücher ſollſt Du über dieſe Reiſe erhalten, damit Du Dir die langen, läſtigen Winterabende etwas verkürzen kannſt. —

Lebe wohl, gute Mutter; das Gefühl liebt rhapſodiſche Form im Brief und im Leben; darum verzeih' dieſe rhapſodiſche, zweite Seite; da die erſte kurz und bündig bewies. Laß mich den fortziehenden Schwalben nachziehen; mit ihnen komm' ich ja auch zu Dir wieder. „Italien, Italien" ſummte mir's von Kindesbeinen an um mein Herz und Du ſprichſt: Du wirſt es ſehen, Robert! Adieu, Mutter e lascia mandarmi di Denaro! Amami e credimi, carissima è non esser adirata, se tu riceverai la mia prossima lettera da Milano. Addio!

Robert Schumann.

Semmel hat ſein Logis nicht gemeldet: er wohnt bei H. Panzer am Neckar, ich im Gegenſatz bei Panzer am Berge.

An Dieſelbe.

Bern, den 31. Auguſt 1829.

— — — Mein Brief aus Baſel wird in Zwickau angekommen ſein; hing da der Himmel meines Herzens ſchon voll Geigen, ſo bin ich jetzt vollends in allen 99. Das Dichterauge iſt das ſchönſte und reichſte; ich nehme nicht die Objekte, wie ſie ſind, ſondern eben, wie ich ſie ſubjektiv in mir auffaſſe und ſo lebt man leichter und freier; z. B. ich habe ſeit vier Tagen hundeſchlechtes Wetter gehabt und der Himmel verhüllte mir ſeine Alpen und ſeine Gletſcher recht bitter und zürnend — je beſchränkter die Welt von außen iſt, deſto größer wächſt ſie durch die Phantaſie im Innern, und ſo malt' ich mir denn alle verfinſterten Alpen vielleicht ſchöner und höher aus. Freilich wär' es auf dieſe Art beſſer, wenn man in ſeiner Stube ſitzen bliebe, die Naſe in das Buch ſteckte und Alpen, Alpen ſein ließ; doch ſchreckt mich dieſe Antwort nicht, da auf meine Duplik dann der Reiz der Entfernung und der Gegenwart auf alten klaſſiſchen Bergen iſt und dies Gefühl ſchon hundert andere poetiſch erregt, das Praktiſche und Maſſive des Reiſens gar nicht eingerechnet.

Nach dieſer etwas gelehrten Abhandlung will ich in kurzen Hogarthiſch-Tizianiſchen Strichen meinen Brief aus Baſel fortſetzen. Das Wetter war am Morgen rein und gut — die Engländer, mit denen ich fuhr, konnten wenig begreifen, warum ich den wenig bequemen Sitz auf dem Kutſcherbock wählte. — Du wirſt es begreifen; mit einer jungen trauernden Wittwe aus Havre de Grace wechſelte ich einige fliegende Worte vom Bock in den Wagen hinein, die mit fliegenden, wenig trauernden Blicken erwiedert wurden. Du ſiehſt, ich bin offen, wie ein Kind. Von der Fülle und Anmuth der Triſten und Wieſen kann ich Dir wenig Anſchauliches geben; der Rhein zog mit mir fort, und auf der anderen Seite grüne, kräftige, liebliche Berge, wie die Alpen hier überhaupt noch lächelnde Kinder waren, während ſie jetzt zu lächelnden Greiſen angewachſen ſind. In Baden, einem Bade, nicht in Baden-Baden in Baden übernachtete ich; das muntere Leben in Bädern fand ich auch hier wieder; ich traf viel Deutſche — übrigens ein ſehr ſeltener Fall — es kam Muſik und natürlich wurde — getanzt. Die trauernde Wittwe flog, als lebte wirklich ihr Mann noch. — — — — — — — Von Zürich ging ich zu Fuß über den Albis nach Zug. Ich wünſchte Du nähmeſt bei allen meinen Berichten eine Karte zur Hand, damit Du mir gleichſam nachreiſen könnteſt. Dieſe Fußwanderung war herrlich, und wegen der ewigen, ſchönen Abwechslung nicht ermüdend; ich wandelte allein die Straße fort, das Ränzchen auf meinem Buckel, ſchwang meinen Alpenſtock in die Alpenlüfte, blieb alle Minuten ſtehen und kehrte mich um, um mir alle herrlichen Schweizerparadieſe recht feſt einzuprägen. Der Menſch iſt nicht ſo unglücklich wie er denkt; er hat ſein Herz, das ſein ſchönſtes Echo in der Natur findet. Wie eine Gazelle hüpft' ich den Albis herab, und wie all die Rieſen, die laub- und eisbedeckten, und die Seen mit den dunkelgrünen Pfauenflügeln ſich erhoben, und Heerden an den Bergen hüpften, und Dorf- und Heerdenglocken von den Bergen herabtönten, da ward ich recht ſtill und ſtumm und zog nur langſam fort, die Augen an die Berge feſt geheftet.

O! erlaß mir die Beſchreibung für jetzt, wie ich auf den Rigi ſprang, und wie ich meilenhoch über der Erde ſtand und wie die Sonne ſank und wie ich ſie wieder ſteigen ſah und wie die fremdeſten Menſchen ſo traulich, wie Geſchwiſter, neben einander ſtanden und wie ich ſelbſt einer ſchönen Engländerin ſchöne Blicke abgewann und wie die ganze Schweiz vor mir ruhte, ſtill und groß wie ihre Vorzeit.

Fahre jetzt mit mir über ein Dutzend von lachenden Seen und ſteig' mit mir die Berge hinan, nach Sarnen, dem Vierwaldſtädter See, Luzern, dem Sarner See, Brienz, dem Giesbach, Interlaken, Thun und ſetze Dich neben mir jetzt her nach Bern und laß Dir die Hand drücken und dem Vater danken, der ſeine Söhne glücklich machen konnte. Nach drei Tagen ſchändlichen Wetters ſchlug jetzt der Himmel wieder das ſchlummernde, blaue Auge auf und zeigte mir wieder die fernen Berge. Wie ſchön iſt Bern! die ſchönſte Stadt in der Schweiz, wenn nicht noch mehr. —

Umgekehrt von der optiſchen Welt, ſo wird in der Ferne der Vergangenheit und Erinnerung Alles ſicherer, klarer, feſter; der Enthuſiasmus wird feurige, heitre, griechiſche Ruhe und das Malen reiner, beſonnener, Göthiſcher. Drum zittre vor der ſpäteren Beſchreibung, durch deren Wortlabyrinthe Du Dich noch durcharbeiten mußt.

Morgen will ich von hier fort über die Gemmi nach dem Lago maggiore; in fünf bis ſechs Tagen hoff' ich in Mailand zu ſein. Wenn ich dem zarten Gedanken treu bleibe, ſo ſoll jeder meiner Verwandten einen Brief von der Reiſe bekommen; die an Dich und Eduard ſind fertig; der nächſte ſoll vom Lago maggiore an Julius, der vierte von Mailand an Emilie, der fünfte von Verona an Thereſe'n, der ſechſte von Venedig an Roſalie'n*), der ſiebente von Innsbruck an Karl gerichtet werden.

Die Engländer laufen wie tolle Ameiſen die Berge hinan; es ſind gute, ſanfte Leute und Gott weiß, warum ſie in Deutſchland ſo entſetzlich grob behandelt werden, da ſie ihren Aufenthalt theuer genug bezahlen müſſen. Das Verhältniß der reiſenden Engländer zu Andren iſt in der Schweiz wie 1 zu 8.

So ökonomiſch ich mich einrichte, ſo brauch' ich doch jeden Tag 3—4 Thaler, an manchen 5—6. Die Fuhren ſind furchtbar theuer: ſo ſollt' ich von Baſel nach Schaffhauſen (14 Stunden weit) 14 Thaler geben. !! In Italien hoff' ich mit 2 Thaler täglich auszukommen.

---

*) Frau ſeines Bruders Karl.

Du wirſt genug haben, meine gute Mutter und ich ſchließe, da es eben vier Uhr ſchlägt und der Kellner zur table d'hôte läutet. Es wird mir ſchwer, bis vier Uhr hungern zu müſſen.

Grüße Alle tauſend Mal und ſage Allen, daß trotz aller Alpen, mein liebes Zwickau doch mein liebes, theures Zwickau bleibt. Warum liebt der Menſch in der Ferne wärmer und mehr? Lebe wohl, gute Mutter und verzeihe meinen Schmieranzel; und verſchüttet mich eine Lawine oder ſtürz' ich in eine Alpe oder vom Blitze, ſo beweine mich nicht; denn ich ſtürbe ſchön und größer und friſcher, als auf dem Krankenbette.

Ich küſſe Dich und bin ewig bei Euch

Dein Sohn

Robert.

An ſeine Schwägerin Roſalie Schumann in Schneeberg.

Mailand, den 5. Oktober 1829.

So verfährt das Geſchick mit dem Menſchen, meine geliebte Roſalie! ſchon vor acht Tagen wollt' ich und ſollt' ich in Innsbruck ſein und da kleb' ich zum zweitenmal in Mailand feſt. Viel zu ſchreiben, iſt mir heute unmöglich, aus dem einzigen Grunde, weil ich wenig Luſt ſpüre, Dich und mich zu langweilen. Drum kurz und bündig meine ganze Leidensgeſchichte in ſieben Kapiteln, von meinem Befinden in Venedig an bis auf heute. Mein Brief an Emilien von Venedig wird hoffentlich in Euren Händen ſein. Alſo: —

Erſtes Kapitel der Leidensgeſchichte.

Ein ſchöner Abend rief mich aus Meer hinaus, ich nahm eine venezianiſche Gondel, fuhr weit, weit hinaus — Gott weiß, ich war ſchon ſo viel gefahren; aber ich bekam auf der Rückkehr Anfälle von Seekrankheit.

Zweites Kapitel, beſtehend aus

Bauchſchmerzen, Magendrücken, Kopfweh-Erbrechen, Diarrhoe, Uebelbefinden, — ein lebendiger nagender Tod. —

Drittes.

Aus Angſt nahm ich einen Arzt, der mich wirklich in ſo vieler Zeit kurirte, in der ich mir ſelbſt geholfen hätte, nämlich in drei Tagen. Dafür verlangte er aber auch einen Napoleond'or, den ich ihm gutmüthig gab.

Viertes.

Nach näherer Unterſuchung des Geldbeutels fand es ſich, daß es, obgleich nach meinem alten Syſtem Alles möglich iſt, in dieſem Falle unmöglich war, nach Deutſchland zurückzukommen. Ich beſchloß daher Etwas Anderes: was erſt im ſechſten Kapitel kommt.

Fünftes.

Mitten in dieſer Geldbeutel- und anderer Verlegenheit, traf mich eine ſchändliche Prellerei, wo ich diesmal den Geprellten ſpielen mußte. Ein Kaufmann, mit dem ich von Brescia aus gereiſt war, ging mir durch die Lappen mit einem Napoleond'or, ſo daß noch kaum genug übrig blieb, meine Wohnung in Venedig zu bezahlen.

Sechſtes.

Tragiſcher Kampf des Guten und Böſen in mir — ob ich nämlich die Uhr, die mir einmal die Mutter geſchenkt hatte, verkaufen ſoll oder nicht. Der gute Genius erwacht in mir, und ich mache lieber eine Reiſe von dreißig Meilen noch einmal, um dies nicht zu thun.

Siebentes und letztes Kapitel.

Nun ſitz' ich mit traurigem, phlegmatiſchen Geſicht auf der Eilpoſt in eine Ecke geknutſcht und denke daran, wie glücklich doch die Studenten ſind, die jetzt — bei ihren Schwägerinnen ſitzen. — Es war eine fatale Laune, ein Anfall von Heimweh. Dann dacht' ich mir Zwickau ſo hübſch, wenn es ſo am Abend von der Sonne getragen einſtirbt und die Menſchen auf Bänken vor den Häuſern ſitzen und die Kinder ſpielen oder im fließenden Bergwaſſer herumwaten, wie ich ſonſt — und ſo Mehreres. — — — —

Dies, meine geliebte Roſalie, ſind die Annehmlichkeiten des Reiſens in Italien. Wie wohl es mir war als ich in Mailand im Reichmann'ſchen Hotel wieder einmal deutſch reden hörte, kannſt Du glauben. Meine erſte Bitte in Mailand war die um Geld bei Reichmann, der mir es bei meinem erſten Hierſein ſchon angeboten hatte; — ohne nach meinen oder nach meinen Familienumſtänden zu fragen, gab er mir im Augenblick 16 Napoleond'ors, ohne alle Intereſſen ꝛc. ꝛc. — Das iſt doch wieder einmal ein guter Deutſcher.

So haſt Du denn, geliebte Schumann'ſche Familie, auf einer Seite alle meine Leiden beſchrieben, vor denen Euch Gott bewahren möge; habe aber, liebe Familie, nunmehr nichts weniger als Beſorgniß um Deinen gedrückten Verwandten, obgleich er noch verdammte Berge zu erſteigen hat, ehe er ſein Deutſchland wieder ſieht.

Du aber, geliebte Roſalie, glaube mir, daß ich ſo gern, ſo gern wieder zu Euch und nach Sachſen möchte, als nach Heidelberg — — Die Italienerinnen ſind ſchön; nichts deſtoweniger ſind es auch andre, z. B. die bewußte in Schneeberg, die Du gar fein grüßen magſt. —

Den nächſten Brief erhält Carl aus Deutſchland.

Küſſe Deinen kleinen Goldengel und ſchicke dieſen Brief der Mutter nach Zwickau, daß ſie ſich nicht um ihr kleines Neſthäkchen kümmert. Ich grüße Alle und Dich mit meiner alten, treuen Herzigkeit und Innigkeit

Dein Robert S.

Brief an Friedrich Wieck.

Heidelberg, den 6. November 1829.

Eben legt' ich das A-moll Konzert*) weg, mein verehrter Lehrer und ſchnell ließ ich die Rollo's herunter, zündete mir eine Cigarre an, rückte den Tiſch näher an den Stuhl, drückte den Kopf recht feſt in die Hand und wie ein Blitz ſtand ich auf einmal an der Ecke der Reichsſtraße,*) hatte Noten unter'm Arme und wollte in die Klavierſtunde gehen. Ach! was bin ich doch aus Ihrem Leipzig weggegangen, wo mir der ganze Olymp der Tonkunſt ſo herrlich aufgeſchloſſen wurde und wo Sie mir als Prieſter drinnen ſtanden und dem geblendeten Lehrling leiſe und mächtig den Schleier von den Augen nahmen! Wie ich es mir dachte, ſo traf es ein — im Ganzen iſt hier viel Liebe für die Muſik, aber wenig Talent, hin und wieder eine altväterſche Kunſtkritik, aber wenig aktive Genialität. — Sie wiſſen, ich mag die abſolute Theorie wenig leiden und ſo hab' ich ſtill für mich hingelebt, viel phantaſiert und wenig von Noten geſpielt, manche Sinfonie angefangen und nichts vollendet, hier und da zwiſchen römiſche Rechtsinſtitute und den Pandekten einen Schubert'ſchen Walzer eingeſchoben, das Trio mir oft im Traum hingenudelt und manchmal an die göttliche Stunde gedacht, die es mir bei Ihnen zuerſt brachte — und ſo hab' ich, wie ich glaube, weder große Rückſchritte noch Vorſchritte gemacht, was freilich ſo viel wie Stillſtand wäre — doch fühl' ich, daß mein Anſchlag im Forte viel reicher und im Piano viel freier und ſchwungvoller geworden iſt, an Fertigkeit und Präziſion mag ich jedoch verloren haben. Ohne mich im Geringſten zu überſchätzen, ſo bin ich mir meiner Ueberlegenheit über alle Heidelberger Klavierſpieler recht gut und beſcheiden bewußt — Sie haben keine Idee von der Liederlichkeit und Rohheit des Vortrags und von dem Stechen, Wimmern und Poltern und der ganzen ungeheuren Mattigkeit ihres Spiels; an Anſchlag und Ton und Geſang iſt nicht zu denken und von Einſtudieren: Fingerübungen und Tonleitern ꝛc. haben ſie in ihrem Leben nichts gehört. Neulich ſpielte mir einer das A-moll Konzert vor; er trug es treu, fehlerfrei und altväteriſch-präcis und in gewiſſenhaft-rythmiſchem Marſch-takt vor, aber ſo, daß ich ihn lobte und er es verdiente; wie ich es ihm aber ſodann vorſpielte ſo meinte er: daß er es doch auch ſo richtig wie ich ſpiele aber bei mir klänge Alles viel anders und woher denn der Violinenton käme ꝛc. Ich ſah ihm darauf lächelnd in die Augen, ſuchte die Herz'iſchen Fingerübungen und ſagte ihm: er möchte jeden Tag eine Stunde Fingerübungen ſpielen und nach acht Tagen wiederkommen und mir das Konzert vorſpielen — er that es und kam nach einiger Zeit entzückt und begeiſtert und nannte mich ſeinen „guten Genius", ſo viel hätte ihm dies geholfen — er ſpielte dann das Konzert wahrlich zehnmal beſſer. —

---

*) Es war das Hummel'ſche.

---

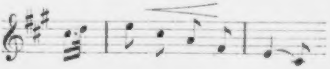
*) Wieck's Wohnung in Leipzig.

Ich ſtudiere jetzt den letzten Satz der Hummel'ſchen Fis-moll-Sonate ein, ein wahrhaft großes, epiſches Titanenwerk und das Gemälde eines ungeheuren, ringenden, reſignirten Geiſtes. Dies ſoll das Einzige ſein, was ich Ihnen zu Oſtern vorſpielen will und zugleich ein Maaßſtab für Ihre Kritik über meine Fortbildung. — Gegen Thibaut bildet ſich eine Oppoſition, in der ich auch mit figurire; Sie glauben kaum, was ich bei ihm für herrliche, reine, edle Stunden verlebt habe und wie ſehr ſeine

Einſeitigkeit und wahrhaft pedantiſche Anſicht über Muſik bei dieſer unendlichen Vielſeitigkeit in der Jurisprudenz und bei dieſem belebenden, entzündenden und zermalmenden Geiſte ſchmerzt. —

Vor vierzehn Tagen kehrte ich um einige Napoleons ärmer, aber deſto reicher an Weltkenntniß und im innern Herzen voll hoher, heiliger Erinnerungen von einer Reiſe aus der Schweiz und Italien zurück. Sie haben bei Gott! noch keine Anſicht von italieniſcher Muſik, die man nur unter dem Himmel hören muß, der ſie hervorlockte — unter dem italieniſchen. Wie oft habe ich im Theater della Scala in Mailand an Sie gedacht und wie war ich von — Roſſini oder vielmehr von der Paſta entzückt, der ich kein Beiwort geben will, aus Ehrfurcht und faſt aus Anbetung. Ich habe im Leipziger Konzertſaale manchmal vor Entzückung wie zuſammen geſchauert und den Genius der Tonkunſt gefürchtet — aber in Italien lernte ich ihn auch lieben und es gibt nur einen Abend in meinem Leben, wo mir es war, als ſtünde Gott vor mir und er ließe mich offen und leiſe auf einige Augenblicke in ſein Angeſicht ſehen — und der war in Mailand, wie ich die Paſta hörte und — — Roſſini. Lächeln Sie nicht, Verehrter, — aber es iſt wahr. — Dies war aber auch das Einzige, was ich von Tonkunſtgenüſſen in Italien hörte; ſonſt iſt die Muſik in Italien faſt kaum anzuhören und Sie haben keine Idee von der Liederlichkeit und dem Feuer zugleich, mit dem Alles heruntergefidelt wird. — Von anderen Reiſebegebenheiten ſag' ich Nichts, ſo intereſſant und neu mir auch manche war und ſpare den Bericht bis auf andre Zeiten auf, wo ich perſönlich mit Ihnen ſprechen und lächeln kann. —

Schubert iſt noch immer mein „einziger Schubert", zumal da er Alles mit meinem „einzigen Jean Paul" gemein hat; wenn ich Sch. ſpiele, ſo iſt mir's, als läſ' ich einen komponirten Roman Jean Paul's. Neulich ſpielt' ich ſein vierhändiges Rondo Op. 107, das ich mit zu ſeinen erſten Kompoſitionen zähle oder vergleichen Sie mir Etwas mit dieſer ruhigen Gewitterſchwüle und mit dieſem ungeheuren, ſtillen, gepreßten, lyriſchen Wahnſinn und mit dieſer ganzen, tiefen, leiſen, ätheriſchen Melancholie, die über dieſes ganze Wahrhaft-ganze ſchwebt. Ich ſehe Schubert'en ordentlich in ſeiner Stube auf und ab gehen und wie er die Hände wie verzweiflungsvoll ringt und wie es ewig in ihm tönt:

 ꝛc.

und wie er die Idee nicht los werden kann und wie er dieſe große, große Melodie noch einmal laut und erhaben und getröſtet am Schluſſe hinſetzt und wie dann das Ganze leiſe noch athmet und hinſtirbt. Ich erinnere mich, dieſes Rondeau zum erſtenmal in einer Abendgeſellſchaft bei Herrn Probſt geſpielt zu haben, wo ſich aber am Ende Spieler und Zuhörer lange anſahen und nicht wußten, was ſie wollten und was Schubert wollte. Sie haben auch, ſo viel ich weiß, nie davon geſprochen; bitte ſuchen Sie es wieder einmal vor und ſagen Sie mir Ihre Meinung darüber. Es gibt überhaupt, außer der Schubert'ſchen, keine Muſik, die ſo pſychologiſch merkwürdig wäre in dem Ideengang- und Verbindung und in den ſcheinbar logiſchen Sprüngen, und wie Wenige haben ſo, wie er, eine einzige Individualität einer ſolchen unter ſich verſchiedenen Maſſe von Tongemälden aufdrücken können und die Wenigſten ſoviel für ſich und für ihr eignes Herz geſchrieben. Was Andern ein Tagebuch iſt, in dem ſie ihre momentanen Gefühle ꝛc. niederlegen, das war Schubert'en ſo recht eigentlich das Notenblatt, dem er jede ſeiner Launen anvertraute, und ſeine ganz durch und durch muſikaliſche Seele ſchrieb Noten, wenn andere Worte nehmen — nach meinem einfältigen Urtheile. — Schon ſeit Jahren fing ich eine Aeſthetik der Tonkunſt an, die ziemlich weit gediehen war, fühlte hernach aber recht wohl, daß es mir an eigentlichem Urtheil und noch mehr an Objektivität fehlte, ſo daß ich hie und da fand, was Andre vermißten und umgekehrt. — Aber wüßten Sie, wie es in mir drängt und treibt und wie ich in meinen Sinfonien ſchon bis zu op. 100 gekommen ſein könnte, hätte ich ſie aufgeſchrieben und wie ich mich ſo eigentlich im ganzen Orcheſter ſo recht wohl befinde, auch die Feinde gegenüber ſtellen könnte und ſie führte und bändigte, einengte und zurücktrieb. Ich bin wenig ſtolz, weniger aus Grundſätzen als aus Umſtänden (denn vor manchen Menſchen, die ihn verdienen, affektir' ich einen) — aber ich bin manchmal ſo voll von lauter Muſik und ſo recht überfüllt von nichts als Tönen, daß mir es eben nicht möglich iſt Etwas niederzuſchreiben und daß ich in ſolcher Laune ſo vermeſſen ſein könnte, einem Kunſtkritiker, der mir ſagte: „ich möchte nicht ſchreiben, denn ich präſtire nichts", offen ins Geſicht lachen und ihm ſagen könnte: er verſtünd' es nicht. Verzeihen Sie meine Offenherzigkeit, die eigentlich keine iſt. — Jetzt Bitten und Nichts als Bitten! Die erſte und innigſte iſt: „antworten Sie mir" und die zweite und noch innigere die: „und recht bald." Bei Gott! Ihre Briefe ſind mir das hier, was die Konzerte in Leipzig, die ich vermiſſen muß. — Paganini'n haben Sie in Leipzig gehabt und dazu viermal gehört! nein! das Viermal, Viermal könnte mich zur Verzweiflung bringen. Bitte, ſchreiben Sie mir Etwas über Ihr ganzes Leben und Treiben im vergangenen Semeſter, auch über Ihre jetzigen Schüler, Ihre Klara und Ihre andern beiden Kleinen mit den großen, muſikaliſchen Augen. Könnten Sie mir vielleicht die muſikaliſche Zeitung von April—September ſchicken, nur auf vierzehn Tage; hier lieſt kein Menſch eine und Sie brauchen ſie vielleicht nicht mehr.

Bitten von kleinerem Belange ſind, mir zu ſchicken auf feſte Rechnung

Alle Schubert'ſchen†) Walzer (es ſind glaub' ich 10—12 Hefte).

---

†) Nur die zweihändigen. Ich habe hier viel Schubert'ianism gebildet, den man hier kaum dem Namen nach kennt; auch habe ich zwei ſchöne, hoffnungsvolle, blühende — — Schülerinnen, Engländerinnen, die entzückt über die Fingerübungen und Tonleitern ſind.

Moſcheles G-moll Konzert | ohne Stimmen
Hummel's H-moll Konzert |

und auf lockere Rechnung, d. h. auf Bedingung, davon zurückſenden zu können, was mir nicht gefallen ſollte:

alle Schubert'ſchen Kompoſitionen (die ſeit op. 100 erſchienen ſind); bitte, vorzüglich das Quintett nicht zu vergeſſen, das ich gerne kennen lernen möchte, ſodann:

Alles, was ſeit meiner Abweſenheit von Leipzig Intereſſantes für Klavierkompoſition erſchienen iſt und was Sie glauben, daß es mir gefallen könnte, da Sie meinen Geſchmack kennen: Etwas Neues von Herz und Czerny kann auch mit dabei ſein, da ich hier in — Familien eingeführt bin. Thibaut muß unter'n Tiſch mit ſ. Händel'ſchen Opernarien.

Fertig wäre ich eigentlich noch lange nicht; doch ſchließ' ich. Empfehlen Sie mich Ihrer verehrten Frau Gemahlin, Dr. Karuſſens, an den ich geſchrieben, aber noch keine Antwort erhalten habe, Herrn Probſt, der mit Recht auf mich böſe iſt und den ich im Ernſt hoch achte und Madem. Reichold, die hoffentlich Braut iſt. Nehmen Sie, verehrter Lehrer meines Innern die Verſicherung meiner

innigſten Hochachtung

R. Schumann.

An die Mutter.

Heidelberg, den 11. November 1829.

Liebe, theure Mutter!

Dein herrlicher Brief iſt in meinen Händen. Ich bekam ihn in der Dämmerungsſtunde, die mir die liebſte im ganzen Tage iſt, als eben Roſen hereintrat. Wie ich dieſem ihn vorgeleſen hatte, ſagte er ſchüchtern-freudig zu mir: auf ſolch eine Mutter kannſt Du ſtolz ſein. Roſen, antwortete ich darauf, wir beide müſſen noch viel im Leben dulden und tragen, ehe wir mit ſolcher Ruhe und Würde einen Brief ſchreiben können und mit ſolchem Geiſte, der ſchon über dem Leben und den Menſchen ſteht. Das lebenswarme, heitre Gedicht am Ende machte unſere Freude erſt recht vollkommen und wir ſprachen den ganzen Abend hindurch von Dir und von hohen Menſchen, ſo daß ich ihm nach und nach Deine ganzen Briefe vorlas, die ſich alle in Geiſt, Würde, Charakter und Styl gleich ſtehen.

Ehe ich mich zum ſchreiben an Dich hinſetzte, rieb ich mir vor Freude recht die Hände, ließ die Vorhänge herunter, rückte den Tiſch recht nahe an das Sopha, ließ ein biſschen im Ofen nachlegen, zündete mir eine Cigarre an, drückte den Kopf recht feſt in die Hand, um mir das Bild der Heimath recht vor die Augen zu feſſeln und wie ein Blitz ſtand ich auf einmal in meiner kleinen, grünen Stube hinten in den Hof hinaus. Die Sache iſt die: ich bin aus meiner alten, vornehm-hohen Wohnung ausgezogen und habe mich in einer kleinen warmen Dichterſtube eingeniſtet die meiner alten, grünen in Zwickau frappant gleich iſt. Um wie viel tauſendmal wohler ich mich befinde, brauche ich Dir als Freundin kleiner Stübchen durchaus nicht zu ſagen, noch weniger, wie oft ich in dieſem mich nach Zwickau verſetzt fühle und in meine kleine Heimath, wo ſich das erſte Bewußtſein vom Leben in mir aufſchloß, wo ich die erſten Gedichte machte, die erſten Cigarren rauchte, die erſte Philoſophie mir baute, und wo der Knabe ſtill und unbewußt zum Jünglinge heranreifte.

Ich hätte ſchon längſt geſchrieben, aber zehn angefangene Briefe lagen da, und der Königsbiſſen ſollte — Dein Brief werden. Beifolgend kannſt Du als Probe meines willigen Geiſtes bei ſchwachem Fleiſche einen gemalten Brief leſen, in dem ich alle meine kalligraphiſchen Künſte niederlegen wollte, was mir auch bis auf etliche große H's und A's, die ich in meinem ganzen Leben nicht habe produziren können, ziemlich glorreich gelang. Wenn ich in dieſem ſagte, daß ich mit einem Zwanzigkreuzer in Mailand, mit einem Zwanzigkreuzer in Augsburg, und mit einem andern hier ankam, ſo macht' ich nichts weniger, als eine Lüge. Doch will ich lieber ſyſtematiſch ſchreiben und meine Reiſe von Chur in der Schweiz, wo ich an Bruder Karl ſchrieb, bis hierher fortſetzen.

In Chur kam ich recht ſelig an — es war an einem heiteren Sonnabendsabende, den ich ſchon von früher Kindheit an liebte, weil ich da den ganzen Mittag recht ſpazieren gehen konnte und in freudiger Hoffnung an den kommenden Sonntag dachte, wo ich nicht in die — Schule zu gehen brauchte. — Ich hatte mein Ränzchen auf dem Buckel und pfiff mir „durch die Wälder, durch die Auen“; ziehende, große Heerden blökten an mir vorüber und ſahen mit ſtaunenden Blicken dem Fremdling nach; links floß der ſilberne, groß-ſtille, vaterländiſche Rhein; die Sonne glühte noch durch ſchöne, rothe Wolken, auf den höchſten Berghörnern, auf den Rieſenbergen, die wie große Menſchen, Abends die letzten ſind, um zum Schlummer zu gehen und am Morgen die erſten. Ich hörte wieder die erſten vaterländiſchen deutſchen Töne und den erſten treuen gutherzigen: Guten Abend. (In Italien grüßt einen kein Menſch.) — Landleute, kräftige, ſtämmige Geſtalten gingen in ihre Heimathsdörfer — Abendglocken und Heerdenglocken klangen lyriſch durcheinander — kurz es war ein echter, herrlicher Sonnabend-Abend. In Chur ſchrieb ich noch Etwas ins Tagebuch und dann ſtand glänzend die Heimath vor meinen Augen und in dieſem Augenblick fühlt' ich einmal recht innig das ſchöne hohe Gefühl des Heimweh's; dann drückt' ich die Augen feſt ins Kopfkiſſen — und ſchlief ſo ruhig, ſo ſchön, ſo zufrieden. — Am andern Tag — es war am 15. Oktober — fuhr ich mit einem kleinen, theuren, zweirädrigen Wägelchen durch die Schweizerberge hindurch und flog den deutſchen Gebirgen entgegen, die ich noch im Abendglänzen erwiſchte bei Lindau und am Bodenſee. In Lindau war mir's gleich ſo, als wär' ich in Zwickau, ein Städtchen mit 6000 Einwohnern, mit freundlichen Bewohnern, alten, eckigten Häuſern und heitern, breiten Straßen, auf denen Gras wuchs. Aber was kann ich Dir vom Bodenſee ſagen — da dachte ich an einen hohen Menſchen, einen Grafen S.... der mich eines Abends in Mailand bei der Hand nahm und ſagte: „wenn Sie an den Bodenſee kommen, denken Sie an mich — er iſt der größte, wildeſte, erhabenſte" — und Graf S.... hatte Recht; nur den Eindruck bei der erſten Anſicht des Meeres bei Venedig kann ich dieſem vergleichen, wie denn überhaupt das ganze kleine Lindau von Venedig ein Miniaturgemälde iſt. So wenig angenehm mein Aufenthalt in Venedig war, woran Geldmangel, Prellerei und wirklich phyſiſche Leiden Schuld waren, ſo wenig kann ich jenen Abend vergeſſen, wo ich auf einer ſteinernen Bank dem Dogenpalaſte weinend gegenüber ſaß, müde und traurig in das Meer ſah, fremde, unbekannte Menſchen an mir vorübergingen und wo ich ſo recht tief und lebhaft zu mir ſagte: von allen dieſen Menſchen, die an Dir vorübergehen, iſt jetzt keiner ſo freudenleer als Du, als Du. — — —

Zurück zu Lindau, wo ich zwei Tage war, und auf den Bodenſee hinausfuhr, hierhin und dorthin, rauchte, trank, ſang und froh war, daß ich wieder Deutſchen in ihr offnes, gutes Auge ſehen konnte. Als ich am 13. Abends wegfuhr ſo ſtand der Mond groß wie eine Krone Gottes einer Alpe auf der Schulter und zitterte im See tauſendmal nach. Noch ein Blick auf die Schweizeriſchen fernen Silbergebirge — — und dann ging es fliegend Augsburg entgegen.

Wie Kurrer's*) mich aufnahmen, ſo liebend, warm und bieder, kann ich Dir nicht ſagen; ſie waren auf meine Ankunft vorbereitet, ſo ſehr es mir leid that, in ihrer feinſten Gaſtſtube, die ganz von Napoleons voll hängt, für mich ein Gaſtbett aufſchlagen ſehen zu müſſen. Nach kurzer Einleitung begann ich: Lieber Herr Doktor, Sie ſehen einen armen, zerlumpten Pilgrim vor ſich, der viel weniger als einen Zwanzigkreuzer in der Taſche hat — er griff mir natürlich gleich unter die Arme und gab mir, was ich verlangte. Da er mit den Brüdern in Rechnung ſteht, ſo ſagte ich, wir wollten es ſo ausgleichen, „ach, ſagte er leichthin, das iſt ja eine Kleinigkeit, wovon nicht zu ſprechen iſt", was ſo viel heißen ſollte, als daß ich es ihm nicht wieder bezahlen ſollte, was natürlich nicht angeht. Ich ſchreib' deswegen an Eduard; auch iſt die Sache wirklich nicht ſo bedeutend. — — — — — — — —

— — — — — Ein trüber Blick, ein weinendes Auge, ein Kuß — und die guten Menſchen waren mir aus den Augen und ich auf der Eilpoſt nach Stuttgart und Heidelberg. Dieſe letzte Tour war natürlich die ledernſte und doch die erſehnteſte, weil ich wieder nach Ruhe und nach geregeltem Leben ſchmachtete. — — — — So kam ich am 20. Oktober hier an, wieder arm wie ein Bettler; doch zeitig genug, um mich zu den Kollegien vorzubereiten, die vierzehn Tage ſpäter angingen. Nach einigen Debatten mit meiner alten Wirthin, einer guten, zänkiſchen Frau, zog ich in mein

---

*) Freunde der Schumann'ſchen Familie.

Dichterſtübchen ein. Roſen war nach Detmold gereiſt und kam acht Tage ſpäter an. Seitdem hab' ich mit ihm manche ſchöne, reine Stunde verlebt; es waren ſo die eigentlichen Winterſtunden beim Ofen und in einer warmen, gemüthlichen Stube, die uns im Sommer gefehlt hatte. Semmel hatte meine Freundſchaft mit Roſen durchaus nicht geſtört, aber doch getheilt und das Vertrauen war mehr zerſplittert worden und ſo war jener leidige, kindiſche Jünglingsſtolz zwiſchen uns getreten, den man ſo oft bei Jünglingen findet, die ſich am wärmſten lieben. Anders liebte ich Semmeln, anders Roſen; beim erſten war es mehr männlicher, feſter, vernünftiger, bei Roſen mehr geſprächiger, mädchenhafter, gefühlreicher; bei beiden aber gleich offen, und gleich edel. Nun gibt es aber ſo oft Stunden, wo man am liebſten nur mit einem ſpricht, ſollte auch ein Dritter ein ebenſo warmer Freund ſein; und ſo kam es denn, daß hie und da ſich der Eine im Vertrauen geſchmälert fühlte, daß man hie und da dem Einen ſagte, was man bei dem Andern vielleicht vergaß und daß der Andere und der Eine dies anders nahm, als wie er es hätte nehmen ſolle — — nun Du kannſt Dir's ja ſo ungefähr denken. Jetzt iſt wieder Roſen allein mein Freund und ſo trat die alte Offenheit und die ganze alte Freundſchaft wieder ein. Du kannſt Dir aber auch von Roſens kindlich-reinem Charakter und von ſeiner inneren Kraft bei ſo viel Beſcheidenheit, von ſeinem Vielgeben und Wenignehmen keine Idee machen.

Jetzt zu Deinem Brief, da ich eigentlich bis jetzt nur für mich geſchrieben habe. Ueber ihm ſchwebt ein ganz andrer Geiſt, als in den andren, die ich in Heidelberg erhielt. Der Stoff an und für ſich war auch ſchon heitrer: in dem vorigen meldeteſt Du allerlei Todesfälle, in dieſem lauter Heirathen, Kindtaufen und Freudenfeſte. Und dies macht auch dieſen letzten Deiner Briefe zu dem ſchönſten, den ich je von Dir erhielt. Dieſen Geiſt der mütterlichen Liebe, dieſer edle, anſpruchsloſe, einfache Styl, wie denn überhaupt ein Frauenbrief ein Frauenſpiegel iſt, dieſe innige Würde, und heitre Ernſt, der über jedem ſeiner Buchſtaben athmet, erfriſcht wieder einmal recht das kindliche Herz, da um ſo mehr der Schluß von einem friſchen Geiſt auf einen friſchen Körper ſo nahe liegt.

Auf eine Deiner Stellen muß ich Dir trauernd antworten — Du ſprichſt von Muſik und meinem Klavierſpiele. Ach! Mutter, mit dieſem iſt es faſt ganz aus und ich ſpiele ſelten und ſehr ſchlecht, und die Fackel des ſchönen Genius der Tonkunſt iſt im milden Verlöſchen und mein ganzes muſikaliſches Treiben kommt mir wie ein herrlicher Traum vor, der einmal war und an den ich mich nur noch dunkel entſinnen kann, daß er war. Und doch glaube mir, hätt' ich jemals Etwas auf der Welt geleiſtet, es wäre in der Muſik geſchehen; ich habe in mir von jeher einen mächtigen Trieb für die Muſik gefühlt, auch wohl ſchaffenden Geiſt, ohne mich zu überſchätzen. Aber — Brodſtudium! — die Jurisprudenz verknorpelt und vereiſt mich noch ſo, daß keine Blume der Phantaſie ſich mehr nach dem Frühling der Welt ſehnen wird. — — — — — — — — — — — — — — —

— — Die erſte Freudenachricht und die, die mich am meiſten angeht, iſt Julius' völlige Geneſung. In der erſten Freude darüber klingelte ich und ließ mir eine Flaſche Wein holen, die ich mit Roſen auf ſeine und Euer Aller Geſundheit trank. Die zweite, Lotten's Brautſtand, den kein Werther trüben möge. Wie hoch ſteht doch ein ſolches Mädchen über die Tauſende von Modepüppchen, Toilettengöttinnen und Seiltänzerinnen, die man in heutigen Tagen herumfahren ſieht! Ich will ihr eheſtens ſelbſt ſchriftlich gratuliren. Die dritte, Malchens Brautſtand, die ſchon um des Vaters willen einen Menſchen, wie Leſer'n verdient. Leſer's Herz und Geiſt ſtehen mir überaus hoch und ich zähle ihn zu meinen theuerſten und höchſten Menſchen; Du kennſt ihn noch nicht; ſolche dunkle Menſchen von Außen wollen ſtudirt ſein. Doch bitte ich, der Braut Malchen zu ſagen, ſie möchte ihrem Bräutigam melden, daß er ein Schlingel ſei, da ich ihm ſchon zweimal geſchrieben und noch keine Antwort erhalten hätte. Die vierte iſt die von Roſalie; Roſalie kann nur Mutter von Engeln ſein. Die letzte, daß Ertel Braut iſt, der hoffentlich unter den Pantoffel kommt, wie es ihm nur gut ſein kann. Ich liebe Erteln ſehr.

Was mein anderes Leben anbetrifft, ſo bin ich fleißig und ordentlich; meine Bedürfniſſe habe ich ſehr einzuſchränken geſucht; ſo eſſe ich jetzt ſchlechte Hausmannskoſt (d. h. für Heidelberg, nämlich — Suppe, Rindfleiſch, Braten und Deſſert) und erſpare dafür an jedem Tage 18 Xr. (4 Gr.). Ich that dies vorzüglich, um auf der andern

Seite franzöſiſche Stunde nehmen zu können, die hier ſtupend theuer ſind — die Stunde acht Groſchen. Aber ich ruhe nicht, bis ich franzöſiſch wie deutſch leſen und ſprechen kann; ich ſehe täglich, wie nothwendig es iſt, und denke wehmüthig an den guten Vater, der es mir ſo oft ſagte. Ich glaube Du biſt über dieſe Ausgabe nicht böſe und erzürnt. Die Kollegien koſten mich für dieſes Semeſter: 70 fl., der Eintritt in das Muſeum 14 fl., die Hausmiethe 45 fl., die Flügelmiethe 40 fl. —, die franzöſiſche Stunde 36 fl., — zuſammen: 215 fl. oder 130 Thlr. — nun hab' ich noch nichts gegeſſen, getrunken, keinen Schneider, keinen Schuhmacher, keine Bücher bezahlt — und bekomme nicht mehr für's ganze Halbjahr vom Vormund als 180 Thaler — geſtehe ſelbſt, Mutter, kann ich auskommen, kann ich es? Im vorigen Semeſter hab' ich allein 50 fl. für Bücher ausgegeben, und in dieſem brauch' ich noch mehr. Himmel! was koſtet mich allein Schuhmacher und Waſchfrau! Himmel! wie lern' ich jetzt Jeſum Chriſtum erkennen! Ich bin durchaus nicht ängſtlich wegen meiner künftigen Finanzen — aber Mutter, kannſt Du mir in Etwas helfen, rathen ꝛc., ſo thu' es. So viel weiß ich, daß ich von Heidelberg ohne 100 Thaler Schulden nicht fortkommen kann. Nun, nur nicht ängſtlich, gutes Mutterchen! vielleicht hilft die Feder; ich überſchätze mich nicht, aber ich kenne meine Kräfte und vertraue ihnen, weil ich weiß, daß ich es kann. — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

Ich ruhte auf einige Minuten, da mich das zwei Stunden lange anhaltende Schreiben etwas angegriffen hatte. Ich blätterte in Jean Paul und fand eben Einiges zu Deinen Ideen. Du ſchreibſt: „Das Alter lebt weniger für die Gegenwart, nur die Vergangenheit iſt ihm ein leichter Punkt“. Ich ſchreibe Dir zwei ſchöne Polymeter von Jean Paul ab:

Die alten Menſchen.

Wohl ſind ſie lange Schatten und ihre Abendſonne liegt kalt auf der Erde; aber ſie zeigen alle nach Morgen.

Sodann:

Die Menſchenfreude.

Stets zwiſchen zwei Diſteln reiſt die Ananas. Aber ſtets zwiſchen zwei Ananaſſen reiſt unſre ſtechende Gegenwart, zwiſchen der Erinnerung und der Hoffnung.

Noch:

Die alten Menſchen.

Ein ſchöner Anblick iſt's, einen alten Menſchen in letzter ſtrebender oder glänzender Kraſt zu erblicken — es iſt eine Abendröthe, woraus es blitzt.

Und dann noch ein Troſt von mir: wie oft ſeufzt der Menſch und ſpricht: „ach! wie leer iſt die Gegenwart und wie ſchön war die Vergangenheit“. Aber er bedenkt nicht, daß die Vergangenheit ja auch einmal Gegenwart geweſen ſein muß. Oder: die Gegenwart iſt wie ein Traum; erſt wenn er vorbei iſt, werden wir uns ſeiner bewußt. — Oder: wie glücklich iſt das Alter; zwei Verklärungen ſpiegeln ſich auf dem Antlitz des Greiſes, die Abendröthe des Diesſeits und die Morgenröthe des Jenſeits. Oder: wie anders ſteht der Jüngling, der hohe, über dem Leben, wie anders der alte Menſch, jener zürnend-weinend, dieſer mild-lächelnd. — Und dieſer beſchließe die Polymeter und meinen Brief, mit dem Du diesmal zufrieden ſein wirſt. Schreibe mir bald, meine gute Mutter, und immer ſolche Briefe, wie es der letzte war.

Grüße die ganze glückliche Brautgeſellſchaft; von meiner Seite ſind keine Einſprüche zu befürchten. Noch Etwas: Du ſchriebſt mir: lebe wohl, guter R., alle Verwandte und Bekannte*) denken Deiner ꝛc. Welcher verſteckte Engel ſchlummert über und unter jenem Gedankenſtrich? — Und nun lebe wohl, verehrte Mutter, die mir im Glück wie im Unglück gleich hoch ſteht, küſſe alle die Lieben in Zwickau und Schneeberg und ertheile Allen einen ſanften Leviten, daß mir noch Niemand geantwortet hat auf meine italieniſchen und ſchweizeriſchen Briefe. Kommt einmal ein Waſſerfall im Leben, ſo ſei Du der Regenbogen, der friedlich über ihm ſteht, leiſe zittert aber nicht vergeht. Eben tritt Roſen herein und grüßt achtend.

Addio Dein

Sohn Robert Schumann.

An Dieſelbe.

Heidelberg, den 4. Dezember 1829.

Ei, Mutter! kannſt Du wieder einmal nicht vom Großvaterſtuhl loskommen? Da ſitzeſt Du nun ſchon zwei ewige Stunden, ſprichſt kein Wort, ſingſt ein altes abgeſtorbenes Lied, ſtreichſt mit der Hand am Fenſter hinauf und hinab — die Malchen weiß gar nicht, was ſie denken ſoll — Mutter, Mutterchen, wer wird denn gar ſolche trübe Augen machen? Sieh' einmal auf die Gaſſe, — wer kommt da links zum Gäßchen heraus und guckt ſchon lachend und pfiffig zu Deinem Fenſter hinauf? das Engelskind mit dem goldenen Lockenkopfe — wie ſie lacht und jubelt die Helene und der Großmama die Backen ſtreichelt! — — und dann wer kommt dort rechts aus dem kleinen Gäßchen? ſein Gang iſt ſtraff und feſt und ſein Auge wieder friſch und glänzend — iſt's nicht Julius, der ſo freundlich „guten Abend" ſagt — — — indeſſen ſchreiten mit majeſtätiſchen Schritten zwei ſchöne, ſtolzgebaute, verſchleierte Frauen, wie junge Römerinnen, mit ſchwarzen, kräftigen Augen und dunkeln Locken über den Markt daher — richtig — ſie gehen auf die Amtsgaſſe zu — Roſalie und Thereſe treten ein und ſprechen mild und ſchön, wie edle Töchter — — und ſieh! wer kommt da um die Ecke herum im ſchwebenden Gange, ſo ätheriſch zart, wie eine Sylphe und ſo ſchön und wie geflügelt und küßt die Mutter recht herzlich zum guten Abend? — Emilie. — — Auf einmal raſſelt etwas im ebnen Steinwege das Pflaſter herunter; ein Einſpänner fliegt über den Markt hin und ein kräftiger Mann mit einer Pelzmütze ſteigt aus dem Wagen und was hebt er da noch lachend aus dem Wagen heraus und dann in die Höhe und küßt es ab und wiegt's in den Armen und wie jubelt der kleine, ſchöne Seraph? und wie ſliegt er von den Mutterarmen in Großmutter-, Vater-, Onkel- und Tanten-arme? und dann tritt **Eduard** mit der Cigarre herein — — und mein Gemälde iſt fertig — ei, Mutter! und Du blickſt noch immer ſo mißmuthig zum Fenſter hinunter, zumal, da eben der Briefträger die Thür aufmacht und dieſen Brief aus Heidelberg von **mir** bringt? und haſt Du's nöthig, da eben acht Weſen um Dich ſtehen, die Dich „Mutter" nennen, und da nur der neunte und unwürdigſte fehlt, nämlich ich? Und wird Dein Auge noch nicht heitrer, wenn es hinaus in die Natur ſieht, die in dieſem Jahre in ihrem Welken ſchönere Tage bringt, als in ihrem Blühen, oder in die Sternennacht, die ſich unermeßlich hingießt, oder in den ſtillen Mond, der eben aufgeht und wie im Traume ſchweigt und lächelt? — — — — Irr' ich mich nicht, ſo wird Dein Auge jetzt glänzender und warum wollteſt Du auch das Glück nicht **fühlen**, das Du **verdienteſt**. Auch das Alter bringt Roſen, ſie ſind nur nicht ſo ſchimmernd, wie die der Jugend und nur wenig, wenig weißer, aber auch reiner und verklärter.

---

*) Im Original iſt Bekannte unterſtrichen.

Ich rechne es mir durchaus nicht zu einem moraliſchen Verdienſte an, daß ich meinem erſten großen Briefe einen zweiten nachſchicke — aber ich lag noch im Bette, als mir die Sonne ſo freundlich und hell in's Geſicht ſah und mir der Briefträger Eduards Brief brachte, daß ich gleich aufſprang und mich zum Schreiben herſetzte. Eine Wahrheit kann ich nicht verſchweigen, die Dich nicht trifft, die Du aber der Familie Schumann ganz freundlich mittheilen kannſt.

nämlich: Eduard hat am meiſten zu thun und iſt der Atlas, der die ganze Schumann'ſche Laſt auf den Achſeln hat und Eduard ſchreibt mir doch am mehrſten: von Julius und Emilien erhielt ich jüngſt herrliche Briefe, aber Thereſe, Roſalie und Karl bleiben unerbittlich. Ich hoffe aber.

Deinen Geburtstag hab' ich ſtill in den Ruinen des Schloſſes gefeiert — Roſen war mit, wir ſprachen wenig, aber innig. Und ſoll das Leben und die Beſtimmung eines Kindes anderes ſein, als ein ewiger Wunſch für das Glück der Eltern? nur daß der Tag der Geburt uns vielleicht zu beſtimmteren Gefühlen anregt und Sprache, Worte und Töne will. Ich wollte Dir einen ganzen Liederkranz widmen, bin aber nur bis zum vierten gekommen, will ſie aber Dir nächſtens ſchicken. Zum Geburtstagsgeſchenk mach' ich Dir — — mein Klavierſpiel; da Alles, was ich Dir im vorigen Briefe darüber ſchrieb, eine Studentenflauſe war, und da ich Nichts gleich zum Geſchenk finden konnte, ſo wählt' ich dieſen Witz. Du biſt nicht böſe darüber und lächelſt den Lügner wieder freundlich an? Es nützt mir hier Manches und ich vervollkommne mich täglich mehr. Unter Anderen werd' ich nächſtens in einem vierſpännigen Wagen nach Mannheim fahren müſſen, da mich die verwittwete Großherzogin Stephanie von Baden ſchon einigemal mündlich einlud; ich ſtotterte mein „Durchlaucht und Königliche Hoheit" ziemlich fein und cavaliermäßig heraus und bekam etliche neidiſche Hofblicke, wie ſie mich ſehr gnädig entließ. Auf jeden Fall kann ich mich bilden; aber Hofluft iſt mir Stickluft. Und doch kann ich die Einladung nicht ausſchlagen und muß mich vom Vierſpänner abholen laſſen. Stolz macht mich dies wenig, obgleich ich mir hie und da etwas einbilde, weniger auf meine reellen, wirklichen Verdienſte, als auf meine innere, beſiegende Kraft und das Bewußtſein, daß ich noch mehr könnte, wenn ich wollte. Im großen erbärmlichen Heidelberger Konzert, zu dem jedoch meiſt königliche Hoheiten aus Mannheim oder Karlsruhe kommen, figurir' ich als erſter Soloſpieler. Sonſt bin ich eingeführt, um Dir wenigſtens Namen zu nennen, bei Geheimerath Mittermayer (geiſtreicher Mann, der viel im Aeußern von Fichte hat), bei Dr. Wüſtenfeld (hübſche Tochter und geiſtreiche Gouvernante aus Lauſanne mit franzöſiſchem Augenſpiel, das mich nicht trifft), bei Profeſſor Morſtadt (ein Heroe Heidelbergs in der Jurisprudenz, unruhig, allſeitig, kräftig wie ein römiſcher Volkstribun; vielleicht könnt' ich den Brüdern Etwas von ihm verſchaffen, von ſeinem Privatrecht iſt ſchon die vierte oder fünfte Auflage erſchienen) — bei Sprachlehrer Dammance (ſchöne Töchter, aber unbedeutend, gute, ſtille, häusliche Familie, zugleich mein franzöſiſcher Sprachlehrer) — bei Dr. Lauter (angeſehener Hofmann, Dilettant in Vielem, aber angenehm und gewandt); außerdem bei Engelmann, der mich neulich zu Tiſche einlud und bei Roßmäßler. In mehr Familien mag ich nicht, komme überdies nur auf große Bitten in dieſe. Außer einigen hundert Studenten, die ich kenne, bleibt nur Roſen mein einziger Freund und Vertrauter. —

Neulich las ich in Jean Pauls Titan: „Es gibt einige wackere Naturen, die gerade auf der Gränze des Genies und des Talentes ſtehen, halb zum thätigen, halb zum idealiſchen Streben ausgerüſtet — dabei von brennendem Ehrgeize. — Sie fühlen alles Schöne und Große gewaltig und wollen es aus ſich wieder erſchaffen, aber es gelingt ihnen nur ſchwach; ſie haben nicht wie das Genie Eine Richtung nach dem Schwerpunkt, ſondern ſtehen ſelber im Schwerpunkte, ſo daß die Richtungen einander aufheben. Bald ſind ſie Dichter, bald Muſiker, bald Maler; am meiſten lieben ſie in der Jugend körperliche Tapferkeit, weil ſich hier die Kraft am kürzeſten und leichteſten durch den Arm ausſpricht. Daher macht ſie früher alles Große was ſie ſehen, entzückt, weil ſie es nachzuſchaffen denken, ſpäter aber ganz verdrießlich, weil ſie es doch nicht vermögen. Sie ſollten aber einſehen, daß grade ſie, wenn ſie ihren Ehrgeiz früh einzulenken wiſſen, das ſchönſte Loos vielartiger und harmoniſcher Kräfte gezogen; ſowohl zum Genuſſe alles Schönen, als zur moraliſchen Ausbildung und zur Beſonnenheit ihres Weſens ſcheinen ſie recht beſtimmt zu ſein, zu „ganzen Menſchen" ꝛc. —

Kennſt Du Jemanden, der dieſem Bilde auf das Haar ähnlich iſt? ich bitte um Deine Antwort darauf. —

Für das überſandte Geld ſag' ich Dir und Eduard den herzlichſten Dank; es kam gerade an einem Termin an. Schickt mir doch überhaupt einmal per Fuhrmann ſo eine Kiſte voll Würſte, Dukaten, Mäntel, Halstücher, Bücher, Cigarren, Noten, Schinken ꝛc. ꝛc.; ich acceptire Alles und will von Herzen gern das Porto und Acciſe bezahlen, nämlich ſchuldig bleiben. —

Mein Logis iſt vortrefflich niedlich; in der Schlafkammer immer Mond- und Sonnenſchein, in der Arbeitsſtube Schatten und Wärme. Die Wirthsleute ſind gut und gefällig und lieben mich recht, ſchicken auch manchmal Rindfleiſch mit Reis, das ſie hier, wie in allen kleinen Städten beſſer machen wie in Leipzig.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Küſſe Alle und ſchreibe mir ja noch einmal im Jahre achtzehnhundert und neunundzwanzig. Sonſt bin ich 1830 böſe; und das wäre ſchlimm. Lebe wohl; es möge keine Thräne von Deinem Auge rinnen, in der Du meinen Namen Dir dächteſt — oder nur die des Wiederſehens!

Robert!

An Julius Schumann in Zwickau.

Heidelberg, den 11. Februar 1830.

Alles ſtimmt mich heute heiter, mein guter theurer Julius, — wie haben mich Eure beiden Briefe erfreut, da die Grundfarben drinnen recht ruhige Heiterkeit und Ergebenheit waren! Noch dazu iſt heute der Himmel ſo blau und mild, daß er mir wie Emiliens Auge vorkommt. Ihr Nordländer könnt in dieſem Augenblicke keine Idee von der Frühlingsmilde haben, die hier ſchon aufthaut. Alle Straßen ſind nett und rein und ohne Schnee, die Berge ſchon grün und ohne Wolken, der Neckar fließt ſo herrlich wieder —

kurz ein Wonneleben iſt heute. Vor drei Tagen ging der Rhein los — es war wie eine Gigantenſchlacht und herrlich anzuſchauen; vor fünf Tagen war es hier 18—20°, heute kaum 2°. O daß der Frühling mit ſeinen Blüthenflügeln recht reich und ſegnend an Eure Herzen ſchlage, und kommt einmal ein warmer, ſchöner aufthauender Weſtwind, ſo denkt an mich und an ihn, wie an einen Liebesgedanken oder einen Wunſch von mir und für Euch. — Ich möcht' mich heut hinter die Ofenhölle ſetzen und unendlich mit Dir ſchwatzen und plaudern. —

Schlittenfahrten waren hier viele und große, ähnliche Feſte ſieht man bei uns kaum. Jede Verbindung (es ſind ſieben hier und ich bin in der Saxo-borussia ein kleiner flackernder Stern) gab ihre eignen. Die Hanſeaten ließen z. B. Schiffe und Kähne auf Schlitten binden, Alles prächtig dekoriren und führten eine reitende oder von Pferden gezogene, vollkommene Schifffahrt auf. Alles war verkleidet in Matroſentrachten ꝛc.; eine andere Verbindung gab eine fahrende Bauernhochzeit; ich ſtellte die Mutter der Braut vor und nahm mich gut aus nach allen Berichten Heidelberger Damen. Ein Ball, den ſämmtliche Sachſen und Preußen in Heidelberg gaben, riß ein fatales Loch in meinen Beutel, und ich kann Dir nicht verläugnen, daß er mich 35 fl. koſtete. Ausſchließen konnte ich mich unmöglich. Eine Einladungskarte für Dich und Deine Emilie folgt hier, obgleich der Ball ſchon längſt verſchlafen und vergeſſen (von eſſen) iſt. Eine Idee von Carnevalsvergnügungen kann Dir beifolgendes Verzeichniß der Mannheimer geben. Mannheim iſt für die Heidelberger Studenten, was Neudörfchen für die Zwickauer iſt. Du glaubſt kaum (überhaupt haſt Du nach meinem Briefe von Vielem wenig Begriffe, da ich ſchon zum viertenmal ſage: Du haſt keine Idee ꝛc.) — alſo Du glaubſt kaum, wie ich in Heidelberg allgemein geliebt und wirklich, ohne mir zu ſchmeicheln, geachtet und verehrt werde. Ich habe ſogar das Epitheton eines „Lieblings des Heidelberger Publikums“ erhalten. Den Grundſtein dazu legte natürlich — ein Konzert, in welchem ich die Alexandervariationen von Moſcheles ſpielte. Das Bravo- und Dacaporufen hatte bei Gott kein Ende und es ward mir ordentlich ſiedend und ſchwül dabei. Die Großherzogin klatſchte bedeutend. Ich hatte aber auch acht Wochen darüber ſtudirt und wirklich gut geſpielt, was ich recht gut fühlte. Nun, das heißt glorreich von mir geſchwatzt! Von dieſer Zeit iſt eine ungemein rege Bewegung in das hieſige Muſikleben gerathen, und die Muſik gehört zum guten Ton mit, ſo zu ſagen. — Leider Gottes bin ich faſt alle Abende in Geſellſchaften oder auf Bällen; jeden Freitag bei Thibaut, jeden Dienſtag bei Mittermayer, Donnerſtags in einem glänzenden Cirkel von engliſchen Damen, d. h. Engländerinnen, Montags im Muſikverein, Sonnabends bei der Großherzogin. — Brief unbeendet.)

Aus einem Briefe an die Mutter.

Heidelberg, am 24ſten Februar 1830.

— — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — —

Thibaut iſt ein herrlicher, göttlicher Mann; bei dem ich meine genußreichſten Stunden verlebe. Wenn er ſo ein Händel'ſches Oratorium bei ſich ſingen läßt (jeden Donnerstag ſind über 70 Sänger da) und ſo begeiſtert am Klavier accompagnirt und dann am Ende zwei große Thränen aus den ſchönen, großen Augen rollen, über denen ein ſchönes, ſilberweißes Haar ſteht, und dann ſo entzückt und heiter zu mir kommt und die Hand drückt und kein Wort ſpricht vor lauter Herz und Empfindung, ſo weiß ich oft nicht, wie ich Lump zu der Ehre komme, in einem ſolchen heiligen Hauſe zu ſein und zu hören. Du haſt kaum einen Begriff von ſeinem Witz, Scharfſinn, ſeiner Empfindung, dem reinen Kunſtſinn, der Liebenswürdigkeit, ungeheuren Beredtſamkeit, Umſicht in Allem.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Aus Allem ſiehſt Du, meine theure Mutter, daß mein Aufenthalt in Heidelberg angenehm, edel, heiter und vielſeitig iſt, und daß ein längerer alle dieſe Beiwörter nur in höheren Graden potenziren würde. Dies bringt mich nun auf das, was eigentlich die Urſache meines langen, furchtſamen Schweigens war. Auch Julius' Brief führte mich

darauf hin: er ſchreibt mir: „auf keinen Fall wirſt Du
„ſchon zu Oſtern kommen, ſondern wenigſtens bis Michaelis
„in Heidelberg bleiben; ſonſt wäre es ja kaum der Mühe
„werth geweſen, die nicht kleine Reiſe dahin zu machen, um
„einige Monate Kollegien zu hören. Ueberleg' es Dir ja
„genau, eh' Du Dich beſtimmſt, Heidelberg zu verlaſſen; denn
„wenn Du einmal dort weg biſt, kommſt Du wohl nicht ſo
„bald wieder hin. Auch lernſt Du im juriſtiſchen Fache auf
„jeden Fall mehr und angenehmer in H., als in dem an
„Juriſten ſo armen Leipzig.“ So ſchreibt der gute Julius, dem ich für ſeinen ganzen, liebevollen Brief, ſowie für Emiliens pikanten franzöſiſchen die Hand brüderlich drücke. Alſo kurz und ohne viel Worte und mit allen von mir erwogenen Gründen zur Bitte. Biſt Du böſe, wenn ich aus der ganzjährigen Trennung eine anderthalbjährige mache. — — Vor Allem gib mir ſobald als möglich Antwort, da ich ſchon ſeit vier Wochen auf die Erfüllung meiner Bitte im Stillen rechnete und weil dann bis zur Reiſe nach Zwickau wenig Zeit mehr übrig und Vieles und ſehr Vieles zu thun, vorzubereiten und zu bezahlen wäre. Das Einzige, was einem längeren Aufenthalte in Heidelberg entgegen wäre, wäre das ewige, ekelhafte — Geld, da es mich gerade noch einmal ſo viel koſten würde. Doch weiß ich nicht — ich ſteh' in der ſchönſten Jugend, bin nicht ganz arm, habe auf edle Genüſſe und Augenblicke hier zu hoffen, habe herrliche Freunde und tüchtige Männer zu Freunden — was ſoll ich wegen 200 fl. mir eine glückliche Hoffnung und eine Gegenwart zerſtören?

Ich habe ernſthaft über die Sache geſprochen, da ſie es ſelbſt iſt: gib mir, gute Mutter, Deine Gründe an und Du haſt keine Gegengründe zu erwarten. So groß vielleicht die Sehnſucht in mir iſt Euch bald zu ſehen, ſo weiß ich nicht ob nicht eine längere Trennung vielmehr Sehnſucht und Liebe erhebt und verklärt, da doch die eigentliche, rechte Liebe weniger in der abgeſchloſſenen Form, als im Geiſt und in der Idee ruht. Will man einen Menſchen recht lieben lernen, ſo ſchickt ihn zehn Jahre in die Fremde und ihr werdet ſehen, wie geläutert und klar das Herz liebt. — Alſo bitte, gute Mutter, ſchreibe oder laß ſchreiben und gib mir Dein Liebesja und den Trauring zu Heidelberg, der diesmal kein Trauerring wird. — —

Deine ſchönen Worte, daß ich mir ein Kapital in mir ſammeln möchte das Zinſen trüge, hab' ich wohl bedacht und oft erwogen; keines Deiner Worte und Ermahnungen, die Du aber mit einem ſchönen Zartſinne nur ſpärlich und mild gibſt, geht ohne Echo an meinem Herzen vorüber. Alſo bau' auf mich! —

— — Mit Roſen leb' ich innig und brüderlich; von ſeinem Charakter ſchrieb ich Dir ſchon; er iſt einer der beliebteſten und bekannteſten Studenten in ganz Heidelberg. Außer ihn hab' ich noch Einen gefunden, der mich ganz kennt, und mein ganzes innerſtes Weſen richtig behandelt und ſchätzt — er iſt ein geborener Italiener aus Trieſt, Namens Weber; ſein Vater iſt dort Generalkonſul der öſterreichiſchen Monarchie. Im Petrarca und Arioſt ergehen wir uns königlich, kaum mitgerechnet, daß er wie ein Gott ſingt und die ganze Welt edel liebt. Er iſt ein ruhig gewordener Italiener und hell und glänzend, wie ein tiefes, leiſe wogendes Meer; außerdem der kleinſte Egoiſt, den ich je gekannt habe und der Erſte, bei dem ich eine gleichmäßige, harmoniſche Vertheilung aller geiſtigen Kräfte bemerkt habe, ſo daß er immer mit dem Kopfe zu ſchwärmen und mit dem Herzen zu denken ſcheint. Wenn ich ihm dieſes Lob vorläſe, ſo würde er aus lauter Selbſtbeſcheidenheit mich um keinen Grad ſtärker lieben.

Außer den vielen hundert Bekannten, die ich im Studentenkataloge als „Smollisbrüder“ angezeichnet habe (hier nennen ſich alle Studenten „Sie“ was eine Art von feinem Cavalierton gibt), nenn' ich Dir noch als ziemlich Vertraute: Anderſon aus Hamburg, der obgleich er Preußenſenior iſt, wenig burſchikoſen Einfluß auf mich äußert, dann Lemke aus Danzig (ein gutmüthiger Junge) und vorzüglich den jungen Zachariä, den Sohn des Juriſten. Auch die Söhne des Profeſſor Krug in Gr. Hohenthal aus Leipzig kenn' ich und ſchätz' ich ziemlich viel.

Zu etwas Bitterem — zu meinem Geldbeutel. Schlecht ſteht's mit ihm und ich habe bei Gott Schulden. Ich wollt' ich könnte Dir die Schneider- und Schuſterrechnungen allein im Original vorlegen. Der Schneider hat ſchon 90 fl. ſeit Oſtern von mir bekommen und 55 bin ich noch ſchuldig. Der Mantel koſtet 85 fl., zwei Paar ſchwarze Hoſen 36 fl. Uebrigens hab' ich mir den blauen Frack und den ſchwarzen Rock wenden laſſen, Reiſehoſen und Weſten gebraucht, die andern Ausbeſſerungen nicht mitgerechnet;

beim Schuſter ſieht's nicht viel beſſer aus: ein Paar Alpenſchuhe wälzen ſich über etliche Paar Stiefel, ein Paar Schuhe über etliche Vorſchuhungen und Beſohlungen, daß es ein Jammer iſt. Außerdem eß' ich, trink' ich, ſpiele Klavier, rauche, fahre obgleich ſelten einmal nach Mannheim, geh' in die Kollegien, brauche Bücher und Muſikalien, was Einem Alles ſchweres, ſchweres Geld koſtet. Die verdammten Familienmaskenbälle, die Trinkgelder, das Abonnement in's Muſeum und die Cigarren, die Cigarren — der Klavierſtimmer — die Waſchfrau — der Stiefelwichſer — die Lichter — die Seife — die guten Freunde, die manchmal ein erbärmlich Glas Bier haben wollen — der Muſeumdiener, der mir die Zeitungen bringt — nein! ich könnt' in Verzweiflung gerathen, wenn ich nicht ſchon drinnen wäre. Seit vier ſchweren Wochen hab' ich keinen Kreuzer in der Taſche; leiſe, geheimnißvolle Deutungen, Mahnungen und Blicke auf den Gaſſen fehlen auch nicht, obgleich mich bis jetzt erſt Einer direkt, aber höchſt freundſchaftlich gemahnt hat (die Studenten ſagen: getreten, was bezeichnend iſt).

Ich würde Dir das nicht ſagen; aber ich kann vor Dir ganz offen ſein und könnte Dir Nichts verſchweigen, daß ich Dir ſogar den Namen meiner Geliebten ſagen könnte, wenn ich eine hätte. Alſo kenne mich und liebe mich deshalb nicht weniger, meine gute Mutter! —

Ich laſſe mich jetzt in Miniatur malen; werd' ich gut getroffen, ſo ſchick' ich 's Dir; der neue, ſchöne carmoiſinrothe Fünf- und achtzigguldenmantel kommt auch darauf. — Manchmal kommt auch wieder einmal ein Gedicht an's

Leben; macht Dir's Vergnügen, ſo ſchick' ich Dir hier und da eines. — Wie geht's mit Dir, meine gute Mutter; der Frühling macht heiter — biſt Du's? — Schreibe mir ja bald, bald, bald! Wie geht's mit der herzigen Emilie? und mit Roſaliens Kleinen? Grüße Alle, Alle herzlich; es ſchlägt $^{1}/_{4}$1 Mitternacht: ſchläfrig bin ich nicht, da ich überdies in Heidelberg noch nie vor 1 Uhr zu Bette gekommen bin; aber ich will die Stube auf und abgehen — die Welt iſt ruhig — der Neckar murmelt leiſe — und meine Lampe brennt noch ſchwach. Träume von mir, aber ſchön.

Gute Nacht.

Robert.

Soll ich zu Oſtern vielleicht auf vier Wochen eine Reiſe machen; nach London möcht' ich wohl, da mich Roſen's Bruder dringend eingeladen hat und man von hier in $3^{1}/_{2}$ Tagen dort iſt. — Die andern ſechs Wochen Ferien will ich ruhig ſtudiren und den Frühling auf der Schloßruine verträumen. — Thibaut und Zachariä loben Karls Unternehmen ſehr und befördern es. Nun ſchlaf ſanft. —

An Karl Schumann in Schneeberg.

Heidelberg, am 3ten Juni 1830.

Mein geliebter Bookseller Charles!

Welch' feurige Correſpondenz haben wir doch ſeit einem Jahre geführt! wie jagte ein Brief den andern! wie haben wir von Forcellini geſprochen und von der pocket edition of the most eminent english authors etc. Mit einem Worte verzeihe mir mein Schweigen, wie ich Dir das Deine. — Vor allen meinen herzinniglichen Dank an Roſalie'n für den Geldbeutel, den mir Theichmann überbrachte; Geldbeutel und Theichmann waren mir gleich unverhofft und lieb. Seit einem ganzen Vierteljahr habe ich kein Wort aus Sachſen gehört. Ich habe vor ſechs bis ſieben Wochen lange Briefe an die Mutter und Eduard abgeſandt, aber noch keine Antwort erhalten. Liegt denn das Heidelberg außer der Welt, daß Ihr ſo wenig ſchreibt und ſeid Ihr nicht ſieben Verwandte von denen mir doch einer ſchreiben könnte und muß ich nicht allemal an alle ſieben ſchreiben, was angreift? Theichmann, als perſonificirte Heimath, ſchuf faſt die gegenwärtigen Bilder des Heidelberger Lebens in ein kleines, wehmüthiges Heimweh um. — Nach einer Pauſe!

Geliebter Karl! Schön iſt's allerdings hier, aber Schulden ſind auch da, und in Roſaliens Geldbeutel iſt wahrlich noch kein Kreuzer geweſen. — Das Sommerleben iſt herrlich; um 4 Uhr ſteh' ich jeden Morgen auf, der Himmel iſt zum Küſſen blau; bis 8 Uhr arbeit' ich Pandekten und Privatrecht; von 8—10 Uhr ſpiel' ich Klavier; von 10—12 Uhr bei Thibaut und Mittermayer; von 12—2 Uhr geht's in den Straßen ſpazieren und zum Eſſen; von 2—4 Uhr bei Zachariä und Johannſen; dann geht's auf's Schloß, oder an den Rhein oder in meine geliebten Berge. Dies iſt kurz mein Lebenslauf.

Nach einer längeren Pauſe und gefaßter Courage!

Lieber Bruder! Wenn Du irgend kannſt, ſo beſchwör' ich Dich: ſchicke mir mit erſter Gelegenheit einen Wechſel, deſſen Summe ich ganz Deiner bekannten Großmuth überlaſſe. Bedenke, daß ich, wenn ich in Leipzig fortſtudirt hätte, Dir vergangenen Michaeli, Weihnachten und Oſtern jedesmal 8 Tage zur Laſt gefallen wäre, und daß ich Frühſtück, Wein, Cigarren, Champagner, Billard auf dem Verein ſchon hoch anſchlagen könnte. Im Ernſt: bedenke, daß geſtern mein dritter Termin von 150 fl. bei einem Studentenpumpier abgelaufen iſt und daß ich bis zum 18. Juni das Geld ſchaffen muß; bedenke die Kollegien, die mich dieſes Semeſter 50 fl. koſten, und ein ſpecielles Repetitorium bei Profeſſor Johannſen, für das ich allein 80 fl. bezahlen muß; ich flehe Dich an, zu bedenken, daß ich jetzt und im vorigen Winter franzöſiſche, italieniſche, engliſche und ſpaniſche Stunde genommen habe; bedenke endlich den Schneider, Schuſter, Waſchfrau, Klavier und die verfluchten Cigarren und meinen eignen Magen, ſo beſcheidne Anſprüche er macht. Schon vor vier Wochen wollt' ich Dir ſchreiben; aber aufrichtig geſtanden, ich ſcheute mich und ſelbſt dieſer Brief, ſo angenehm er Dir ſein wird, iſt mir unangenehm. Alſo, lieber, beſter Karl, ein Wechſelchen, ein Wechſelchen! Der Mutter brauchſt Du nichts davon zu ſagen, wenn's geht: Du kennſt ſie hierin: auch ſie hat mir vor langer, langer Zeit verſprochen, Dukaten zu ſchicken; aber es iſt beim Alten geblieben. — Zu Deinem Geburtstag bind' ich Dich mit meinen alten, gewohnten Geſchenken an, — mit Wünſchen für Dich und Dein Haus. — Denke aber auch an den 16ten Juni! Ich küſſe Roſalie'n und Deine Kleinen und Dich herzig. Lebe wohl mein geliebter Karl; der Brief iſt ſchlecht, aber der Inhalt gut gemeint.

Dein Robert.

Theichmann iſt entzückt von Heidelberg und wird ſobald nicht zum Schreiben kommen; er grüßt Dich vielmals.

Presto Adieu.

An die Mutter.

Heidelberg, den 1. Juli 1830.
Morgens 4 Uhr.

Meine geliebte Mutter!

Keine unſrer Freuden darf dem Andern eine Thräne koſten, geſchweige die eines Sohnes der Mutter. Und eben deshalb weil ich hier ſo tief in lauter Blüthe und Frühling ſitze, habe ich ſo wenig geſchrieben. Haſt Du meinen vorigen Brief nicht erhalten, ſo will ich gern in dieſem den Schleier vom rückwärts liegenden Dunkel noch einmal ziehen, da er zumal dünn, ſchwebend und götterleicht iſt.

Der ganze Frühling, den man überhaupt ſchöner empfindet, als beſchreibt, wurde durch Nichts unterbrochen, als hier und da durch eine Abendröthe oder einen Nachtigallenſchlag oder durch eine neue Blüthe, ſo ätheriſch ruhte er über die ganze Zeit, daß Du nichts von mir gehört haſt. Und das iſt eigentlich die ganze Entſchuldigung und Beſchreibung die ich geben kann.

Wäreſt Du bei mir, ſo wollt' ich gern gar Nichts ſprechen und Dir nur in Dein Auge ſehen, wenn ſich die Natur drinnen ſpiegelt oder wenn Du Menſchen um Dich haſt, die Dir freundlich die Hand drücken, wie Roſen und Weber.

Jetzt iſt mein Leben ſtiller und einſamer; Weber ging ſchon vor ſieben Wochen in ſein Italien, und Roſen vor vier Tagen in ſeine Heimath; ihre Bilder hängen vor meinem Schreibtiſch und ſehen freundlich herunter.

Der Frühling hat mich [wärmer] mit mir ſelber vereint und mich die Zeit ſchätzen und würdigen gelehrt, mit der man ſonſt wohl ſpielt. So ſpielen gegenſeitig der Menſch mit der Zeit und die Zeit mit dem Menſchen.

Iſt Dir ein Bildchen von meiner Lebenseintheilung nicht unlieb, ſo gebe ich Dir es gern. Nur die Jurisprudenz legt manchmal einen kleinen, froſtigen Winterreif über meinen Morgen; ſonſt iſt lauter Sonnenſchein drinnen und Alles glänzt und blitzt, wie junge, friſche Thauperlen auf Blumen. Die Götterjugend ruht nicht im Alter, ſondern im Herzen und die rechten Menſchen ſind ewig jung, wie Du und wie die Dichter. Meine Idylle iſt einfach und zerfällt in Muſik, Jurisprudenz und Poeſie und ſo ſollte immer Poeſie das praktiſche Leben einfaſſen oder das ſchöne, glänzende Gold den rohen, klaren, ſcharfen Diamanten. — Ich ſteh' früh auf. Von vier bis ſieben Uhr arbeite ich, von ſieben bis neun geht's ans Klavier, dann zu Thibaut; Nachmittags wechſelt Collegium mit engliſcher und italieniſcher Stunde und Lectüre und Abends geht's unter

die Menſchen und in die Natur. Das iſt das ganze und Ein Ganzes. — Daß ich kein praktiſcher Menſch, fühl' ich hie und da und eigentlich iſt Niemand daran Schuld, als der Himmel ſelbſt, der mir eben wieder Phantaſie gab, mir die dunkeln Stellen der Zukunft zu ordnen und zu coloriren. — Daß ich gern ein großer Juriſt werden möchte, kannſt Du glauben und es fehlt mir jetzt auch wohl nicht an gutem Willen und Eifer; daß ich es aber niemals weiter bringen werde, als jeder Andre, liegt nicht an mir, ſondern an den Umſtänden und vielleicht an meinem Herzen, das nie gern lateiniſch ſprach. Nur der Zufall und will's der Himmel, das Glück ſollen den Schleier heben, der über meiner Zukunft dunkel liegt. So muntert mich z. B. Thibaut zur Jurisprudenz nicht auf, „weil mich der Himmel zu keinem Amtmann geboren hätte", und weil Alles Tüchtige eben vom Himmel kommt und nur geboren wird. Ein mechaniſcher, getriebener Juriſt ohne Liebe dazu iſt eben deshalb kein großer. — Dies ſind meine Anſichten, die ich Dir nicht vorenthalten kann. Zu ängſtigen brauchſt Du Dich nicht und Lebenspläne hab' ich die Menge, wenn einer und der andere ſcheitern ſollte. — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Ich habe mir vorgenommen, den Brief fertig zu ſchreiben, wie ich ihn anfing und ſchnell fortzuſchicken. Aber der künftige Brief wird lang und länger als alle, die Du je bekamſt. Habe Nachſicht mit dieſen Flugzeilen und ſchreib' bald, meine theure Mutter, damit unſere Correſpondenz wieder in den alten Gallop kommt. Ein langſamer oder unterbrochener Briefwechſel iſt gar keiner, obgleich ich allein daran Schuld bin. Dein Leben ſei leiſe und ſchön, wie meines. Lebe wohl.

Robert Schumann.

Grüße Alle, die Du liebſt.

An Dieſelbe.

Heidelberg, den 30. Juli 1830.
5 Uhr

Guten Morgen, Mama!

Wie ſoll ich Dir nur meine Seligkeit in dieſem Augenblicke beſchreiben! — Der Spiritus kocht und platzt an der Kaffeemaſchine und ein Himmel iſt zum Küſſen rein und golden — und der ganze Geiſt des Morgens durchdringt friſch und nüchtern. — Noch dazu liegt Dein Brief vor mir, in dem eine ganze Schatzkammer von Gefühl, Verſtand und Tugend aufgedeckt iſt — die Cigarre ſchmeckt auch vortrefflich — — kurz, die Welt iſt zu Stunden ſehr ſchön, d. h. der Menſch, wenn er nur immer früh aufſtünde.

Sonnenſchein und blauer Himmel iſt noch genug in meinem hieſigen Leben; aber der Cicerone fehlt und das war Roſen. Zwei meiner andern beſten Bekannten v. H . . . . . aus Pommern, zwei Brüder, ſind auch vor acht Tagen nach Italien gereiſt und ſo bin ich oft recht allein, d. h. zuweilen recht ſelig und recht unglücklich, wie ſich's nun trifft. Jeder Jüngling lebt lieber ohne Geliebte, als ohne Freund.

Noch dazu wird mir's manchmal glühend warm, wenn ich an mich ſelbſt denke. Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwiſchen Poeſie und Proſa oder nenn' es Muſik und Jus. Im praktiſchen Leben ſtand für mich ein eben ſo hohes Ideal da, wie in der Kunſt. — Das Ideal war eben das praktiſche Wirken und die Hoffnung, mit einem großen Wirkungskreiſe ringen zu müſſen — aber was ſind überhaupt für Ausſichten da, zumal in Sachſen, für einen Unadeligen, ohne große Protektion und Vermögen, ohne eigentliche Liebe zu juriſtiſchen Betteleien und Pfennigſtreitigkeiten! In Leipzig hab' ich unbekümmert um einen Lebensplan ſo hingelebt, geträumt und geſchlendert und im Grunde nichts Rechtes zuſammengebracht; hier hab' ich mehr gearbeitet, aber dort und hier immer innig und inniger an der Kunſt gehangen. Jetzt ſtehe ich am Kreuzwege und ich erſchrecke bei der Frage: Wohin? — Folg' ich meinem Genius, ſo weiſt er mich zur Kunſt, und ich glaube, zum rechten Weg. Aber eigentlich — nimm' mir's nicht übel, und ich ſage es Dir nur liebend und leiſe — war mir's immer, als verträteſt Du mir den Weg dazu, wozu Du Deine guten, mütterlichen Gründe hatteſt, die ich auch recht gut einſah und die Du und ich die „ſchwankende Zukunft und unſicheres Brod" nannten. Aber was nun weiter? Es kann für den Menſchen keinen größeren Qualgedanken geben als eine unglückliche, todte und ſeichte Zukunft, die er ſich ſelbſt vorbereitet hätte. Eine der früheren Erziehung und Beſtimmung ganz entgegengeſetzte Lebensrichtung zu wählen, iſt auch nicht leicht und verlangt Geduld, Vertrauen und ſchnelle Ausbildung. Ich ſtehe noch mitten in der Jugend der Phantaſie, die die Kunſt noch pflegen und adeln kann; zu der Gewißheit bin ich auch gekommen, daß ich bei Fleiß und Geduld und unter gutem Lehrer binnen ſechs Jahren mit jedem Klavierſpieler wetteifern will, da das ganze Klavierſpiel reine Mechanik und Fertigkeit iſt; hier und da hab' ich auch Phantaſie und vielleicht Anlage zum eigenen Schaffen — — nun die Frage: Eins oder das Andere; denn nur: Eines kann im Leben als etwas Großes und Rechtes daſtehen; — und ich kann mir nur die eine Antwort geben: nimm Dir nur einmal Rechtes und Ordentliches vor und es muß ja bei Ruhe und Feſtigkeit durchgehen und an's Ziel kommen. In dieſem Kampf bin ich jetzt heißer, als je, meine gute Mutter, manchmal tollkühn und vertrauend auf meine Kraft und meinen Willen, manchmal bange, wenn ich an den großen Weg denke, den ich ſchon zurückgelegt haben könnte und den ich noch zurücklegen muß. — Was Thibaut anbelangt, ſo hat er mich längſt ſchon zur Kunſt hingewieſen; ein Brief von Dir an ihn würde mir ſehr lieb ſein und auch Thibaut würde ſich freuen; er iſt aber ſchon ſeit einiger Zeit nach Rom gereiſt, ſo daß ich ihn nicht wieder ſprechen werde.

Blieb' ich beim Jus, ſo müßte ich unwiderruflich noch einen Winter hier bleiben, um bei Thibaut die Pandekten zu hören, die jeder Juriſt bei ihm hören muß. Blieb' ich bei der Muſik, ſo muß ich ohne Widerrede von hier fort und wieder nach Leipzig. Wieck in L., dem ich mich gern ganz anvertraue, der mich kennt und meine Kräfte zu beurtheilen weiß, müßte mich dann weiter bilden; ſpäter müßt' ich ein Jahr nach Wien, und, wär' es irgend möglich, zu Moſcheles gehen. Eine Bitte nun, meine gute Mutter, die Du mir vielleicht gern erfüllſt. Schreibe Du ſelbſt an Wieck in Leipzig und frage unumwunden: was er von mir und meinem Lebensplan hält. Bitte um ſchnelle Antwort und Entſcheidung, damit ich meine Abreiſe von Heidelberg beſchleunigen kann, ſo ſchwer mir der Abſchied von hier werden wird, wo ich ſo viele gute Menſchen, herrliche Träume und ein ganzes Paradies von Natur zurücklaſſe. Haſt Du Luſt, ſo ſchließe dieſen Brief in den an Wieck ein. Jedenfalls muß die Frage bis Michaelis entſchieden werden und dann ſoll's friſch und kräftig und ohne Thränen an das vorgeſteckte Lebensziel gehen.

Daß dieſer Brief der wichtigſte iſt, den ich je geſchrieben habe und ſchreiben werde, ſiehſt Du und eben deshalb erfülle meine Bitte nicht ungern und gieb bald Antwort. Zeit iſt nicht zu verlieren.

Lebe wohl, meine theure Mutter und bange nicht. Hier kann der Himmel nur helfen, wenn der Menſch hilft.

Dein Dich innigſtliebender Sohn

Robert Schumann.

An die Mutter.

Heidelberg, den 22. Auguſt 1830.

Meine verehrte Mutter!

Es war ein ſchöner Tag, der neunzehnte Auguſt, an dem ich Eure Brieſe erhielt. Der ganze innere Menſch mußte hervortreten und eine ganze Zukunſt in die Wagſchale legen und die ſteigende wählen. Die Wahl ward mir nicht ſchwer, ſo ungeheuer auch der Schritt war, von dem mein ganzes künſtiges Leben, mein Ruhm, mein Glück und vielleicht auch Eures abhängt.

Glaube mir, daß ich Dein ganzes Herz voll Liebe für mich zu ſchätzen weiß und daß ich durch Deine Zweifel tiefer in mich gegangen bin, als vielleicht ſonſt. Aber ſei auch überzeugt, daß ich in dieſen Tagen meine ganze Vergangenheit an mir vorübergehen ließ, um einen Schluß für die Zukunſt daraus zu ziehen.

Ich mag mein Herz mit meinem Kopf, Gefühl, Verſtand, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, Kräfte, Hoffnungen, Ausſichten und Alles fragen —: ſie weiſen mich zur Kunſt hin von der frühſten Kindheit an bis jetzt. Gehe auch Du mein ganzes Leben, meine Kindheit, mein Knabenalter und den Jüngling durch und ſage offen: wohin trieb mich mein Genius immer und immer? Denk' an den großen Geiſt unſeres guten Vaters, der mich früh durchſchaute und mich zur Kunſt oder zur Muſik beſtimmte. — — — —

Und ſchreibſt Du nicht ſelbſt noch in Deinem vorletzten Briefe, daß ich, der ich ſo innig an Dichtkunſt, Natur und Muſik hänge ꝛc. — Beuge der Natur und dem Genius nicht vor, ſie könnten ſonſt zürnen und ſich auf ewig wenden.

Und nun geſetzt auch — ich will mich verleugnen — ich will eine Wiſſenſchaft ergreifen, die ich nicht lieben, kaum achten kann — Mutter was hab' ich nun für Ausſichten? was hab' ich für einen Wirkungskreis? — welches Leben hab' ich zu erwarten? — mit was für Menſchen hab' ich's bis in den Tod zu thun? Iſt Sachſen ein Land, wo bürgerliche Verdienſte nach Verdienſt gewürdigt werden? — Weißt Du, was bei uns ein „Von" bedeutet? — iſt mein zukünftiger Wirkungskreis nicht ein ewiger, fataler Schlendrian von Raufereien und Viergroſchenprozeſſen? und hab' ich's mit anderen Menſchen zu thun, als mit Züchtlingen und anderem Geſindel? — Und was hab' ich nun davon? — — — wenn ich's weit bringe — einen Oberactuarius in einer Landſtadt mit 3000 Einwohnern und 600 Thaler Gehalt — Mutter, geh' einmal tief in Dich und in mein Herz ein und frage Dich ernſt: ob ich dieſes todte Einerlei ein ganzes Leben aushalten kann? ob Du Dich mich von früh ſieben bis Abends ſieben Uhr in der Rathsſtube ſitzend denken kannſt? wie mir überhaupt die ewigen Complimente ſtehen? — — Endlich! hat mir die Gottheit Phantaſie und Kraft gegeben, dem Leben eine ſchönere und angenehmere Seite abzugewinnen, warum ſoll ich dieſe nicht wählen und warum gar verſchleudern?

Laß mich eine Parallele ziehen — für's Erſte vertraue ganz auf Wieck — Du kannſt Urſache dazu haben. — Der Wegweiſer zur Kunſt ſpricht: wenn Du fleißig biſt, kannſt Du in drei Jahren am Ziel ſein! Das Jus ſpricht: in drei Jahren kannſt Du's vielleicht zum Acceſſiſten mit der zweiten Cenſur gebracht haben, bekommſt auch 16 Groſchen jährlichen Gehalt. Die Kunſt fährt fort: die Kunſt iſt frei, wie der Himmel: die ganze Welt iſt ihr Hafen. Das Jus zuckt die Achſeln und ſagt: ich bin eine ewige Subordination vom Acceſſiſten bis zum Miniſter und gehe immer in Manſchetten und Chapeau-bas. Die Kunſt ſpricht weiter: ich wohne bei der Schönheit und das Herz iſt meine Welt und meine Schöpfung — ich bin frei und unendlich, componire und bin unſterblich ꝛc. — Das Jus ſagt ernſthaft: ich kann Nichts bieten als Akten und Bauern, wenn es weit kommt einen Todtſchlag — dann iſt's aber auch eine Freude; neue Pandekten kann ich durchaus nicht ediren ꝛc. — — — —

Auf andere niedrige Intereſſen geht mein Geſpräch gar nicht ein; z. B. welches von beiden beſſere Geldintereſſen bringt, da ſich die Antwort von ſelbſt verſteht. —

Geliebte Mutter! ich kann Dir meine durchgedachten Gedanken nur ſchwach und flüchtig ſkizziren; ich wollte Du ſtändeſt jetzt vor mir und könnteſt in mein Herz ſehen — Du würdeſt ſagen: verfolge die neue Bahn mit Muth, Fleiß und Vertrauen und Du kannſt nicht untergehen. — Gebt mir Eure Hände, Ihr Lieben und laßt mich meinen Weg ruhig fortgehen — wahrlich — Ihr und ich können jetzt der Zukunft mit ſichererer und feſterer Miene in ihr Aug' ſehen, als früher.

Eduards Vorſchlag iſt gut und herzlich — geht aber durchaus nicht — da in einem halben Jahre (bei mir) immer mehr in der Kunſt verloren iſt, als beim Jus, was ich leicht einbringen kann.

Wieck's Vorſchlag iſt gut! er ſagt: „Robert ſoll es ſechs Monate lang bei mir probiren.“ Gut! fällt dann Wieck ein günſtiges Urtheil, nun, ſo fehlt es an Fortkommen und Ruhm ſicherlich nicht. Hegt er nach dieſen ſechs Monaten aber nur den geringſten Zweifel, nun ſo iſt ja auch nichts verloren; ich kann noch ein Jahr ſtudiren, mein Examen machen, und habe immer nicht länger, als 4 Jahre ſtudirt. Noch Eins! meine geliebte Mutter! bitte die Brüder recht inſtändig, daß ſie mir, wenn es ihnen nur irgend möglich iſt, einen Wechſel ſchicken, da Rudel's Geld ohnmöglich ausreichen wird; ich könnte ſonſt nicht ſobald aus Heidelberg fort, da ich doch einige Collegiengelder, Miethzins für Logis, Flügel ꝛc. und den ganzen Schneider zu bezahlen habe; der letzte liegt mir vorzüglich im Kragen und plagt mich entſetzlich. Da mir der Aufenthalt in H. jetzt nichts mehr nützen kann; mir auch überhaupt läſtig wird, ſo iſt rechte Eile von Nöthen. Jetzt iſt jede verlorne Minute eine unwiederbringliche.

So lebewohl, geliebte Mutter und Ihr geliebten Andren — und iſt dies auch der letzte Brief, den ich aus dem ſchönen Heidelberg ſchreibe, ſo ſeht Ihr Alle doch mich lieber arm und glücklich in der Kunſt, als arm und unglücklich im Jus. Die Zukunft iſt ein großes Wort. —

R. Schumann.

An Dieſelbe.

Weſel am Niederrhein,
nahe an der holländiſchen Grenze, am 27. Sept. 1830.

Meine theuerſte Mutter!

In aller Eile ſchreib' ich nur ein Paar Zeilen, damit Ihr wißt, wo ich bin, und wie mir's geht.

Am 24. früh des Morgens hab' ich von Heidelberg Abſchied genommen; es lag in tiefen Nebel gehüllt vor mir, wie mein Herz in dieſer Minute, die mich von vielen Menſchen vielleicht auf ewig trennt. Da ich mich jetzt drei Jahre lang einkerkern und recht recht in mich verpuppen will, ſo will ich auch dieſe lange Zeit noch einen Traum mitnehmen, den mir ein Flug durch den blühenden Rheingau noch gab; am 24. kam ich in Mainz an mit dem Dampfboot und 20—30 Engländern und Engländerinnen; am 25. ſtieg die Zahl der Engländer bis auf 50; heirath' ich jemals, ſo iſt's eine Engländerin. Ich blieb in Cöln am 25. (Samſtag) war aber traurig und bange. Der Rhein mit ſeinen Wellen hat mich nur wehmüthig und verachtend geſtimmt. Geſtern kam ich hier an; wie mit einem Blitzſchlag ſah ich das ganze Leben verändert und das ganze norddeutſche Leben. Ich ging noch einmal am

Rhein entlang und nahm Abſchied von ſeinem grünen Wellenzug, der mich vielleicht wieder in Amerika beſpült.*) Weſel iſt ganz holländiſch — freundlich und reinlich; jedes Haus hat einen Garten vor der Thüre, — man tritt gleich in die Stube, in keinen Hausflur — Bänke ſtehen davor und Kinder ſpielen, wie in Zwickau. — Heute geht's nach Münſter; übermorgen hoff' ich in Detmold bei Roſen zu ſein und 1—2 Tage zu bleiben, dann fahr' ich über Caſſel direkt nach Leipzig. Nach Zwickau will ich vor Weihnachten nicht kommen. — Rudel**) hat mir einen ziemlich harten Brief geſchrieben, den ich theilweiſe verdiene. Adieu! meine geliebte Mutter! Mein Herz iſt todt und öde, wie die Zukunft. Ich grüße Alle freundlich und tauſendmal.

R. Schumann.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 25. Oktober 1830.

Meine geliebte Mutter!

Ich hätte ſchon längſt geſchrieben, aber es fehlte mir im eigentlichſten Sinne Feder und Papier. Eine vierzehntägige Heimathloſigkeit in Leipzig brachte nebenbei einen Unmuth, Unruhe und Trägheit in mein Weſen, die mich zu keinem Gedanken kommen ließen.

---

*) Schumann dachte damals an eine Virtuoſen-Laufbahn.

**) Vormund.

Was Deine Briefe mir ſind, wenn Du das wüßteſt! der letzte zumal, wo ich nicht weiß, ob ich drinnen mehr den Menſchen als die Mutter bewundern ſoll. Ich ging in der erſten Freude zu Wieck! „wie hoch ſteht dieſe Frau über Ihrem Vormund“ ſagt' er und ich wiederholte noch mehr. Sei immer mild gegen mich, meine gute Mutter! — — — — — — — — — —

Ich hätte Dir Vieles zu ſagen und zu ſchreiben von meiner Faulheit, meiner Erbärmlichkeit, von meiner Reiſe, hier und da von ſchwebenden Sonnenjünglingen im Herzen und von manchem Anderen — ich ſpare aber Alles auf meine nächſten langen Briefe auf. Laß nur unſre Correſpondenz wieder recht in Flor kommen; an mir ſoll's nicht fehlen.

Vor Allen will ich die fatalen häuslichen Angelegenheiten mit Dir beſprechen. Ich brauche nothwendig einen Ueberrock — ich dächte blau (dunkelblau) wäre am feinſten und beſten. Ich muß das Tuch doch wohl von Rudel nehmen. Willſt Du mir es beſorgen? — dann bitt' ich Dich um das Bett, was ich früher in L. hatte, recht dringend. Auch meine Taſſen, die mir Thereſe ſchenkte und die wie ich glaube wieder in Euren Händen ſind, wären mir ſehr lieb. Julius wär' ich ſehr dankbar, wenn er mir gelegentlich eine Parthie Federn, Siegellack, Papier und ähnliche Utenſilien ſchickte. Nachmittag mache ich mir gerne einen poetiſchen Kaffee in meiner eignen Maſchine: kannſt Du mir wohl einmal eine Flaſche gemahlenen Kaffee, Zucker ꝛc. ſchicken? Deine Worte über Erſparniſſe und Einſchränkung ſind mir wohl zu Herzen gegangen. Ich habe ſchon einen guten Anfang gemacht; eſſe Mittags für vier Groſchen und Abends für noch weniger. Ueber meine ganze Lebenseinrichtung, über meine Pläne, meinen Aufenthalt in L. und meinen vergangenen in Heidelberg erhältſt Du eheſtens ſchöne ausführliche Briefe.

Verlaß mich nicht, meine gute Mutter und ſprich mir freundlich zu. Ich bedarf der Milde und Schonung ſehr. Lebe herzlich wohl!

Dein

Sohn Robert.

Noch Etwas.

Willſt Du mir gelegentlich alle meine Briefe von mir an Dich ſchicken? Ich wünſchte ſie gern zu einer Arbeit, möchte auch nebenbei ſehen, ob die drittehalb Jahre mich ſehr verändert haben. Bitte darum.

Ich grüße Alles.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 15. November 1830.

Meine gute Mutter!

Drei Deiner Briefe liegen unbeantwortet vor mir da. — Zuvörderſt meinen herzlichen Dank für Alles — Betten, Wäſche, Kaffee ꝛc. — Mit dem letzteren nahm ich's ganz idylliſch und einfach. Flechſig bekam ſonſt immer Kaffee in Flaſchen von Zw. geſchickt; die ſpießbürgerliche Aufmerkſamkeit erfreute mich damals — drum ſchrieb ich's jetzt ſo hin. — Wegen des Siegellacks hat Julius recht — ich dachte nicht daran. — — Was das Cigarrenrauchen anbetrifft; ſo haſt Du vollkommen recht; doch glaub' ich, daß ich weniger, als früher, rauche. Leidenſchaft möcht' ich's nicht nennen, wie Du im Brief; ich habe auf meiner letzten Reiſe nicht 50 St. geraucht und wenig Sehnſucht danach geſpürt. Sonſt hab' ich mich eingeſchränkt, ſo gut es geht; eins kann ich mir noch nicht abgewöhnen, nämlich Abends zwei Lichter zu brennen. Bei Barth bin ich ſchon geweſen, hab' aber noch keine Sonntagviſite gemacht. Ich könnte einer ekelhaften Laune und einem miſanthropiſchen Indifferentismus manchmal Alles-aufopfern. — Dr. Carusſens wollen mich durchaus in unzählige Familien bringen — „es wäre für meine Carriere gut," meinen ſie — ich meine es auch — und komm doch nicht hin und überhaupt wenig aus der Stube. Bin überhaupt oft recht ledern, trocken, unangenehm und lache inwendig viel. Von der alten Wärme und Schwärmerei ſind kaum Schlacken noch da. Wirſt keine Freude zu Weihnachten an mir haben. Du ſchreibſt: nach meinem Brief, der Dir meinen alten Entſchluß gemeldet hätte, wäre Dir das Beten unmöglich geweſen. Iſt das wahr und möglich? Du wirſt ſo wenig Freude an mir erleben; aber bei Gott! blieb' ich beim Jus, ich erſchöſſe mich als Acceſſiſt aus Langeweile. Noch Eines. Es kann leicht ſein — der Himmel wende es ab! — daß ich einmal blind werde; die Muſik kann mich dann am ſchönſten retten. Aengſtige Dich nicht; aber ein Mediciner machte mir neulich

Angſt. Was mein Geld anbetrifft, ſo dank' ich Dir ſehr für Deine Mittheilung; ich hab' es aber Karl'n verſprochen und geb's ihm mehr als gern. Morgen mehr, ich bin heute unluſtig.

Am 16. Abends.

Eben las ich die vorigen Zeilen durch und ſtand lange an, ob ich den finſteren Brief fortſchicken ſollte, will ihn aber doch vollenden, da ich eben heiter und guter Dinge bin. Zur Hauptſache denn:

Mit Vergnügen will ich Kollegien hören und zu Weihnachten Atteſtate bringen; ich thu' es aber wahrlich nur der 40 fl. wegen.*) Du glaubſt kaum, welch' ein ſchales, erbärmliches Ding ein Leipziger Kollegium iſt. Ich glaube, ſchon früher geſchrieben zu haben, daß alle Kollegien überhaupt nur Eſeln nützen können. — Freilich müßt' ich vor allen Dingen Geld haben, um ſie bezahlen zu können, weil ich eher keine Zeugniſſe bekomme. Seit vierzehn Tagen hab' ich keinen Heller, bin an Wieck 20 Thaler, an Lühe 30 Thaler ſchuldig und lebe wirklich wie ein Hund. Du ſchreibſt, ich möchte gegen 100 Thlr. irgendwo aufnehmen, — aber Himmel wo? und ich kenne keinen Menſchen — und die ich kenne haben ſo viel, wie ich. Bei Barth hab' ich mit Karl's Erlaubniß ſchon geholt. Ich möchte gerne meine Haare abſchneiden laſſen, die ellenlang ſind, habe aber keinen Heller dazu; ſeit 14 Tagen muß ich lauter weiße

---

*) Zwickauer Univerſitäts-Stipendium.

Halstücher umthun, da mein ſchwarzes total zerriſſen iſt: die weißen ſind morgen alle, und ich werde altdeutſch gehen müſſen. Nach Heidelberg hab' ich etliche frankirte Briefe zu ſchicken, hab' keinen Heller zum Porto. Was wird die Welt von mir denken? Mein Klavier iſt ſchrecklich verſtimmt, kann noch keinen Stimmer holen laſſen ꝛc. ꝛc. Selber zum Erſchießen fehlt Geld und Piſtole. — So ſteht's mit mir. Nimm mir's denn nicht übel, wenn ich in ſchwacher Verzweiflung einmal auf und davon liefe, nach Amerika oder nach Twer zum Onkel, da zum Glück die Cholera morbus dort graſſirt, die mich unglücklichen Lohgerber aus der Welt im Carrière jagen könnte. Etwas Ernſt iſt in dieſem ganzen ſchriftlichen Spaß. Du ſchreibſt im vorigen Briefe: ein ſchlechter Baum kann nicht gute Früchte tragen. Aber: ein guter Baum kann ſchlechte Früchte tragen. Dahin wird's nicht kommen, hoff' ich zu Gott. —

Mein Licht löſcht bald aus und ich habe kein andres. Drum kurz noch dieſes: Wenn iſt der Termin der letzte zu den 40 Gulden? — ſchicke mir möglichſt die Gulden in natura. Sodann: ich bin in dieſem Jahre militärpflichtig und brauch' ein Taufzeugniß, bitte Dich daher recht dringend, mir's ſo bald als möglich zu ſchicken, da ſie mich am Ende trotz meiner blöden Augen drunter ſtecken.

Das Licht wird gleich erlöſchen: ich bin noch länger als bis zum „Verlöſchen“:

Dein
erbärmlicher Sohn
Robert Schumann.

Leipzig, am 28. November 1830.

Meine geliebte Mutter!

Was kann ich Dir an dieſem Tage geben, als Wünſche die keinen Namen kennen und Hoffnungen für Deine und meine Zukunft? — Es ſtand jetzt über meinem Leben ein Gewitter — aber wie ein Regenbogen ruht der heutige Tag darauf und die Wolken träufeln nur noch. — Wie viel Wünſche und Ziele dieſes letzte Jahr auch zu Grabe getragen haben mag, ſo darf Dir meinetwegen keines theurer ſein, als dieſes. —

Wirf die Schmerzen hinter Dich und ſchöne, große, ruhige Geſtalten wachſen daraus, die Dir lächelnd nachſehen. So warfen einſt Deukalion und Pyrrha Steine hinter ſich und ſchöne griechiſche Menſchen ſtanden auf. Ich ſag's mir oft. —

Um mich Dir ganz wieder zu geben, wollt' ich Dir meinen gemalten Doppelgänger ſchicken; er iſt aber nicht fertig geworden und verſpätet deshalb den Brief.

Lächle ihn freundlich an, wenn er kommt — und verlaß mich nicht, meine gute Mutter!

R.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 10. Dezember 1830.

Meine geliebte Mutter!

Eben fällt mir ein, daß ich für die Zwickauer Ball- und Jubeltage weder Hoſen noch Frack beſitze. Willſt Du mir mit umgehender Poſt ſechs Ellen ſchönes ſchwarzes Tuch beſorgen und ſchicken, damit es auch noch zu den Feiertagen fertig wird?

Mein Bild kommt bald. Ich muß aber wenigſtens 50—60 Thaler auftreiben, ehe ich hier fortkann. Lühe hat kein Geld mehr und ich habe verſprochen, ihn bis zum 20. zu bezahlen. Das Dukatenregnen iſt ein allgemeines Bedürfniß. Sonſt geht's mir nicht ſchlecht und das Unglück voll zu machen hab' ich mich vorgeſtern ungeheuer verliebt. Gott gebe, daß das Ideal Fünfzigtauſend hat.

Lebe wohl, beſte Mutter!
Dein
Dich innigſtliebendes Kind
Robert.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 12. Dezember 1830.

Meine gute Mutter!

Meinem Brief von geſtern ſtürzt ein anderer nach im ſelben Geiſte abgefaßt.

Erſtens: die Bronze hab' ich ſchon vor wenigſtens vierzehn Tagen durch den Fuhrmann fortgeſchickt. Es war ſo: eine Frau kam zu mir und fragte, ob ich ich wäre und ob nicht bei mir eine Rolle für Zwickau läge. Natürlich gab ich die Bronzeleiſte mit Adreſſe an Dich. In Zwickau iſt ſie jedenfalls oder die Frau iſt eine Betrügerin, was nicht möglich ſein kann. Daß ich unſchuldig bin, ſiehſt Du.

Sodann: die Zeugniſſe ſollen übermorgen kommen; der kleine Raſcher wollte mir das von dieſem Semeſter beſorgen, konnte aber theils den Famulus nicht finden, theils hatte weder er noch ich acht Groſchen, ſage acht, um es zu bezahlen. Die anderen von 1828 leg' ich bei. Das Gerede, das im ſeligen Zwickau herumgeht, zerfällt mithin in ſich, obgleich richtig iſt, daß Kollegiengehen nie meine ſtärkſte Paſſion war. Um meiner Solidität die Krone aufzuſetzen, leg' ich auch die Heidelberger Zeugniſſe bei, die jeder ehrliche Zwickauer bei Dir anſehen und anſtaunen kann.

Sodann: mit der großen Oper hat es ſeine Richtigkeit; ich bin in Feuer und Flammen und wüthe den ganzen Tag in ſüßen, fabelhaften Tönen. Die Oper heißt: „Hamlet“ der Gedanke an Ruhm und Unſterblichkeit gibt mir Kraft und Phantaſie und der Amtmann zieht ſich furchtſam zurück. Die Reiſe nach Zwickau würde meinen Fluß ſtören — aber dennoch, iſt's möglich, daß ich komme. Auf keinen Fall verſprech' ich's gewiß. Wie ein Traum will ich vor Dir ſtehen; erſchrecken darfſt Du nicht — ich bin unendlich bleich, garſtig, unanſehnlich geworden und alle Zwickauer

Damen werden ſich verwundern und kritiſiren. Mein Bild ſoll Dir den Schlüſſel zu dieſen Worten geben — es kommt in etlichen Tagen angefahren, — und Du wirſt fragen: iſt das der Robert?

Viertens: Kuntzſch hat mir einen ſchönen Brief geſchrieben, den ich ihm kaum zugetraut hätte.

Der Auftrag wegen der Stutzuhr ſoll blitzſchnell ausgerichtet werden; ich finde aber überhaupt die Idee nicht paſſend; viel Erfindung und Geiſt iſt wenigſtens nicht drin. Eine Uhr mahnt immer unangenehm an das Alter und die entfliehende Zeit. — Schreib' mir aber ſchnell, wann der vierte Adventsſonntag iſt, damit ſie richtig anlangt. Ich bin von jeher ein ſchlechter Kalendermann geweſen.

Fünftens: beſorge mir Tuch; ſonſt iſt's vollends unmöglich, daß ich kommen kann; ich habe nur zwei abgeſchabte Künſtlerfracks, genial-nachläſſig, aber wenig fein und ballfähig.

Sechſtens — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

Neuntens geh' ich künftige Michaelis nach Weimar zu Hummel, um des pfiffigen Grundes wegen, nur ein Schüler von ihm zu heißen. Du ziehſt aus Zwickau fort und bleibſt mit mir im herrlichen Weimar, das ſo voll von Herrlichkeit an Erinnerungen iſt.

Zehntens bin ich ungewöhnlich frei, leicht und göttlich geſtimmt und ſchwimme in reinem Aether von dunkeln, heimiſchen Gefühlen, und bin elftens nicht aus der Briefperiode gefallen, um mich endlich und unendlich

Deinen
Robert zu nennen, der Dir
herzlich gut iſt und ganz Zwickau
freundlich grüßt.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 15. Dezember 1830.

Meine theure Mutter!

Du ſchreibſt in Deinem Briefe jugendlich wie mein Jean Paul, und jedes Wort darinnen iſt Blüthe und Leben. Wenn die große, große Zeit, in der wir jetzt leben und in der ſelber die Greiſe wie Jünglinge glühen, den Kunſtolymp nicht ganz verhüllt, ſo iſt mir's wenig bange, in's Konverſationslexikon oder in die „Bildniſſe ber. M." zu kommen und mithin unſer ganzes Briefeldorado gedruckt zu ſehen. Himmel! wie wird mir's da als Sohn und Dir als Mutter ergehen! — Du glaubſt kaum, wie mich ſolche Briefe erfriſchen, wie ich neue Kräfte und Sehnen bekomme, mein Ziel raſtlos zu verfolgen. Freundliches Zureden gibt mir Widerſtand; dem Muth neuen Geiſt und Spannkraft. Solche Worte, wie: „das iſt doch Deine treue Geliebte, die treue Freundin in Schmerz und Freude — ach! den ſüßen beruhigenden Troſt, den Töne uns geben, kann die Stimme [das Wort] nie uns geben — „bleib' auch ihr treu, da

Du ſie zur Gefährtin Deines Erdenwallens Dir erkorſt" — ſolche Worte klingen lange in der Seele nach, zumal wenn ſie die Mutter geſchrieben und empfunden hat. Aber treu will ich ihr ſein, auch wenn ſie mir untreu würde. Ich möchte heute viel, ſehr viel ſchreiben, aber die Feder zittert mir in den Händen, und ich will in der Stube auf- und abgehen, und an die Schneeflocken denken, die der Frühling mit einem Hauch verweht.

Am 15. Abends.

Es geht mir manchmal recht wohl und ſchön: bin fleißig und mache prächtige Fortſchritte: in drei bis vier Jahren hoff' ich ſo weit wie Moſcheles zu ſein. Und weißt Du noch, wie wir in Karlsbad im Koncert neben einander ſaßen und Du mir freudig zuflüſterteſt: Moſcheles ſitzt hinter uns? Wie ihm dann Alle achtend aus dem Weg gingen und wie er ſo beſcheiden durch die Menſchen ging. Ich will mir ihn in Allem zum Vorbild machen. Glaube mir's, meine gute Mutter, mit Geduld und Ausdauer vermag ich viel, wenn ich will. Das Selbſtvertrauen vor der Welt fehlt mir manchmal, obgleich ich nebenbei inwendig recht ſtolz ſein kann. Gott gebe, daß ich nur recht kräftig, beſcheiden, ſolid und nüchtern bleibe. Die natürliche reine Flamme iſt immer die ſchönſte und erwärmendſte. Wäre mein Talent zur Dichtkunſt und Muſik nur in einem Punkte koncentrirt, ſo wäre das Licht nicht ſo gebrochen, und ich getraute mir viel.

Ich kann mich nicht mehr an den Gedanken gewöhnen, als Philiſter zu ſterben und mir iſt's jetzt ſo, als wär' ich von jeher zur Muſik beſtimmt geweſen. Weißt Du auch, daß ich ſonſt alle Stunden, in denen Du zur Ruppius gingſt, ablauſchen mußte, um komponiren zu dürfen? Wie ſelig war ich damals und oft werd' ich's noch ſein! — — Deine uneigentliche Einladung zum Sylveſter ladet mehr ein, als alle Bitten oder Wünſche und hätte ich weiter keine Urſache, ich würde es dieſes Briefes wegen thun. Vielleicht komm' ich auf ein paar Minuten geflogen und will wie ein Weſt im Winter um Euch ſpielen und ſcherzen. Einſtweilen nimm das Bild und hänge mich auf.

Nimm aber auch meinen Dank für den überſandten Wechſel. Dieſe Geldverachtung und Geldverſchleuderung iſt ein erbärmlicher Zug an mir. Du glaubſt kaum, wie ich leichtſinnig bin, und oft offenbar Geld zum Fenſter hinauswerfe. Vorwürfe mach' ich mir immer und nehme gute Vorſätze, aber in der künftigen Minute hab' ich's vergeſſen, und gebe ſchon wieder acht Groſchen Trinkgeld. Die Fremde und das Reiſen haben viel Theil daran, am meiſten aber ich und mein vermaledeyter Leichtſinn. Wird ſich nicht legen, mein' ich leider.

Das mit dem Elend- und Blaßausſehen iſt ein Witz; ich blühe wie eine Roſe und bin geſund wie ein Fiſch. Zahnſchmerzen hab' ich zuweilen. Vide das Bild! Mit Weimar wär's bei Gott herrlich. Aber um Himmelswillen, wie kannſt Du ſagen, ſo Etwas könne vielleicht zu viel Aufwand machen? Zeit hat's genug und ich muß durchaus bei Wieck meinen Curſus durchmachen. Ich warf neulich

bei Wieck den Plan wegen Hummel leicht und ſorglos hin — er nahm's aber übel und fragte: ob ich Mißtrauen in ihn ſetzte oder wer? und ob er überhaupt nicht der erſte Lehrer wäre? Ich erſchrak ſichtbar über ſeinen übereilten Zorn, aber wir ſind wieder freundlich und er behandelt mich lieb, wie ſein Kind. Von ſeinem Feuer, ſeinem Urtheil und ſeiner Kunſtanſicht haſt Du kaum einen Begriff, aber ſpricht er in ſeinem oder Clara's Intereſſe, ſo wird er wild wie ein Bauer. — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Für das Tuch danke tauſendmal. Es iſt ſchon beim Schneider. — —

Zürne und gräme Dich nicht, wenn ich nicht kommen ſollte. — Auf jeden Fall ſiehſt Du mich noch im alten Jahre.

Auf den heiligen Chriſt bin ich neugierig; ich brauche einen Schlafpelz, Cigarren, Stiefel und ein Paar Künſtlermanſchetten ſehr nothwendig.

Ich grüße Alle tauſendmal Emilien vergiß nie. Lebe wohl, theure Mutter! und Ihr anderen herzigen Geſchwiſter.

R.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 18. Februar 1831.

Ich würde in Verlegenheit kommen, meine geliebte Mutter, wenn Du mich fragteſt, warum ich ſo lange nicht geſchrieben habe. Es iſt um ſo unerklärlicher, da ich ſo viel Grund zum Dank und zu einer Bitte habe, den und die ich von einer Woche zur anderen ſchob.

Könnt' ich einen obwohl dunkeln Gefühlsgrund angeben, ſo wär' es wohl der, daß Deine letzten Briefe weder ordentlich lobend noch tadelnd, noch kalt und warm, noch mütterlich oder ſtiefmütterlich waren. Ein lang-verhaltener Mißton zwiſchen zwei Menſchenherzen iſt viel ſchneidender und gefährlicher als ein offenkundiger, gerader Vorwurf — das iſt's vielleicht, was, obwohl wider meinen Willen, da ich wenigſtens ſechs Briefe angefangen habe, die eigentliche Antwort ſo lange verzögert. — Aufrichtig geſtanden, ſo hab' ich im Gegentheil oft gewünſcht, daß Ihr alle mich einmal recht vernachläſſigtet, damit ſich die Schuld der Schuld und des Dankes verringerte. So aber fahrt Ihr Alle fort, mich mit tröſtenden, zuſprechenden Briefen und Liebeszeichen zu überhäufen, daß ich wohl den Blick niederſchlagen möchte und muß. Soll ich Dir vielleicht für Dein Bild danken, das zum Küſſen ſchön und ähnlich iſt — oder für das Doppelgeſchenk, für meinen Hausrath, das mir mehr als dieſes iſt? — oder für Deinen letzten Brief, der wärmer als der vorletzte war, ſammt ſeinem ſilbernen phyſiſchen Inhalt? — Wahrer Dank iſt faſt noch ſeltener als Schenken — Aber genügt Dir ein weicher Accord auf dem Klavier, oder ein ſtummer Blick an den Abendhimmel oder eine leiſe Erinnerung oder Wort vor dem Zubettgehen, ſo nimm es dafür. — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Am 21.

Ich war ſo ſchön im Schreibefluſſe, als mich mein Speiſewirth unangenehm unterbrach und ſogar Geld verlangte. Ich bat um Nachſicht bis zum erſten. Aber wo nun hernehmen? Du ließeſt mir durch Raſcher ſagen, daß Du mir 100 Thaler, wenn ich ſie ſehr nothwendig brauchte, *vielleicht* ſchaffen könnteſt. Wenn Du es ohne viel Schwierigkeiten kannſt, ſo bitte ich Dich, reiß' mich aus dieſer unangenehmen und unordentlichen Lebensweiſe. Es konnte aber auch nicht anders ſein; hätt' ich gleich im Anfang meiner Ankunft in L. Geld gehabt, ſo wär' ich jetzt ohne Schulden und in Ordnung — aber ſo, die erſten ſechs Wochen faſt ganz ohne Geld — dann kamen ein paar Thaler, die das Verzehrte nicht aufwogen — und ſo ging's fort und fort und ich kann in keine regelmäßige, vernünftige Lebensart kommen. Es iſt, bei Gott! keine Lüge, wenn ich Dir verſichere, daß ich auch jetzt ſeit 14 Tagen kaum zweimal Braten oder Fleiſch gegeſſen, ſondern blanke Kartoffeln; obgleich ich ſie gern eſſe, ſo wird mir's aber doch zu toll. Ich bin zu ſchüchtern zu Barth zu gehen und zehn oder zwanzig Thaler hülfen mir auch im Ganzen wenig, da Lühe (der's wahrlich ſehr nothwendig braucht) und mein Speiſewirth (der mich ſogar grob behandelte, weil ich ſeit drei Monaten nicht bezahlen konnte allein mit 60—70 Thalern angeſchrieben ſtehen; und nun Wieck erſt? Deine Uhr hab' ich auch verſetzen müſſen und aus der Bibliothek wandert ein Buch nach dem anderen zum Antiquar. Was ich verliere, kannſt Du denken. Vorgeſtern ging ich in der

Verzweiflung zu Wieck und ließ mir einen Thaler geben; Himmel! wie iſt's aber dem Kalbsbraten ergangen! Armuth mag wohl das ſchrecklichſte ſein, weil ſie ganz von der menſchlichen Geſellſchaft ausſchließt. Ich komme jetzt dahinter und bereue Vieles.

Zur Traurigkeit oder gar zur Verzweiflung kann mich Geldmangel nicht bringen, da ich es zu wenig achte und im Beſitze weder glücklicher noch unglücklicher bin. Aber drückend und unbequem iſt es.

Iſt es denn nicht möglich, bis zu meiner Volljährigkeit ein Kapital von 100—200 Thalern irgendwo auftreiben zu können? ich habe hier faſt gar keine Verbindung mit Kapitaliſten und engliſchen Lords und lebe meinen einſamen Stiefel fort. Sonſt geht mir's nicht ſchlecht; ich bin ſo friſch an Geiſt und Seele, daß das Leben in tauſend Quellen um mich ſprudelt und ſpringt. Das iſt die göttliche Phantaſie mit ihrem Zauberſtabe. Ich werde wohl eher unſterblich, als daß ich es je zu einem „Titel" bringen könnte.

Lebe wohl, gute Mutter; ich ſehe Dich bald, ſehr bald; aber um Himmelswillen ſchreibe und ſchicke bis zum erſten März, wenn Du irgend kannſt.

Ich bin wahrlich ſchlimm daran — äußerlich.

R.

Ich bitte Dich noch tauſendmal um Verzeihung, daß ich Dir ſo lange nicht geſchrieben habe: Wo iſt das vorige Jahr hin? ich erröthe, wenn ich antworten ſoll.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 25. April 1831.

Meine geliebte Mutter!

Ich wollte, Du könnteſt mich in meinem Erker ſehen und wie ich wie ein idylliſcher König mitten darinnen ſitze. Die Brüder ſind nirgends aufzufinden; wie ich den alten Neumarkt wieder herunterſchlich und der Mond lebhaft über die Häuſer glänzte, fielſt Du mir ein und mein Verſprechen, Dir bald zu ſchreiben.

Noch träumend kam ich hier an. Das Wetter war ſchön und wie ich in meine Stube trat war alles ſchön gekehrt und geputzt, die Fenſter gewaſchen, die Vorhänge neu; kurz ich befand mich ſehr herrlich. Eduard traf ich geſchäftig, verdrießlich und zerſtreut, was die Meſſe mit ſich bringt.

— — — — — — — — — — — — —

Am 15 Mai.

Drei Wochen liegen zwiſchen dem Anfang und Ende dieſes Briefes. Ich habe meinen Geiſt in dieſer ganzen Zeit noch nicht ſo ſammeln können, um Dir einen großen Brief ſchreiben zu können. Viel Roſenſchein iſt auch nicht drinnen. Sechs Tage hüte ich faſt unaufhörlich die Stube; es liegt mir im Magen, im Herzen im Kopf ach überall. Sonſt bin ich ungemein lebendig und bei Phantaſie. Drei

Tage hintereinander hab' ich nach des Doctors Vorſchrift ſchwitzen müſſen, daß es eine Luſt war. Auch zittert meine Hand beim Schreiben. Es liegt etwas Choleraartiges in mir. Bis zum erſten Juni hoff' ich aber ganz auf den Beinen und bei Dir zu ſein, meine gute Mutter: biſt Du mir denn auch noch recht gut: Deine letzten Worte beim Abſchied werden mir ewig unvergeßlich bleiben; wenn ich ſie wiederhole, ſo iſt's mir als nähme mich ein Genius in ſeine Arme. Ich kann's jetzt kaum genug hören von den Menſchen, daß ſie mich lieb haben, ſo mißtrauiſch bin ich geworden. — An meinen Aufenthalt in Zwickau erinnere ich mich ungern, weil ich doch eigentlich gar zu dummer Laune war (Laune möcht' ich's nicht nennen). An Dir und den Andern lag's wahrlich nicht; glaub' mir, daß ich das fühle und erkenne und daß mir nicht das geringſte Liebeszeichen entgeht. Dank denn, meine gute Mutter, Deiner Sorglichkeit, Aufmerkſamkeit, Deinem Reis und Rindfleiſch, was denn doch nun einmal mein Leibeſſen bleibt und Allem und Allen. Julius ſchien mir diesmal herzlicher als je. —

Meine Finanzen beſchäftigen und bekümmern mich zum Theil. Wieck ſagte neulich: für mich wäre nichts beſſer, als wenn ich keinen Heller hätte — dann würde ſchon etwas aus mir werden. — Karl'n hab' ich mein Geld verſprochen; er will mir 5% geben, was ich nicht annehmen möchte, wenn's ihm ſelber nichts nützte. Für einen Kaufmann ſind 8000 Thaler wenig, die er in einem Jahr verſpeculiren kann. Unſereins iſt aber ſchon ſubtiler. Ich habe mir eine genaue Berechnung meiner Ausgaben und

Einnahmen (bis Michaelis) gemacht. Achtzig bis hundert Thaler fehlen mir aber doch außer den Zinſen, wenn ich beſtehen ſoll. Das Kapital will ich nie angreifen. Haſt Du irgend Einfluß auf Karl und Roſalie, ſo bitte ſie, daß ſie mir nie jährlich mehr ſchicken, als meine geſetzlichen Intereſſen. Sonſt wird's eine Sudelei ohne Ende, die endlich ſchlecht enden würde. Ich will ſchon ſehen, wie ich das Deficit in meinen Ausgaben decken oder verdienen will. Mit nächſtem Brief will ich Dir meine Berechnung ſchicken; ich muß mich ſehr, ſehr einſchränken wenigſtens in Städten wie Leipzig: gib mir denn aber Dein Gutachten. Eduard iſt ſehr heiter und fröhlich; die Meſſe iſt vielmal beſſer geworden als er gedacht hat. — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — Mit mir ſchlendert's nun ſo fort; es iſt ein Fehler aller lebhaften, jungen Seelen, daß ſie recht viel auf einmal werden möchten; die Arbeit wird dadurch verwickelter und der Geiſt unruhiger: das ruhigere Alter wird aber alles ordnen und ebnen. Ich kann nur vier Ziele haben: Kapellmeiſter, Muſiklehrer, Virtuos und Komponiſt. Bei Hummel iſt z. B. Alles vereint. Bei mir wird's wohl bei den beiden letzten ſich bewenden. Wenn ich nur einmal Alles in Etwas bin, und nicht, wie ich's leider immer that, Etwas in Allem. Die Hauptſache iſt aber doch zu meinem Beſtehen ein reines, ſolides, nüchternes Leben. Halt ich dieſes feſt, ſo verläßt mich auch mein Genius nicht, der mich zuweilen in Augenblicken ordentlich wie inne hat. —

Ich muß enden, meine theure gute Mutter, da Karl in zwei Stunden fort will. Bleib mir auch recht gut. — —
— — — — — — — — — — — — —

Robert Schumann.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 8. Auguſt 1831.

„Vergiß mich nicht ganz“ waren Deine Worte beim letzten Abſchied, meine gute Mutter! Acht Wochen ſind ſeitdem vergangen und Du haſt wohl Urſache, Deine letzten Worte jetzt in einem Sinn auszulegen, der mich erröthen machen könnte. Wenn ich Dir ſagen wollte, ich hätte vor lauter Arbeit und Fleiß kaum gewußt, was ich mit der Zeit anfangen ſollte, ſo würdeſt Du's ſchwerlich glauben — und doch iſt's ſo — wenn ich Dir aber ſage: nimm's nicht böſe — ich habe gefehlt — ſo drückſt Du mir vielleicht wieder die Hand ſo herzlich, wie ſonſt, wenn ich kam und gefehlt hatte.

Nun iſt aber heute der Himmel ſo ſchön blau, daß ich ſo recht eigentlich Jemanden haben möchte, dem ich's recht ſagen könnte, wie glücklich und ſommerlich es in mir ausſieht, wie mein inneres ruhiges Kunſtleben alle Leidenſchaften zurückdrängt, wie ich mich oft minutenlang auf der Spitze eines Ideals für die Zukunft drehen kann, mit einem Worte, wie ich manchmal recht den Augenblick der Gegenwart fühle. Wem könnt' ich's aber ſo ſagen, wie

Dir, die Du mich ſonſt immer richtig ſchätzteſt, oft faſt zu gut, meinen Fehlern nachſahſt oder vorbeugteſt und meinem Herzen vertrauteſt, wenn der Kopf durchaus ſchief gehen wollte? — Es iſt nämlich eine ſchöne Sache mit einem jungen Dichter und vollends mit einem jungen Componiſten. Du kannſt kaum glauben, was das für ein Gefühl iſt, wenn er ſich ſagen kann: Dies Werk iſt ganz Dein, kein Menſch nimmt Dir dies Eigenthum und kann Dir's nicht nehmen, denn es iſt ganz Dein; o fühlteſt Du dieſes „Ganz". Da der Grund zu dieſem Gefühl nur ſelten kömmt, da der Genius nur ein Augenblick iſt, ſo bricht es dann auch in ſeiner ganzen Schönheit hervor und erzeugt eine Art von beruhigendem Selbſtvertrauen, das keinen Tadler zu fürchten braucht. In der ganzen Zeit meines Schweigens gegen Dich überfiel mich dieſes oft wie ein Traum, aus dem ich nicht gern erwachen wollte; dann war aber alles um mich ſehr edel und die Welt reich und glänzend. Iſt man endlich eins und ruhig mit und in ſich, ſo löſen ſich die Begriffe von Ruhm, Lob, Unſterblichkeit ꝛc., von denen man gern träumt, ohne etwas zu ihrer Erreichung zu thun, in milde Regeln auf, die man der Zeit, dem Leben und der Erfahrung ablauſchen muß. Um etwas Großes, Ruhigſchönes zu Tag zu fördern, muß man der Zeit nur Sandkörner abſtehlen; das Ganze, Vollendete kommt nicht auf einmal: viel weniger ſchneit es der Himmel herunter. Daß nun manchmal Augenblicke kommen, in denen man zurückzuſchreiten glaubt, während dies letzte oft nur ein mehr oder weniger ſchwankendes Fortſchreiten iſt, liegt in der Natur.

Läßt man dieſe vorübergehen und greiſt dann wieder raſch und muthig an, ſo geht's wieder friſch fort.

Dies iſt im Kurzen, meine geliebte Mutter, die Lebensgeſchichte der acht Wochen, in denen Du mich vielleicht für verloren glaubteſt, während ich oft im Stillen und zu jeder Tageszeit an Dich dachte und Deiner ſpätern Freude mich freute.

Auch mein Privatleben hat ſich anders geſtaltet; man erkennt hier und da mein Talent an, verſpricht ſich Etwas von der Zukunft und wer mich kennt, iſt auch gern bei mir, wie es ſcheint. Eine gewiſſe Schüchternheit vor der Welt kann ich nicht ganz verbergen; und es hätte wenig zu bedeuten, wenn ich manchmal gröber wäre.

Der häufigere Umgang mit Wieck hat eine gute Veränderung in mir hervorgebracht; er ſcheint jetzt ſo theilnehmend gegen mich, wie ich früher nie glaubte, gibt nach und zankt, wo er es für gut hält — und muntert und regt mich immer an. Es wäre mir lieb, wenn Du ihm in ein paar Zeilen für die Aufmerkſamkeit, die er jetzt für mich hat, dankteſt. Er hat ſich neulich gegen Lühe geäußert, daß er ſich wundere, daß meine Familie, die mich ihm doch gewiſſermaßen anvertraut hätte, noch niemals nach mir gefragt habe, wie es eigentlich mit mir ging, ob ich Rück- oder Fortſchritte mache ꝛc., die Familie müſſe ſich gar nicht um mich bekümmern — er begreife das nicht ꝛc. So wenig dies ein Vorwurf für Dich oder die Brüder ſein ſoll, ſo glaub' ich dennoch, daß er hierin Recht hat. Alſo thu' mir die Liebe.

So geſund und fröhlich ich bin, ſo hab' ich doch vor der Cholera Angſt, weniger als Krankheit, als in ihren Folgen. Mein Teſtament hab' ich zur Vorſicht gemacht, aber ſo ſpaßhaft als möglich, da ich mir gar nicht einbilden kann, daß ich jemals ſterben könne.

Ich hätte Dir noch manches zu erzählen, verſchieb' aber Alles auf Deine Antwort. Ich flüſtere Dir daher Jean Paul's goldene Regel zu: daß ſich nie ein Brief beſſer beantworten laſſe, als wenn man ihn zum erſtenmal durchgeleſen hat (bei mir muß es wohl heißen, durchbuchſtabirt).

Nun Adieu, gute, beſte Mutter! Vertraue meinem Fleiß und meinem Genius, der immer um mich ſein möge.

Dein
Dich innigſt verehrender Sohn
Robert.

In voriger Nacht träumt' ich von Dir, aber jedesmal ganz ſchrecklich. — Gefällt Dir die Uhr für Rudel? Kommt die Cholera näher, ſo komm' ich vielleicht nach Zwickau oder Schneeberg.

An Julius Schumann in Zwickau.

Leipzig, den 5. September 1831.

Meine lieben Brüder:
ich muß Euch geſtehen, daß ich eine peinliche, faſt kindiſche Furcht vor der Cholera habe, und daß dieſe wenig Umſtände machen wird, mich mit ihren Tatzen herauszureißen

aus dem ſchönen, gewohnten Leben. Der Gedanke, jetzt zu ſterben, nachdem ich zwanzig Jahre auf der Welt gelebt habe, ohne Etwas zu thun als Geld zu verthun, kann mich außer mir bringen. Ich bin ſeit einigen Tagen in einer Art Fieberſtimmung: tauſend Pläne gehen mir durch den Kopf, zerfließen wieder und kommen wieder. Ich glaube ſogar, daß der Menſch die Verpflichtung hat, einer epidemiſchen Krankheit auszuweichen, wenn er es kann und die äußern, bürgerlichen Verhältniſſe ihm nicht offen entgegen treten. Da dies letzte bei mir der Fall nicht iſt, ſo möcht' ich wohl fort nach dem heitern Italien, vielleicht auf ein halbes Jahr, oder vorläufig nach Augsburg mit Wieck, der nach Paris mit Probſt geht, oder nach Weimar zu Hummel. Am liebſten möcht' ich wieder hier bleiben, weil ich nicht die geringſte Luſt zum Reiſen habe und in der Muſik Fortſchritte mache; kurz ich bin in der fatalſten Unruhe und Unentſchloſſenheit, daß ich mir lieber eine Kugel vor den Kopf ſchießen möchte.

Ich wollte Euch erſt kein Wort ſagen und ohne Weiteres nach Italien bis Sicilien reiſen; ich verwarf es aber doch. Alle Menſchen wundern ſich: daß ich nicht fortfliege. In einer Stadt zu ſein, in der man binnen einer Stunde todt und lebendig ſein kann, iſt freilich nicht reizend. Meine Geſchäfte ſind alle beſorgt; die Staatspapiere bei den Gerichten deponirt; der Paß nach Botzen und Italien liegt auf dem Tiſch. Es fehlt weiter nichts, als der Mutter und Eure Einwilligung und ich komme in vier Tagen nach Zwickau, halte mich einen Tag auf, und reiſe dann direkt nach Rom. Freilich bringt mich die Reiſe aus Allem, aber doch nicht aus dem Leben oder gar in den Himmel. Rathet mir im Ernſt! Hier kann ich nicht bleiben! — Wenn ich hier oder in Zwickau an der Cholera ſtürbe (ich ſehe mich wirklich ſchon) dann würde ich gewiß ausrufen (wenn ich könnte): o Du Eſel, warum biſt Du nicht nach Italien gereiſt! Ihr ſelber würdet es Euch gar nicht erklären können, warum ich es nicht gethan hätte, da mir eigentlich wenig im Wege ſtand. — — — In der geſtrigen Staatszeitung ſtand: in der Reſidenzſtadt Berlin ſind am 3. September 17 Menſchen an der Cholera erkrankt, von denen 14 geſtorben und drei in ärztlicher Behandlung, alſo keiner geneſen iſt. Ich bitte Euch ſehr und recht ſehr, mir mit umgehender Poſt zu ſchreiben, ob ich die Reiſe mit Eurem Willen machen kann. Dann wird mich nichts hindern in der nächſten Minute auszureißen. — Ich würde dieſen ganzen Brief der Mutter geſchrieben haben, wenn ich genau wüßte ob ſie ſchon in Zwickau iſt. Ich bitte Euch nochmals, ſchreibt mir mit umgehender Poſt, denn in vier Tagen kann ſie (die Cholera) ſchon hier ſein; — — — —

R. Schumann.

An die Mutter.

Leipzig, am 21. September 1831.

Liebe gute Mutter!

Wie ſchön iſt's von Dir, daß Du mir wieder ſchriebſt, da Du mir außer der Freude am Brief ſelbſt Gelegenheit gibſt, Dir eine mit meiner Antwort zu machen, was freilich egoiſtiſch genug klingt. Nimm auch meinen Dank für Deinen vorigen Brief mit der Weſte, die mir herrlich ſteht. Du kannſt wohl zürnen, daß Dank und Brief ſo ſpät kommen. Ich hatte mir aber vor 14 Tagen himmelfeſt eingebildet, ich bekäme die Cholera, und müßte daher fort reiſen, weit, ſehr weit, etwa nach Neapel oder Sicilien; zu dieſem Ende wollt' ich erſt Deine Ankunft in Zwickau abwarten, um meine Staatspapiere in Deine eignen Hände zu geben. Iſt's nun ein guter oder böſer Genius geweſen, der mir von der Reiſe abrieth — kurz, die ganze Furcht iſt ſeit einigen Tagen verſchwunden mit ſammt der Reiſeluſt, die überdem nicht ſehr groß war. Was das Teſtament betrifft, ſo kam ich mir freilich lächerlich genug vor, als ich's niederſchrieb: Vorſicht iſt aber doch gut und klug. Da es eigentlich nur mein Privatwille und weder von Rath noch Notar unterſchrieben iſt, ſo kann es jeder meiner lachenden Erben nach Gefallen umſchmeißen. Im Grunde macht' ich's nur Deinetwegen, andere Kleinigkeiten abgerechnet, wie den Flügel, den Roſalie erhalten ſoll ꝛc.

Nach Weimar geh' ich vorläufig nicht. Ich werde nämlich binnen Kurzem, — Vater eines geſunden, blühenden Kindes, das ich noch in Leipzig in die Taufe heben möchte — das Kind erſcheint bei Probſt, der Himmel gebe, daß Du es verſtehſt mit ſeinen erſten Tönen der Jugend und des lebendigen Lebens. Wüßteſt Du nur, was das für Freuden ſind, die erſten Schriftſtellerfreuden; kaum wird der Brautſtand ihnen etwas nachgeben. Da hängt denn jetzt auch mein ganzer Herzenshimmel voll Hoffnungen und Ahndungen — ſo ſtolz, wie der Doge von Venedig mit dem Meere, vermähle ich mich nun zum erſtenmal mit der großen Welt, die in ihrem ganzen Umfang die Welt und die Heimath des Künſtlers iſt. Iſt es nicht ein beruhigend-ſchöner Gedanke, daß dieſer erſte Tropfen, der im großen Aether zerflattert, ſich vielleicht an manches wunde Herz anlegen wird, um ſeinen Schmerz zu mildern und ſeine Wunde zu decken?

Auch ohne dieſe Urſache, (da es überdies gut iſt, daß ich die Correktur in der Nähe habe), würde ich vor der Hand noch einige Zeit in Leipzig bleiben, der Cholera wegen. Weimar iſt ihr eben ſo leicht ausgeſetzt, als Leipzig, da beide an der großen Heerſtraße liegen. — Nun hab' ich aber in Weimar keine Seele, außer Hummel, mit dem ich umgehen könnte. Wie traurig müßte dort das Leben dann für mich ſein; ich würde vielleicht ohne Erbarmen in ein Spital geworfen u. ſ. w. Hier iſt es anders, wie Du weißt — unbedingt hat mir Probſt, der nach Paris gereiſt iſt, zwei Stuben unentgeltlich angeboten; die Wohnung liegt geſund, mitten zwiſchen grünen Gärten und hat die ſchönſte Ausſicht von der Welt. Das Anerbieten geſchah auch ſo freiwillig, daß es einem Geſchenke für die Armuth kaum ähnlich ſah. Sollte ich es jedoch nicht annehmen, ſo ziehe ich vielleicht in das Haus, das Lühe bewohnt, ſo daß ich im Nothfall gleich Jemanden zur Hülfe habe. Du kannſt kaum glauben, was mir Lühe nützt, wie er freundlich zuſpricht, anregt, tadelt, wo ich gefehlt habe — ohne ihn wäre ich vielleicht ſchon lange in Melancholie oder ähnlichen Gallenfiebern untergegangen. Um ſeine Liebes- und Lebensverhältniſſe bekümmere ich mich ſo wenig, wie er ſich um die meinigen. Ich kann Dir verſichern, daß ich noch nie ſo angenehm, ſo ſparſam, ſo kräftig und rein nüchtern gelebt habe, als in den letzten drei Monaten. Hier fällt mir eben ein herrlicher Vers von Goethe ein, den ich zufällig geſtern las:

Weite Welt und breites Leben,
Langer Jahre redlich Streben,
Stets geforſcht und ſtets gegründet,
Nie geſchloſſen, oft gerundet,
Aelteſtes bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefaßt das Neue,
Heitern Sinn und reine Zwecke —
Nun — man kommt wohl eine Strecke!

Iſt das nicht herrlich! und hat da nicht jedes Wort Kopf und Hand! Raune mir dieſen Vers manchmal zu.

Wieck hat Deinen Brief ſehr gerühmt; er ſagte: Du beurtheilteſt mich ſo richtig, daß er kaum wüßte, was er darauf antworten ſolle.

In der letzten Leipziger Revolution, die in der That kaum zu beſchreiben iſt, ſpielte ich eine bedeutende Rolle, da zehn Schritte vor mir Einer niederſtürzte. Das war eine Wuth und ein Schrecken! — Madam [Rölkel] hat mich in dieſer Stunde zum Beſuch geladen; darum ſchließ' ich mein Schreiben. Nimm es freundlich hin! Ich wünſche Dir ſchöne, heitre Tage in Schneeberg. Sollte die Cholera hier ausbrechen, ſo hab' ich mir vorgenommen, Euch jeden

Sonnabend zu ſchreiben, daß Ihr ſeht, daß ich noch bin und lebe.

Schreibe mir bald wieder.
Dein
Dich herzlichliebender
Robert Schumann.

An G. Z. Fink.*)

Leipzig, den 27. September 1831.

Sollte Ew. Wohlgeboren zur Erleichterung Ihrer vielleicht überhäuften literariſchen Arbeiten ein junger Mitarbeiter nicht unerwünſcht kommen, ſo erbietet ſich der Unterzeichnete dazu. Aus beifolgenden Blättern, denen eine lange Reihe von ähnlichen Cäciliana folgen könnten, möchten Ew. Wohlgeboren nicht auf die ſpäteren ſchließen, welche theoretiſcher eindringen, als die beiliegenden, die nur einen erſten Eindruck wiedergeben ſollten, den ein geniales Opus der neueſten Zeit auf mich machte.**) Da ich viel Urſache habe beſcheiden zu ſein, ſo erſuche ich Ew. Wohlgeboren wegzuſtreichen, was Ihnen gefällig iſt oder ſonſt mißfällt. Der Titel Cäciliana gefällt mir eigentlich ſelber nicht. Da es eine Reihe Kritiken ſein ſoll, ſo könnten Sie vielleicht „Odeon" darüber ſetzen mit eben ſo viel Recht, als

---

*) Aus Schumann's Conceptbuch.

**) Es war Opus 2 von Chopin.

Haslinger; (Jean Paul ſchrieb ein ähnliches Muſeum) oder „kritiſche Phantaſien“ oder „[Synoptiſche] Blätter“ ꝛc. dies überlaſſe ich nun Alles dem Gutdünken Ew. Wohlgeboren. Schließlich bitte ich Sie noch um eine einzeilige Antwort, ob und wenn inliegende Cäciliana vielleicht in der muſikaliſchen Zeitung erſcheinen könnte und ob im Falle, daß Ihnen Styl und Plan des Ganzen nicht mißfallen, ich mehr oder weniger ſchicken ſoll.

Ew. Wohlgeboren

ergebenſter

Robert Schumann.

An die Schumann'ſche Familie.

1831.

Liebe freundliche Seelen!

So nehmt denn mein Kind*) liebreich auf. Sind auch Einige unter Euch, denen es ſtumm bleibt, weil ſie ſeine Stimme nicht verſtehen, ſo haben gerade dieſe den Vortheil, ſich das Kind noch ſchöner zu denken als es wirklich iſt. Daß ich dies erſte Werk, Niemanden von Euch widmete, müßt Ihr mir nicht übel nehmen, für's Erſte lag aber dieſe Dedication zu nahe, für's andere iſt das Opus nicht gut genug, da viel ſchönere Sachen mit Eurem Namen im Pulte liegen, z. B. Papillons musicals für die drei

---

*) Es war das eben erſchienene Op. 1.

Schwägerinnen, ein Koncert für die Mutter und ein großes Exercice in Doppelgriffen zur Uebung für die Brüder.*)

So lebt Alle herzlich wohl und denkt in Freuden
an
Euren
R.

An Heckel in Mannheim.**)

Leipzig, am 14. Oktober 1831.

Ew. Wohlgeboren

erinnern ſich vielleicht noch meiner, als ich als Heidelberger Student, vor länger als zwei Jahren Ihren ſchönen Flügel probirte. Nur durch ein Verſehen bin ich zwei volle Jahre lang Ihr Schuldner geblieben, indem ich einem meiner Heidelberger Freunde den Auftrag gab, meine Schuld zu tilgen, der das Geld jedoch auf andre Weiſe losgeworden iſt.

Da der Name Abegg in Mannheim ſo heimiſch iſt, ſo nehm' ich mir die Freiheit, Ihnen zwölf Exemplare meiner Variationen zu ſenden. Wenn ich Sie erſuche, dieſe den Mannheimer Kunſtfreunden mitzutheilen, ſo ſein Sie des innigen Dankes des jungen Künſtlers gewiß, der ſich zum erſten Mal an die Sonne wagt.

Ich überlaſſe ſie Ihnen gern mit 50% und bitte im

---

*) Toccata.
**) Aus dem Conceptbuch.

beſten Falle, daß Sie alle Exemplare los würden, die Zahlung an Herrn Ludwig Schumann hier, den ich genauer kenne oder an meinen Bruder Buchhändler Schumann in Zwickau anzuweiſen. Im andren ſchlimmern Fall bitte ich Sie, die Variationen an dieſelben Adreſſen zurückzuſenden, was bis zur Oſterwoche Zeit hat.

Möchten Sie dieſe Zeilen nicht ungütig aufnehmen! —

An die Mutter.

Leipzig, am 14. Oktober 1831.

Meine geliebte Mutter!

In dieſer Minute wünſcht' ich Dich wohl in meine neue Behauſung. Ich bin nämlich ausgezogen aus der kalten, leeren Stube bei N., in der es faſt vornehm-bettelhaft ausſah und hab' mich am Waſſer eingebaut. Da hab' ich denn in der Vorderſtube einen ſchönen, grünen Garten, zwiſchen dem rothe Häuſer hindurchſehen, und den ganzen Oſthimmel mit dem Sonnenaufgang, den ich des Morgens beim Kaffee fröhlich wie ein Kind genieße; in der Hinterſtube iſt's aber bei weitem ſchöner; ſie hat etwas Heimliches, Warmes; da ſeh ich denn bunte Gärten, eine klappernde Mühle mit einem langen, rauſchenden Waſſer und habe Abends Mondaufgang und den herrlichſten Sonnenuntergang. Wäreſt Du nun bei mir, ſo würd' ich Dir recht viel vorerzählen: wie es doch manchmal recht prächtig auf der Welt ſein kann, wie ich mich über Deinen Brief gefreut habe, wie ich mir gar nicht denken kann, daß Du krank ſein kannſt, da Du ſolche Briefe ſchreibſt.

Am 21. November.

Obige Briefruine nimm als eine Entſchuldigung dieſes langen Schweigens! Meine beſte Mutter! Du glaubſt kaum, wie unzufrieden ich mit mir bin und wie viel Vorwürfe ich mir ſelbſt täglich über meine Nachläſſigkeit mache. Ihr würdet Alle lachen, wenn ich ſagte: ich habe keine Zeit — und doch iſt's ſo. — Ach! mein Gott! da wohnt ein Sänger neben mir — der fängt eben an Tonleitern zu ſingen, daß ich keinen Gedanken faſſen kann. Nachmittag ſchreib' ich weiter. —

Am 25. November.

Wie ſehr ich mich über die neuen Zwickauer Briefe, namentlich über Thereſens, gefreut habe, glaubſt Du nicht; ich mag keinen andern Lohn, als ſolchen. Was jedoch die ſchöne, dunkle Stelle deines Briefes anbelangt, wo ich mich offen über die Dedikation erklären möchte, ſo hab' ich über Deinen zarten Verdacht herzlich lachen müſſen, da die Comteſſe eine alte Schachtel von 26 Jahren iſt, ſehr geiſtreich und muſikaliſch, aber ſpitzig und häßlich.

Um jedoch Deiner Phantaſie nicht alle Hoffnung einer gräflichen Verwandtſchaft in der Zukunft zu rauben, ſo muß ich allerdings geſtehen, daß die jüngere Schweſter eine wahre Engelgeſtalt iſt; (Emilie heißt ſie) und nur etwas zu ätheriſch für Deinen Sohn.

Am acht und zwanzigſten.

Nimm denn, theure Mutter, meine kindlichen Wünſche am heutigen Tage hin, den auch der Himmel ſeit langer Zeit zum erſten blauen gemacht hat. Wie müſſen alle Erinnerungen, die dieſer Tag vielleicht in Dir weckt, ſo ſchön und rein ſein, da Dein ganzes Leben nur Wahrheit ohne Sucht und Glanz war! Werd' auch ich einmal in ſolchem Alter ſo ruhig und ſchuldlos in die Vergangenheit blicken können, wie Du, meine gute Mutter? Und werden es andere? So ſehr ich Deine nur zu milden Geſinnungen über mich kenne, ſo findeſt Du vielleicht für mein ſo langes Schweigen keine Entſchuldigung.

Abends 10 Uhr.

Erſt jetzt kann ich fortſchreiben; mir iſt's, als wenn ſeit Erſcheinen der Variationen die Menſchen mich mehr ſuchten; darum iſt faſt den ganzen Morgen meine Stube voll Sänger, Dilettanten, Künſtler, Malern und andern; dahin ſchreibe auch die Rhapſodie dieſes Briefes.

Meine theure Mutter! ich wünſchte, ich könnte Dir in Dein Auge ſehn, damit ich wüßte, ob ich Dir ſagen dürfte: wie herrliche, feſte Vorſätze und Ziele ich mir nach Empfang Eurer Briefe gefaßt und geſteckt habe. Wenn das Leben des Menſchen ein Irrgarten iſt, ſo findet er vielleicht hier oder da eine Götterſtatue. Leider hab' ich Euch Allen keine Aufmunterung zur Fortſetzung der Correſpondenz gegeben. Verzeiht mir — ich haſſe Alles, was nicht vom innerſten Lebensdrang kommt; ſoll ich mich hinſetzen und ſchreiben, wenn ich keine Luſt dazu fühle?

Verzeih' denn auch Du, meine beſte Mutter! ich ſeh' Dich eben im Bilde an; es liegt etwas Wehmüthiges darinnen; — dachteſt Du vielleicht in dieſer Minute an

Deinen

Robert?

An Dieſelbe.

Leipzig, am letzten des Jahres 1831.

Meine liebe, theure Mutter!

Am letzten ſchreib' ich! was das doch für ein Wort iſt: der Letzte — — denke recht darüber nach und denke, daß auch ich Dein letzter bin.

In aller Eile nimm meine innigen Wünſche entgegen zum Jahr, das morgen wieder ein Kind wird. Wenn es zwölf ſchlägt, ſo ſei gewiß, daß ich an Dich gedacht habe und mich namentlich eines Sylveſterthee's mit Tante Weber ſehr genau erinnere. —

Meine Feiertage waren ſo ſtill, daß ich wirklich keinen Laut geſprochen und gehört habe; ich verſank in eine Art Dumpfheit, die mich ſeit einigen Jahren manchmal packt — da macht' ich mich an ein Rieſenwerk, das alle, alle meine Kräfte in Anſpruch nimmt, und ich bin in dieſer Minute ſo friſch, ſo geſund und ſtolz, daß ich Dir's kaum ſagen kann. Gott gebe, daß das Rieſenwerk eines bleibt — ich will's Moſcheles in London zueignen — weißt Du nicht die Adreſſe von ſeinem Bruder in Prag? es wäre mir lieb.

In kurzer Zeit erſcheinen die Papillons, die ich den Schwägerinnen gewidmet habe. Deinen Namen, theure Mutter, ſoll kein Concert oder ſo ein Rondo tragen, ſondern ein heiteres, frommes, reiches Lied — Biſt Du's zufrieden?

Nun leb' wohl. Grüße mir Alle tauſendmal. Acht Tage muß ich ſehr fleißig ſein.

Dein Robert.

An Friedrich Wieck in Frankfurt a M.*)

Leipzig, den 11. Januar 1832.

Leicht mein verehrter Freund und Meiſter, leicht könnt' ich meinen Brief mit u. ſ. w. anfangen: denn ich ſchrieb wenigſtens alle Stunden an Sie, im Kopfe nämlich. Endlich hab' ich mich heute mit dem feſten Vorſatze hingeſetzt, die Feder nicht eher wegzulegen, als der Brief zu Ende iſt. Für's erſte nehmen Sie meinen ſchönen Glückwunſch zum Glück, das Clara macht — Es iſt ſo wahr, daß, ſo leicht auch die Welt vergißt, ſie das Außergewöhnliche, doch ſelten überſieht, wenn ich ſie auch mit der Kuhheerde vergleichen möchte, die aufſieht, wenn es blitzt und dann ruhig weiter graſt; ſolche Blitze waren Schubert, Paganini, Chopin und — nun Clara.

Sie glauben kaum, wie ich mich nach ihr und Ihnen zurückſehne; ich muß mich immer von einigen Menſchen mit hinausziehen laſſen; unter Leuten meines Gleichen oder gar unter ſolchen denen ich kein Urtheil über mich geſtatten kann, werd' ich leicht ſtolz und ironiſch. Mit Dorn werd' ich mich nie amalgamiren können: er will mich dahin bringen, unter Muſik eine Fuge zu verſtehen — Himmel! Wie ſind doch die Menſchen verſchieden: Und allerdings fühl' ich, daß die theoretiſchen Studien guten Einfluß auf mich gehabt haben. Wenn ſonſt Alles Eingebung des Augenblicks war, ſo ſehe ich jetzt mehr dem Spiel meiner Begeiſterung zu, ſtehe vielleicht manchmal mitten drinnen ſtill, um mich umzuſehen, wo ich bin. Nun — Sie haben vielleicht ein ähnliches Helldunkel in Ihrem Leben gehabt — Manche kommen gar nicht dazu, wie Mozart — Andere ſchlagen ſich durch wie Hummel — Andere bleiben immer drinnen ſtecken, wie Schubert — Andere lachen gar darüber, wie Beethoven — — freilich iſt das eine Meinung.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Wie geht's denn aber Ihnen? Erſchrecken Sie nicht, wenn dieſer Brief nicht ſonderlich logiſch fortſchreitet — denn ich hab Ihnen gar viel zu ſagen, daß ich kaum weiß, wo ich zuerſt hineinfahren ſoll. Alſo:

Chopin's erſtes Werk (ich glaube ſicherlich, daß es das zehnte iſt) iſt in meinen Händen: Eine Dame würde ſagen: daß es *recht* hübſch, recht pikant ſei, faſt moſchelesſiſch. Doch glaub' ich Sie werden's Clara'n einſtudiren laſſen; denn Geiſt iſt die Fülle drinnen und wenig Schwierigkeiten. Daß aber zwiſchen dieſen und Opus 2 wenigſtens zwei Jahre und zwanzig Werke liegen, behaupt' ich beſcheiden.

Am 12. Januar. Geſtern ſtörte mich Knorr. Wer weiß, wie lange das vorige Blatt als ewige Ruine im Pulte geblieben wäre, wenn mich nicht der Einſchluß von Madame Wieck zum Fortſchicken triebe:

K. ſpielte neulich die Variationen von Chopin, wie Sie wiſſen. Es war weder ſchön noch ſchlecht, weder rein noch unrein, weder groß noch klein — ſondern er ſpielte nun eben die Variationen von Chopin. Darum gefielen ſie auch wenig: ja, mein Nachbar im Concert flüſterte mir leiſe in's Ohr „die Compoſition ſcheint miſerabel zu ſein." Und ich nickte Beifall — denn, Herr, wollte man mit allen gebornen Dummköpfen über ſolche Sachen ſtreiten, ſo wäre man einer. Dorn, der neben mir ſtand, freute ſich über das Urtheil meines Nachbars ungemein und ſagte im Zimmer: „nun! ich kann auch in den Variationen nichts weiter als eine Potenz von Herz erkennen"; auch hier antwortete ich keine Silbe, vielleicht eher mit dem Auge; denn Tag's darauf fragte mich Dorn: „habe ich Sie beleidigt? ich verſtehe das eben ſo gut, wie Sie u. ſ. w." Es folgte im Concert ein Pſalm von Romberg — die Fuge begann — ich zupfte Dorn und machte ihn auf's Publikum aufmerkſam: Alle ſprachen, huſteten — er verſtand mich und ſchwieg. —

Wo bin ich hingekommen? entſchuldigen Sie mein verehrter Herr; ach! ich habe Ihnen ſo viel zu ſagen, daß ich vielleicht Hauptſachen vergeſſe. Aber wenn Sie mir mit ein paar Zeilen dieſen Brief beantworten wollen, ſo können Sie auf eine große Antwort meinerſeits gefaßt ſein, die handeln ſoll von der Cholera, den Polen, den Herzianern, Berlianern und Beethovenianern, von Ihnen, von Clara, die ich tauſendmal grüße, von Allen und Allem. —

Am 1. Februar.

Ich habe den Brief wieder erbrochen, da die Variationen erſt Mittwoch abgehen und überdieß einen Geſundheitspaß haben müſſen, den ſie indeß bedürfen.

Liebe, verehrte Clara!

Aber wie konnt' ich doch geſtern ein leichtes Lächeln nicht unterdrücken, als ich in der Didaskalia las: Variationen von Herz ꝛc. geſpielt von Fräulein Clara W.; ach entſchuldigen Sie verehrungswürdiges Fräulein — und doch gibt es einen Vortitel, der ſchöner iſt als alle — nämlich keinen. — Wer würde ſagen: Herr Paganini oder Herr Goethe? Ich weiß, Sie ſind ein denkender Kopf und verſtehen ihren alten, mondſcheinſüchtigen Charadenausgeber — alſo, liebe Clara! Ich denke oft an Sie, nicht wie der Bruder an ſeine Schweſter, oder der Freund an die Freundin, ſondern etwa, wie ein Pilgrim an das ferne Altarbild; ich war während Ihrer Abweſenheit in Arabien, um alle Mährchen zu erzählen, die Ihnen gefallen könnten — ſechs neue Doppelgängergeſchichten, 101 Charaden, acht ſpaßhafte Räthſel und dann die entſetzlich ſchönen Räubergeſchichten und die vom weißen Geiſt — hu, wie's mich ſchüttelt! — Alwin*) iſt ein recht artiger Junge geworden; ſein neuer blauer Rock und die Ledermütze, die meiner gleicht, ſtehen ihm ungemein ſchön: von Guſtav*) läßt ſich wenig Erſtaunliches ſagen; er iſt jedoch ſo erſtaunlich gewachſen, daß Sie ſich verwundern werden: — — — — — — Clemens*) nun iſt der drolligſte, liebenswürdigſte, eigenſinnigſte Junge, ſpricht nach Noten und hat eine ſehr ſonore Stimme; auch er iſt ſehr gewachſen, mit Alwin geht jedoch einmal noch die Violine durch. Um vom Vetter Pfund zu berichten, ſo iſt (mich ausgenommen) gewiß in L. kein Menſch, der ſich ſo nach Frankfurt ſehnt, als er — Haben Sie denn recht componirt? und was? im Traume hör' ich manchmal Muſik — ſo componiren Sie —. Bei Dorn bin ich bis zur dreiſtimmigen Fuge; außerdem iſt eine Sonate in H-Moll und ein Heft Papillons fertig; das letzte erſcheint binnen 14 Tagen, im Drucke nämlich. — Dorn gibt in 4 Wochen ein Concert. Im Polenconcert mußten 300 Menſchen fortgehen, ſo voll war's. — Das Wetter iſt heute herrlich — Wie ſchmecken denn die Äpfel in Frankfurt? Und wie bebefindet ſich das dreimal geſtrichene F in der Springvariation von Chopin? Das Papier geht zu Ende — Alles geht zu Ende, nur nicht die Freundſchaft,

---

*) Alwin, Guſtav und Clemens, Clara's Brüder.

mit welcher ich bin
Fräulein C. W.'s
wärmſter Verehrer
R. Schumann.

Leipzig, am 17. April 1832.

Gute Mutter,
Gute Thereſe, Roſalie und Emilie,
Guter Eduard, Karl und Julius.

Das Wetter iſt heut' gar ſo duftig und himmliſch und ich wünſchte mir nichts, als einen Wagen aus Roſen geflochten, den ein Heer von Schmetterlingen an Gold- und Silberfäden in die Heimath zöge; dann würde ich zu ihnen ſagen: tragt die Papillons hin zu Thereſen, Roſalien und Emilien, flattert und jubelt um ſie, ſo leicht und ſelig Ihr wollt, ſagt der alten, guten Mutter Etwas von meinen Träumen und Gedanken und von meinem Schweigen, das wie eine ſtumme Sprache war, ſagt ihr auch, daß mit der Taubenpoſt ein langer, ſchöner Brief ankommt, der mein Schweigen zwar nicht entſchuldigen kann, doch brechen ſoll, ſo ſanft wie ſich der Regenbogen in Prismen oder im Strome bricht — ſagt auch den guten Brüdern, daß ich ihrer herzlich gedenke, und daß ihr Leben leicht wie Euer Flug und tief wie Eure Bedeutung ſein möge. — Sagt Allen: daß ihr mich oft auf ſtillen Wegen und Wieſen fandet und daß ihr mich bald auf dem Wege nach der Heimath begleiten ſollt, zwar nicht an den ſtillen Oſterfeiertagen, doch am blühenden Pfingſten — bittet ſodann alle, daß ſie ſobald als möglich die Schlußſcene aus Jean Pauls Flegeljahren leſen möchten, und daß die Papillons dieſen Larventanz eigentlich in Töne umſetzen ſollten und fragt ſie dann, ob vielleicht in den Papillons Etwas von Wina's Engelsliebe, von Walt's Dichtergemüth und von Vult's ſcharfblitzender Seele richtig wiederſpiegelt — ſagt und fragt dies Alles und noch mehr, noch mehr. Da zieht denn fort, fliegende Boten und kommt bald mit einem Liebesworte meiner Mutter, Brüder und Schweſtern zu

Eurem

Robert.

An L. Rellſtab in Berlin.*)

Leipzig, am 19 4. 32.

Ew. Wohlgeboren möchten den aufrichtigen Dank des Unterzeichneten für die wohlwollende ſchonende Recenſion der Abegg-Variationen annehmen, die kaum eine größere verdienen. Weniger für den Redacteur der Iris, als den Dichter und den Geiſtesverwandten Jean Pauls, erlaub' ich mir den Papillons einige Worte über ihr Entſtehen hinzuzufügen, da der Faden, der ſie in einander ſchlingen ſoll, kaum ſichtbar iſt. Ew. Wohlgeboren erinnern ſich der letzten Scene in den Flegeljahren — Larventanz — Walt — Vult — Masken — Wina — Vults Tanzen — das Umtauſchen der Masken — Geſtändniſſe — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlußſcene und dann der fortgehende Bruder. — Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß ſchien mir nur ein neuer Anfang — faſt unbewußt war ich am Klavier und ſo entſtand ein Papillon nach dem andern. Möchten Ew. Wohlgeboren in dieſen Urſprüngen eine Entſchuldigung des Ganzen finden, das im Einzelnen ſehr oft eine verdient!

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Mit dem Wunſche, daß der Iris das Mark und die Friſche, die einem aus jedem Blatte entgegen weht, nie fehlen und daß Sie fortfahren möchten im kräftigen Erdrücken Alles Faden und Krankhaften, ſchließe ich dieſe Zeilen der erſten Annäherung an einen hochachtbaren Geiſt.

Robert Schumann.

Erfüllen Sie mir die Bitte, mich Herrn Wilhelm Häring*), an dem ich einen frohen Begleiter auf einer Rheinreiſe hatte und der mir oft und viel Schönes von Ihnen erzählte, angelegentlichſt zu empfehlen.

An Heinrich Dorn.

Leipzig, den 25.4. 32.

Verehrter Herr Director.**)

Was konnte Sie zu einem ſo plötzlichen Abbrechen unſres Verhältniſſes veranlaſſen? Freilich bat ich ſo lange um Nachſicht und Entſchuldigung, daß Ihnen die Sache läſtig wurde. Aber daß mich der Führer ſo kurz vor dem Ziele verlaſſen konnte, glaubte ich kaum; denn erſt jetzt, nachdem ich zwei meiner Bekannten bis zu den Ligaturen verholfen habe, ſah ich Ihren gründlichen und ſicheren Lehrgang.

---

*) Wilibald Alexis.

**) Aus dem Conceptbuch.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Glauben Sie nicht, daß ich ſeit Ihrer Trennung ſtill geſtanden oder faul geweſen bin. Aber es iſt, als wenn ſich meine ganze Natur jedem Antrieb von außen widerſträubt und als wenn ich auf das Ding erſt von ſelbſt fallen müßte um es zu verarbeiten und ihm ſeine Stelle anzuweiſen. Wo wir ſtehen geblieben waren, bin ich daher bedächtig fortgegangen (nach Marpurg) gebe aber (ich geſtehe es Ihnen) nicht die Hoffnung auf, bei Ihnen noch einmal die Lehre vom Canon zu hören, ſehe auch das Durch- und Durch-Nützliche der Theorie ein, da Falſches und Schädliches nur in Uebertreibung oder verkehrter Anwendung liegt. Bei einer Bearbeitung Paganiniſcher Capricen für's Klavier vermißte ich Ihren Beiſtand ſehr, da die Bäſſe oft zweifelhaft waren, habe mich aber durch Einfachheit herausgezogen. Sonſt ſind ſechs Intermezzi's mit Alternativen, ein Präludium mit Schlußfuge zu drei Subjecten (bedenken Sie) im alten Stil fertig, die ich Ihnen gern vorlegen möchte. Wenn ich nun eigentlich frage, weswegen dieſer Brief geſchrieben iſt, ſo muß ich wieder antworten: „meinetwegen", ſollte das nicht Egoismus ſein?

Aber vergeben Sie und entſchuldigen Sie
Ihren
ergebenen Schüler.

An ſeine Familie.

Leipzig, den 28. April 1832.

Liebe Familie!

Von den zwei früher geſandten Exemplaren bitte ich, wenn ſie noch nicht vertheilt ſind, eines an Madame Bauer, das andere an Amalie Scheibe zu ſchicken.

Es geht mir ſehr wohl; ich bin fleißig und habe mir Cigarrenrauchen und Bier faſt ganz abgewöhnt; nun fleckt's.

Das nächſte was erſcheint ſind: Intermezzi per il Pfte., dedicati — W. della Lühe, bei Hofmeiſter: dann Exercice fantastique, Clara Wieck gewidmet. Aus der Iris Nr. 8, von Rellſtab, zieh ich das für Euch Intereſſante aus[*]:

„Das Thema ſcheint uns etwas geſucht und doch zu„gleich monoton, indem ſich dieſelbe Wendung unaufhörlich „auf dieſelbe Art im erſten Theil und dann in einer wenig „bedeutenden und ändernden Umkehrung im zweiten wieder„holt u. ſ. w.“

Zu Eurem Troſt muß ich ſagen, daß das für mich kein Vorwurf ſein kann, da das Thema gegeben war und nicht anders, oder einfacher geſetzt werden konnte; dann:

„Was die Variationen ſonſt anlangt, ſo hat ſie ein ge„ſchickter Klavierſpieler gemacht und ſie ſind ein ebenſo dank-

---

[*] Recenſion über Op. 1.

„bares und glänzendes Bravourſtück, als viele dergleichen „von Czerny, Herz u. ſ. w., verdienen daher auch „eine gleiche Anerkennung.“

Dann:

„Lieb wäre mir's, wenn ich einigen Einfluß auf die „ohne Zweifel ſehr muſikaliſche Dame hätte, der das Werk „dedicirt iſt. Denn ich würde dem talentvollen Componiſten „ſofort die verwickeltſten Aufgaben ſtellen, die er mit einem „ſo muſikaliſchen Namen zu löſen hätte.“

Sonſt iſt kein Tadel in der Recenſion; und das iſt gut, denn der Rellſtab iſt der ſchärfſte und gefürchtetſte. Ich ſchrieb ihm mit den Papillons zugleich einen verbindlichen Brief und erhielt geſtern eine ebenſo verbindliche Antwort. Der Mutter und Emilien dank' ich herzlich für die Briefe. Der Bediente wartet hinter mir und ich muß fertig werden.

Ich bin bei ſchöner Laune, faſt immer; das macht das blühende Kind, der Frühling. Aber der Februar und März ſind fatale Monate; da bin ich Zeit meines Lebens immer trüb und todt geweſen. Darum mein nie genug zu entſchuldigendes Schweigen. Mein Troſt: Fleiß und Vertrauen. Liegt heute das Leben felſenſchwer auf uns, ſo wiegen wir uns morgen darauf, wie der Schmetterling über ſeiner Blume.

Lebt wohl! ſchreibt wohl! Ich bin ſehr arm und freue mich auf das Rendezvous, das wir uns bald einmal in Altenburg geben wollen. Was macht Thereſe?

Robert Schumann.

An die Mutter.

Leipzig, am 8. Mai 1832.

Meine geliebte Mutter!

Eben hab' ich Deine drei letzten Briefe durchgeleſen, zwei darunter vom Januar, um Dir auf Alles treu zu antworten, was vielleicht vergeſſen war. Um Dir ein richtiges Bild meiner Denk- und Lebensweiſe in den vergangenen Monaten und mir vielleicht eine Entſchuldigung zu geben, möcht' ich Dir gern aus meinem Lebensbuch Etwas ausſchreiben, find' es aber gerade in dieſen Monaten äußerſt ſparſam und bedeutungslos. „Der Künſtler muß ſich ſtets im Gleichgewicht mit dem Außenleben halten — ſonſt geht er unter.“ Erſtens war es dies, was ich ſelber that; vielleicht richtete ſich dadurch mein Sinn wieder ins Innere zurück, der früher durch's Reiſen und durch eine lebendige Außenwelt mehr die Gegenſtände beachtete — aber wie Dein Sohn ebenſo unmäßig im Rechten, als wie im Verkehrten iſt, ſo artete dieſe Selbſtbeobachtung, oft war es ſogar eine Belauſchung von Gefühlen, in eine Hypochondrie aus, die mich meine Stellung, die ich künftig einnehmen ſollte, nicht klar erkennen ließ, aber an und für ſich niederdrückend und zerſtörend war. — Sodann: So viel Reizendes die Kunſt in ihrem Wirken, in ihren Beſtrebungen, die nie einen Stillſtand dulden, für mich hat, ſo war ich oft eitel genug zu glauben, ich fülle für's andere (praktiſche) Leben meine

Stelle nicht genug aus. Ich ging mehr in mich zurück und mein voriges Leben aufmerkſam durch und ſuchte mich über meine Beſtimmung, Bedeutung, über meine Leiſtungen in productiver und paſſiver Hinſicht klar zu machen, ohne zu einem beſondern Reſultat zu kommen. Und wie das Schönſte und Herrlichſte, wenn es an der unrichtigen Stelle ſteht oder übertrieben genoſſen wird, Ueberdruß und Gleichgültigkeit erzeugt, ſo erkannt' ich bald leicht, daß nur das verſtändig-klare, aufrichtige und langſam-prüfende Studium das Fortſchreiten erleichtert und der Kunſt ihren Zauber bewahrt, da namentlich die Muſik, die ſo ſchnell anſpannt, in der Länge um ſo ſchneller abſpannt. — Sodann fühlt' ich ſeit langer Zeit ein Mißbehagen an meinem bürgerlichen Leben. Wieck, der einzige mit dem ich oft und gern verkehre, weil wir uns beide für einander intereſſiren, war nach Paris gereiſt; Lühe kam zwar täglich, aber ſeine conventionellen Anſichten vom Leben, ſo klug ſie ſind, hielten mich ab, mich ihm feſter anzuſchließen: Moritz Semmel, den ich ſo ſehr achte wegen ſeiner Einſicht, ſeinem feſten Wollen und ſeiner Vorliebe für ſein Studium, war der einzige, der bei einer heiteren und klaren Lebensanſicht mir mehr genügte; aber das durchaus Entgegengeſetzte unſeres Lebenszweckes brachte uns mehr auseinander, was mir um ſo unerklärlicher iſt, da der Eine dem Anderen geben konnte, was er nicht hatte. Da ward ich immer einſamer im Leben, und es trat zu Zeiten eine Atonie ein, der nur der Haß, den ich von jeher gegen jede Unthätigkeit gehabt habe, die Wage hielt.

Jetzt erſchienen zwei Werke von mir; Wieck, auf deſſen

Urtheil ich in mancher Hinſicht viel gab, da es ſelten einſeitig iſt, war fort; Dorn, mein theoretiſcher Lehrer, hatte mich innerlich weit gebracht, indem ich durch anhaltendes Studium die ſchöne Klarheit gewonnen hatte, die ich wohl früh ſchon geahnt, mir aber oft gefehlt hatte. Von hier an wird mein Leben anders; ich ſtehe allein; faſt zaghaft gab ich das Manuſcript aus der Hand — nun iſt's gedruckt, aller Welt vor Augen liegend und dem Urtheil Jedermanns anheimgefallen — einige Stimmen ſprechen ſich aus, zum Theil ſchonend, zum Theil anerkennend, zum Theil tadelnd — — — — — — — — — — in mancher ſchlafloſen Nacht ſeh' ich ein fernes Bild, wie ein Ziel — während des Niederſchreibens der Papillons fühl' ich recht, wie ſich eine gewiſſe Selbſtändigkeit entwickeln will, die jedoch die Kritik meiſt verwirft — Nun flattern die Papillons in die weite, herrliche Frühlingswelt; der Frühling ſelbſt ſteht vor der Thüre und ſieht mich an — ein Kind mit blauen Himmelsaugen. — Und nun fang' ich an mein Daſein zu begreifen — das Schweigen iſt gebrochen — mein Brief iſt in Euren Händen.

Hier, meine theure Mutter, haſt Du ein Bild meines Leben- und Seelenkampfes, der Urſache meines Schweigens und Schreibens. Wie oft denk' ich an Dich und wie oft erſchienſt Du mir im Traum, obgleich immer drohend und in einer entſetzlichen Geſtalt. Dann nahm ich Dein Bild, ſah es recht freundlich an und mir war's, als lächelteſt Du. Glaube mir, daß ich oft deshalb nicht ſchreiben wollte, weil ich Dich mit meinem fortwährenden Schwanken zwiſchen Entſchluß und Willen, das eine Folge jener Kriſis war, betrübt gemacht hätte. Dein letzter Brief war aber ſo liebevoll, anregend, daß ein längeres Schweigen eine Verſündigung geweſen wäre.

Wollt' ich Dir nun ein Gemälde meines häuslichen Lebens entwerfen, ſo würd' ich vielleicht ſagen, daß es am Morgen italiäniſch und am Abend niederländiſch wäre. Und ſo iſt's auch. Meine Wohnung iſt anſtändig, geräumig und gemüthlich; früh gegen fünf Uhr kann ich wie ein Reh aus dem Bette ſpringen; Gelderbuch, Tagebuch und Correſpondenz werden in Ordnung gehalten; bis um elf Uhr wird abwechſelnd ſtudirt, componirt und wenig geleſen; um elf Uhr (tagtäglich) kommt Lühe, der mir überhaupt ein ſchönes Bild von Ordnung und Regelmäßigkeit iſt — Mittagtiſch — dann leſ' ich franzöſiſch oder die Zeitungen — Von drei bis ſechs Uhr geh' ich regelmäßig ſpazieren, gewöhnlich allein und nach Connewitz zu — da iſt's freilich herrlich und ich frage Dich und mich: kann man nicht leben, wie im Himmel, wenn man das Leben in ſeiner Einfachheit und Nüchternheit begreifen lernt und ſonſt nicht unbeſcheiden in ſeinen Anſprüchen iſt? da kann ich denn manchmal recht froh die Hände in einander ſchlagen, um mir zu geſtehen, daß das wahre Wohl nicht allemal in Amerika zu ſuchen iſt. — Komme ich um ſechs Uhr nach Haus, ſo phantaſir' ich bis gegen acht, geh' dann gewöhnlich zu [Kömpel] und Wolff zum Abendeſſen und dann nach Haus.

Da ich aber offen gegen Dich bin, meine gute Mutter, ſo geſteh' ich Dir gern, aber ohne erröthen zu müſſen, daß dieſe Lebensordnung in den Monaten Februar und März oft geſtört ward und Ausnahmen erlitt, die faſt zur Regel wurden. Du ſelbſt haſt Raſcher'n gefragt: ob ich wirklich ſo viel trinke; ich glaube er hat mich vertheidigt — ich würde es nicht gethan haben; denn es hatte ſeine Wahrheit. Da aber das bayriſche Bier mehr eine proſaiſche Gewohnheit, als eine poetiſche Leidenſchaft war, ſo war das Abgewöhnen nicht leicht, da eine Leidenſchaft abzulegen unendlich leichter iſt, als eine alte Gewohnheit. Fragſt Du aber, ob ſie abgelegt iſt, ſo ſag' ich mit feſter Stimme: ja.

Gegen Mittag.

Was hab' ich doch Göthe'n zu verdanken!

Am 5. Mai.

Heute iſt Napoleon's Todestag. — Geſtern ſtörte mich Wieck mit Clara, der direct von Paris kam. Was gibt's da Alles zu erzählen! — Von Göthe'n im nächſten Briefe; denn dieſer dauert mir ſchon zu lange.

In aller Eile antworte ich Dir auf Deine früheren Fragen. Bei Lühe wohn' ich nicht; die Adreſſe, die Ihr habt, iſt die richtige — mein Verhältniß zu Wieck iſt erfreulich, wie ich Dir ſchon ſagte. — Sonſt geh' ich mit Dorn und Herloßſohn um und am meiſten mit mir ſelbſt oder mit der Zukunft. — Alle Welt räth mir ab, nach Weimar zu Hummel zu gehn, der zehn Jahre zurück wäre. Und dennoch werd' ich zu Michaelis hingehen — erſtens, der Abwechslung wegen, die, wie jede, neue Ideen bringt — ſodann Klugheitshalber, da ich doch noch nach Wien muß und der Name Hummel dort noch guten Klang hat. — An den „reiſenden Virtuoſen“ denk' ich nicht — das iſt ein ſaures, undankbares Leben. — Bin ich fleißig, ſo bin ich in zwei Jahren bis Opus 20. Dann wird mein Schickſal entſchieden ſein; und ich kann dann ſo bequem in Zwickau, wie in Wien oder Paris leben. Wieck will mich durchaus nach Paris haben; bis jetzt fühl' ich weder Luſt, noch Kraft dazu. Dann ſchreibſt Du: „ſuche einen würdigen Mann, der Dich beurtheilen kann, nähere Dich ihm mit Vertrauen und bitte denſelben, Dich zu leiten.“ — Ach: liebe Mutter! ich habe dies immer gethan — fand aber, daß dann Alles ſchief ging noch dazu auf Koſten meiner Selbſtändigkeit; ich folge meinem moraliſchen Inſtinkt, höre das Urtheil erfahrungsreicher Männer gewiß gern und beſcheiden an, aber erkenne es nicht blindlings. — — Mein Geld iſt ſicher untergebracht auf gute Hypothek — daß ich mit meinen Intereſſen nicht auskommen kann, ſiehſt Du leicht; daß ich fünf Jahre hindurch jährlich 200 Thaler zuſetzen muß, glaub' ich ſicherlich, ebenſo, daß dann die Finanzen durch Honorar ꝛc. wieder in ein Gleichgewicht kommen werden. Wenn Ihr mich manchmal unterſtützen könnt, ſo unterlaßt das nicht. Ich vergelt' es Euch gewiß ſpäter. — An die Cholera wird nicht mehr gedacht.

Ich kenne keinen herrlicheren Gedanken, als den: daß es in meinen Kräften ſtünde, ein Buch zu ſchreiben, das die Brüder auf etliche Jahre unterſtützte. Ich thue es aber vielleicht. Die Idee iſt da. —

So lebe denn wohl gute Mutter! War ich offen gegen

Dich, ſo ſei auch Du es gegen mich. Ich grüße Alle tauſendmal.

Robert Schumann.

Thereſe hat mich ſehr freundlich nach Gera eingeladen. Steht nichts im Weg, ſo thu' ich's und komme dann auf ein paar Tage nach Zwickau. Wie kommt's Mutter! meine frühere Reiſeluſt iſt jetzt ziemlich vorbei.

Adieu. Schreibe ja recht bald!

Auf Wieck ſei nicht ungehalten; denn zwei Tage nach Empfang Deines Briefes reiſte er ſchon ab! Wie konnteſt Du aber glauben, daß ich den Brief zurückbehalten, da ich Dich ja darum gebeten hatte!!

An Dieſelbe.

Leipzig, am 26. Mai 1832.

Meine geliebte Mutter!

In aller Eile empfange die Nachricht meines Wohlbefindens und meiner ruhig-heitern Stimmung, die mich den Frühling, wie noch keinen andern, genießen ließ. Da mir Dein letzter Brief einen bald-nachfolgenden verſprach, ſo verſchob ich ſeither Antwort und Dank für Deinen liebevollen Brief mit der gewichtigen Inlage, die mir ſo recht zu gelegener Zeit kam. —

Es iſt mir nie in den Sinn gekommen nach Gera zu gehen. Da jedoch Thereſe ſo herzlich ſchrieb, wie es mir wenigſtens ſchien, ſo durfte ich die Einladung nicht rundweg abſchlagen. Ich glaube auch nicht, daß Eduard hin will.

Doch ſagte er, daß er, wenn er die Buchhandlung verkaufen konnte, er mit Thereſen für immer nach der Reſidenz ziehen möchte. Was denkſt Du darüber?

Du kannſt mir kaum glauben, wie werth mir Roſalie hier geworden iſt und wie weh mir ihr Abſchied thut. Was iſt alle Schönheit und aller Schmuck gegen eine ungeheuchelte Herzlichkeit und Natürlichkeit! Liebe ſie denn recht, meine gute Mutter; Du liebſt mich dann mehr.

Eben empfing ich einen Brief von Hummel, der ſehr aufmunternd über die Compoſitionen ſpricht.

„Ich habe,“ ſagt er, „Ihre zwei letzten Werke mit Auf„merkſamkeit durchgeſehen, und mich dabei Ihres regen Ta„lentes ſehr erfreut; alles, was ich darüber zu bemerken „hätte, wäre höchſtens ein zuweilen ſchnell aufeinander fol„gender Harmoniewechſel u. ſ. w. — Auch ſcheinen Sie ſich „öfters der Originalität, die Ihnen übrigens eigen iſt, etwas „zu ſehr hinzugeben; ich wünſchte nicht, daß Sie ſich dieſes, „aus Angewohnheit, zum Stil machten, weil es der Schön„heit, Freiheit und Klarheit einer wohlgeregelten Compoſition „nachtheilig ſein würde.“ Sodann: „fahren Sie ſo fleißig „und ruhig fort, und ich zweifle nicht, daß Sie Ihren „Zweck vollkommen erreichen werden.“

Roſalie wird Dir mehr ſagen. Auch Hummels ältere Briefe werden Dich intereſſiren; ich will ſie vorſuchen und dann ſchicken.

Ueber meine ſonſtige Lebensweiſe wird Dir Roſalie gewiß gern und wahr berichten, — daß ſich Wieck ſehr für mich intereſſirt, daß er in die Papillons ganz verliebt iſt

12*

und daß ſie Clara zum Entzücken ſchön ſpielt u. ſ. w. Auch die Gründe, weshalb ich lieber nach Wien als nach Weimar gehe, wird Dir Roſalie ſagen. Jedenfalls bleib' ich vor meiner Abreiſe in erſtere Stadt etliche Wochen in Zwickau und Schneeberg.

Antworte mir denn bald, meine gute Mutter, und grüße mir Emilie und Julius herzlich. Ich denke ſehr oft und ſehr gern an Dich.

Dein
Dich innig liebender
Robert.

An Friedrich Wieck. Hier.*)

Leipzig, am 3. Juni 1832.

Verehrteſter Freund!

Meinen ſchönen Dank für die Geduldprobe — den Reſt bitte ich an Johann zu geben. — Hier ſind die Titel der neueſten Oeuvres. Wie ſehr würden Sie mich verbinden, wenn Sie mit Hofmeiſter die Sache beſprechen wollten. Ich kann dergleichen nicht gut, bin auch zu Forderungen zu ſchüchtern. Vier Thaler per einen Bogen der Capricen wäre gewiß nicht zu viel verlangt; für die Intermezzi und den Fandango einen Louisd'or — von jedem Stück eine Parthie Freiexemplare, etwa 8—10 von jedem. Ich wünſchte, daß Hofmeiſter, nähme er dieſe Bedingungen an, eine vorläufige Anzeige in die muſikaliſche Zeitung beſorgte, weil mich dies zu einer raſchen Beendigung nöthigte. Das Componiren geht leicht und ſchnell — aber in der Folge fang' ich damit immer allerhand Künſte beim [Ausarbeiten] vorzunehmen an, die mich zur Verzweiflung bringen können. Es wäre mir lieb, wenn ſämmtliche Stücke in kurzen Räumen erſchienen und in der bezeichneten Folge. Bis übermorgen hoffe ich mit Vorrede und Allem zu Paganini im Reinen zu ſein — Ich ſuchte Sie geſtern auf, fand Sie aber nicht. Jeder Tag, an dem ich Sie oder Clara nicht ſprechen kann, macht eine Lücke in meinem Leipziger Lebensbuch.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Ihr ergebener

R. S.

An Friedrich Wieck. Hier.*)

Leipzig, am 8. Juni 1832.

Nehmen Sie die Capricen in Gunſt auf; das war eine göttliche Arbeit, aber etwas herkuliſch. Bitte — ſetzen Sie ſich mit dem Bleiſtift in der Hand neben Clara und ſtreichen Sie an, was Ihnen auffällt. Das Original ſchicke ich mit Fleiß nicht mit. Der Text wird etwa in drei Tagen fertig, ich habe eine ſolche Maſſe Materialien dazu, daß ich nicht langſam und behutſam genug wählen kann.

Gruß und Freundſchaft.

Vor ſechs Stunden habe ich mein drei und zwanzigſtes Jahr angetreten, eigentlich mein zweites.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

An die Mutter.

Leipzig, am 14. Juni 1832.

Meine geliebte Mutter!

Roſalie hat gewiß aus der Schule geplaudert, weil Du gerade die Sachen wählteſt, die ich ſo ſehr wünſchte und ſo ſehr nöthig hatte. Das Schnupftuch ſieht prächtig, zumal zum blauen Rocke. Nimm meinen innigen Dank für Deinen ſchönen Brief und für die nützlichen und ſchönen Geſchenke. Solche idylliſche Züge, wie mit den Münzen, erfreuen mehr, als ein Dutzend ſentimentale Geburtstaggedichte oder moraliſche Ergießungen. Daß ich nicht im Augenblicke nach Empfang Deines Briefes antwortete, daran war die ſpäte Zeit ſchuld, an der ich ihn erhielt. Nach einem Spaziergange mit Eduard, Wieck und Clara hatten wir bei einer Flaſche Laubenheimer bis elf Uhr Abends zuſammengeſeſſen und waren recht fröhlich aus dem Herzen in die Herzen. Nachmittag war ich allein in Zweynaundorf geweſen, Kopf und Herz voll Glücksgötter und heiteren Ausſichten in die Zukunft. Mit wie anderen Gedanken war ich vor drei Jahren an derſelben Stelle! wie unbeſtimmt und unſicher war damals meine Denkart! wie viel feſter und klarer ſehe ich mich in dieſem Jahr, Phantaſie und Bewußtſein im ſchönen Gleichgewicht, Gedanken und Gefühle eines von dem andern unzertrennlich! Wie ich nun am Abend zu Haus kam und Eure Briefe vorfand, ſo war ich ſehr zufrieden und bat meinen Schutzgeiſt, daß er mich zu Eurer Freude fort und fort leiten möge. Die Angelegenheit Eduards und der Todesfall, den ich ſo tief in Roſaliens Seele fühlte, machten mir wohl oft Sorge; aber ich ließ mir angelegen ſein, Eduard zu beruhigen und mit beſſern Zeiten zu vertröſten, in denen die Erinnerung an überſtandenes Unglück ſo ſehr wohlthuend iſt. Eduard war, auch wie ſich ſchon mehre Plane zerſchlagen hatten, aber ſo ruhig und ergeben, ſo fleißig und beſonnen, daß ich nicht verzweifelte. Wie kann ich aber die Freude Eduard's, als ich das Geld unter, ihn nicht drückenden (vortheilhaften) Bedingungen herbeigeſchafft hatte, beſſer beſchreiben, als wenn ich ſage, daß ich da das fromme, duldende Auge eines niedergedrückten Menſchen ſah, das ſich wieder zum freundlichen Leben voll Glanz und Hoffnung erhebt. Das war geſtern ein mir unvergeßlicher Augenblick.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Ich wollte Dir erſt einen recht langen Brief ſchreiben, darf aber heute Julius, Roſalie und Emilie nicht vergeſſen, die ſo oft an mich denken und ſchreiben. In dieſen Briefen kannſt Du das Nähere über meine freundlichen Lebensumſtände erfahren.

Beiliegend ein Brief von Hummel, der nächſte, den ich bei der Hand habe; es iſt der letzte, der Zeit nach.

Wie ich von allen Seiten höre, gefallen die Papillons ziemlich allgemein. Mehr darüber und eine freundliche Recenſion darüber in einem Briefe an Julius. Clara und Wieck ſind mir ſehr zugethan; Eduard hat großen Gefallen an ihnen gefunden, ſowie umgekehrt.

Eduard wird Dir von dem ſonderbaren Unglück*) berichten, das mich betroffen hat. Dies iſt der Grund zu einer Reiſe nach Dresden, die ich künftigen Montag mit Wieck dahin machen will. Obgleich ich ſie auf Anrathen meines Arztes und auch zur Zerſtreuung unternehme, ſo bin ich doch genöthigt, dort viel zu arbeiten. Jedenfalls ſchreib' ich von Dresden.

Ich grüße Dich tauſendmal mit Liebe und Verehrung.

R.

An Julius Schumann.**)

Leipzig, am 18. Juli 1832.

Lieber Bruder!

Du weißt ja, wie ungern ich ſchreibe und wie oft und gern ich an Dich denke; auch iſt mein ganzes Sinnen und Thun jetzt ſo auf die Kunſt gerichtet, daß ich Deutſch faſt ganz verlerne, namentlich das Buchſtabenſchreiben an und für ſich. Könnte ich Dir ſo in Muſik erzählen, ſo ſollte ſich die Welt wundern über die Gedanken, was ſie ohnehin gegen meine Erwartung thut, wie Du aus der Beilage***) ſehen kannſt, die ich an die zehnmal durchgeleſen habe, um einen Druckfehler am Namen herauszuſtudiren. Wie muthig ich meinem Ziele entgegenſteure und wie fleißig und zufrieden ich in meinem Lebenselement arbeite, kann ich Dir nicht ſagen. Die Welt breitet ſich ſo froh vor mir aus; die äußern Umſtände wirken ſo günſtig in die meinen, daß ich meinen Schutzgeiſt immer bitte, er möge mich nicht unbeſcheiden machen und mir die Kindlichkeit des Künſtlers erhalten. Und wie freut mich das Alles auch in Eurer und Deiner Seele; denn ich weiß, wie ſehr Du Dich immer für mich intereſſirteſt, ohnerachtet meines langen Schweigens, das gewiß nur eine Pauſe war, um friſcher fortzufahren.

---

*) Schwächung des Zeigefingers der rechten Hand.

**) Aus dem Conceptbuch.

***) Es war eine ſehr günſtige Recenſion aus Wien über ſeine Papillons.

Vielleicht habt Ihr mich noch in Dresden vermuthet. Schon ſeit 11 Tagen zurück — habe da viel innerliche Tage gehabt. Von außen war es aber ſo ungünſtig, daß es mich bald wieder forttrieb. Ich liebe ſonſt nicht, zu oft gedruckten Männern zu gehen, war jedoch bei Reißiger und Krägen (einem ſehr achtungswerthen Componiſten) oftmals. Auch Herr K. ſuchte mich auf, fand mich aber nicht chez moi.

An's italieniſche Dörfchen feſſelte es mich wie eine uralte Erinnerung. Die Mutter wird Dir ſagen: warum: Daß der Herbſt immer ein ſchönerer, nur reiferer Mai bliebe! Schneeberg ſoll ein Brandunglück getroffen haben. Willſt Du mir Näheres berichten. — Während dieſes ganzen Briefes ſummt mir mein Exercice fantastique ſo vor den Ohren, daß ich lieber ſchließe, um nicht etwa in Notenſtyl zu verfallen. Hofmeiſter läßt den Text, den ich zu Paganini's Capricen als Einleitung gemacht habe, zugleich franzöſiſch erſcheinen. Das wird dem Dinge ein rechtes Anſehn geben. Von Clara werdet Ihr geleſen haben; wir ſind wie Geſchwiſter. Emilie grüß' ich, wie Deine Kinder herzlich. Ich denke mir Emilien immer in ſchwebendem Gange und mit einem verſchleierten grünen Hute.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Bitte um Rückſendung des Hummel'ſchen Briefes, ſo wie um Tauſend Thaler Geld — bin ſehr arm — brauche jedoch auch wenig. — Schreibe von der herzigen Roſalie Etwas.

R.

An Baccalaureus Kuntzſch in Zwickau.*)

Leipzig, den 27. Juli 1832.

Sie glauben kaum, mein verehrteſter Lehrer und Freund, wie oft und wie gern ich an Sie denke. Sie waren der Einzige, der das in mir überwiegende muſikaliſche Talent erkannte und ſchon frühzeitig auf die Bahn hindeutete, auf welcher mich früher oder ſpäter mein guter Geiſt führen mußte. Für die Aufmunterung und für die Lehren, die Sie dem Knaben gaben, kann Ihnen der Jüngling nichts bieten, als eine neue Frage: ob er Ihnen eine Compoſition zueignen dürfe, und die Bitte, daß Sie es [gewähren] möchten.

In der Beilage finden Sie, mein verehrter Freund, die Wiener Recenſion; dies Lob iſt zu ſchön und unverdient.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Wollten Sie ſie wohl meinen Verwandten zeigen? Auch meinen Freund Erthel wird ſie intereſſiren.

Den theoretiſchen Curſus hab' ich vor etlichen Monaten bis zum Canon bei Dorn vollendet; den ich nach Marpurg für mich durchſtudirt habe. Marpurg iſt ein ſehr achtungswerther Theoretiker. Sonſt iſt Sebaſtian Bach's wohltemperirtes Klavier meine Grammatik, und die beſte ohnehin. Die Fugen ſelbſt hab' ich der Reihe nach bis in ihre feinſten Zweige zergliedert; der Nutzen davon iſt groß und wie von einer moraliſch-ſtärkenden Wirkung auf den ganzen Menſchen, denn Bach war ein Mann — durch und durch; bei ihm gibt's nichts Halbes, Krankes, iſt Alles wie für ewige Zeiten geſchrieben. Nun muß ich an's Partiturenleſen und an Inſtrumentation. Beſitzen Sie wohl ältere Partituren, vielleicht von italieniſcher, alter Kirchenmuſik? Über meinen Plan ſchreib' ich ſpäter, wenn dieſe Zeilen von Ihnen nicht unbeantwortet bleiben ſollten. Empfehlen Sie mich angelegentlich meinen alten Gönnern Erthel und v. Schlegel und nehmen Sie die Verſicherung meiner Hochachtung und Freundſchaft gütig an.

Ihr

ergebener

R. S.

An die Mutter.

Leipzig, am 9. Auguſt 1832.

Meine liebe Mutter!

Mein ganzes Haus iſt eine Apotheke geworden. Es wurde mir dann doch mit der Hand bedenklich und gefliſſentlich verſchob ich es, einen Anatomen zu fragen, weil ich ſehr den Schwertſtreich fürchtete, d. h. weil ich glaubte, er würde ſagen, daß der Schaden unheilbar wäre. Ich machte ſchon allerhand Zukunftpläne, war faſt entſchloſſen, Theologie zu ſtudiren (nicht Jura) und ſchmückte mir meine Pfarrwohnung ordentlich mit lebenden Bildern aus, mit Deinem und andern. Endlich ging ich zu Prof. Kühl, fragte ihn auf's Gewiſſen, ob es ſich geben würde — Er meinte nach einigem Kopfſchütteln: „Ja“ aber ſo bald nicht — d. h. unter einem halben Jahr nicht.“ Wie ich nun einmal das Ja hatte, ſo fiel mir der Stein vom Herzen und mit Freuden machte ich Alles, was er verlangte. Genug war es, nämlich: Thierbäder — laß es Dir von Schurig erklären — zu nehmen, die Hand den ganzen Tag in warmen Branntweinſpülig zu baden und des Nachts den Arm in einen Kräuterverband zu legen — und ſo wenig wie möglich Klavier zu ſpielen. Die Kur iſt nicht die reizendſte, und ich fürchte mich ſehr, daß von der Rindviehnatur etwas in meine übergehen möchte — doch iſt ſie im übrigen ſehr ſtärkend. — Auch ſpür' ich eine Kraft und eine herrliche Straffheit im ganzen Körper, daß ich ordentlich Luſt habe — Jemanden recht durchzuprügeln. Vergib, meine liebe Mutter, die Plauderei! Daß unter ſolchen Umſtänden an eine Reiſe nach Zwickau nicht zu denken iſt, brauch' ich nicht hinzuzuſetzen. Daß Dir aber Dein Kind mit offenen Armen entgegenkömmt, wenn Du es beſuchen willſt, kannſt Du verſuchen. Bei mir kannſt Du nicht wohnen; Eduard weiß das. Warum nicht im Gaſthof — da kann man auf einen Monat für wohlfeiles Geld herrliche Stuben bekommen. — Und das wäre denn doch das bequemſte. Ich will Dir Alles beſorgen. Hat vielleicht Emilie keine Luſt mitzukommen oder Dich zu begleiten; ich habe rechte Sehnſucht, ſie einmal zu ſehen.

Die Wiener Reiſe iſt aus denſelben Gründen vorläufig aufgeſchoben. Iſt das Übel beſeitigt, ſo geh' ich nach einem Aufenthalt bei Euch dahin ab. Nach Dresden muß man erſt gehen, wenn man Namen und Ruf hat; welchen dort zu erlangen, hält ſchwer. Reißiger feſſelt mich nicht; der geht einen anderen Weg als ich. Ich halte die Muſik noch für die veredelte Sprache der Seele; andere finden in ihr einen Ohrenrauſch, andere ein Rechenexempel und üben ſie in dieſer Weiſe aus. Du ſchreibſt ſehr richtig: „Jeder Menſch muß auf das Allgemeine, Nützliche hin wirken“ — nur nicht auf das Verflachende, ſetz' ich hinzu. Durch Steigen kommt man auf die Spitze der Leiter. Ich möchte nicht einmal, daß mich alle Menſchen verſtünden.

Mein Verſprechen wegen der Dedication hab' ich gewiß nicht vergeſſen; von den neueſten Sachen, die bei Hofmeiſter erſcheinen, Dir Etwas zu widmen, ſchien mir unpaſſend, da

es meiſtens Übungen und dgl. ſind. Es bleibt bei den Liedern. — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

Ich mache Dich auf die neueſten Blätter des „Kometen“ aufmerkſam, wo „Reminiscenzen nach Clara Wieck's Koncerten“ von meiner Hand ſtehen. Vielleicht erkennſt Du mich am Styl.

Ich bitte Dich, die alten Muſikalien, die in der Kammer liegen, in Ehren zu bewahren. Die werden mir ſpäter Freude machen. — Der morgende Tag ſoll für mich einer des Ernſtes und der Vergangenheit ſein. Mit Sehnſucht und Verehrung denk' ich an den Vater.

Ich grüße Dich und Alle mit herzlicher Liebe.

R.

An Tobias Haslinger in Wien. *)

Am 13. Auguſt 1832.

Ew. Wohlgeboren!

Der Schutz Ihrer Firma und der Gedanke an eine anderweitige Verbreitung iſt für den jungen Componiſten zu lockend, als daß er nicht den Verſuch machen ſollte, Ihnen die beiſtehende Phantaſieübung zur gefälligen Durchſicht zu ſenden und wenn dieſe Ihnen nicht mißfällt, zum Druck anzubieten. Ich würde dieß kaum wagen, wenn ich nicht

---

*) Aus dem Conceptbuch.

glaubte, durch eine mir ſehr wohlwollende Rezenſion in Ihrem muſikaliſchen Anzeiger vielleicht Ew. Wohlgeboren, deſſen Namen mit jeder Erſcheinung im Kunſtleben ſo ſehr verflochten iſt, bekannt geworden zu ſein.

Vielleicht könnte das Stück die Fortſetzung der Cramerſchen und Keßlerſchen Etüden ausmachen und ich würde Ihnen in dieſem Falle auch eine zweite Studie in Doppelgriffen überlaſſen können, die ungefähr im gleichen Ton gehalten, aber minder ſchwer iſt. Die letztere bedarf noch der Reinſchreibung. Die beiliegende iſt genau von mir durchgeſehen und ganz correkt. Die erſte Bedingung von meiner Seite iſt eine Frage: ob das Werk etwa bis zum zwanzigſten December des l. J. erſcheinen könnte? und Ew. Wohlgeboren möchten dieſen Anſpruch um Eile mit einer Pflicht gegen einen verehrten Lehrer entſchuldigen, deſſen Geburtstag in dieſe Zeit fällt. Dann würde ich Sie etwa um eine Partie von zwölf Freiexemplaren, worunter ein Dedicationsexemplar auf feinem Papier, und um eine vorläufige Anzeige in die hieſige muſikaliſche Zeitung erſuchen, die ich mit Ihrer Genehmigung im Augenblick beſorgen will. Was das Honorar anlangt, ſo empfing ich von Herrn Hofmeiſter und Probſt ſechs Thaler für den Druckbogen. Da ich im künftigen Frühling ſelbſt Wien für eine lange Zeit zum Wohnort gewählt habe, ſo würde ſich dann das mündlich beſprechen laſſen. Überhaupt beſcheid' ich mich eben damit gern bis auf eine ſpätere Zeit, wenn ein verhältnißmäßiger Abſatz an Exemplaren Ihre Koſten und Bemühungen gedeckt und ausgeglichen hat. Ich erſuche Ew. Wohlgeboren um gütige Entſcheidung in Hinſicht der vorgeſchlagenen Bedingungen und um eine baldige Nachricht, ob dieſe Ihnen genehm ſind. Im unerwünſchten abſchläglichen Falle bitte ich Sie dann um gelegentliche Rückſendung des Manuſkripts.

Wenn Euer Wohlgeboren die [Chiffre] der rezenſirenden Nummer 76 nicht unbekannt iſt, ſo möchten Sie mich dieſer angelegentlichſt in Achtung und Freundſchaft empfehlen. Der ſo ſchönen Aufmunterung will ich mit Fleiß, Ruhe und Ordnung in meinen Arbeiten vergelten. Möchten Ew. Wohlgeboren meinen Glückwunſch zu all' Ihren ſchönen Unternehmungen (an der Verbreitung der Bach'ſchen Werke liegt mir ſehr viel) und die Verſicherung meiner hohen Achtung und Gruß aufnehmen,

mit der ich bin
Ew. Wohlgeboren
ganz ergebener
Rob. Schumann.

An Muſikdirektor G. W. Müller, hier.*)

Leipzig, vom 2. November 1832.

Der Unterzeichnete erlaubt ſich bei Ew. Wohlgeboren die Anfrage, ob Sie geneigt wären, ihm Unterricht in der Inſtrumentirung zu ertheilen und die ergebenſte Bitte, zu dieſem Zweck einen eigenen Symphonienſatz, der nächſtens in Altenburg geſpielt werden ſoll, mit ihm durchzugehen. Wie ſehr Sie mich dadurch verbinden würden, kann ich nicht ſagen, da ich faſt ganz nach eigenem Sinn und ohne Anleitung gearbeitet habe und über dieß ziemlich mißtrauiſch gegen mein ſymphoniſches Talent bin.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Jede andre Bedingung ſtelle ich Ihrer gütigen Entſcheidung anheim.

Noch bitte ich Sie, mir vielleicht umgehend melden zu laſſen, wann ich Sie in Ihrer Wohnung antreffen könnte, um das Weitere zu beſprechen und den Anfang feſtzuſetzen, der ich mich hochachtend zeichne, als Ew. Wohlgeboren

ganz ergebener

R. S.

An die Mutter.

Leipzig, am 6. November 1832.
Früh Punkt zwei.

Meine geliebte Mutter.

Wie viel fröhliche Sachen habe ich Dir heute zu ſagen! Die erſte, daß wir uns binnen 14 Tagen ſicherlich ſehen, beſchäftigt mich während der ganzen Nacht, ſo daß ich mich aufzuſtehen entſchloß, um zu ſchreiben und zu arbeiten — die zweite, daß Wieck mit Clara Koncert bei Euch gibt, — und die dritte, daß ein Sinfonieſatz von mir darinnen geſpielt werden ſoll. Darin magſt Du, meine gute Mutter, die Entſchuldigung meiner langen Briefpauſe finden. Schon ſeit vierzehn Tagen arbeite ich unausgeſetzt, und es iſt mir faſt bange und zweifelhaft, ob ich bis dahin fertig werde. — Mein Logis hab' ich für zwei Monate aufgekündigt, (wenn Du mich ſo lange haben willſt), meinen Flügel während dieſer Zeit an Lühe vermiethet — kurz Alles iſt außer der Sinfonie zur Abreiſe bereit. Etwas drückt mich. Ich habe gegen 50 Thaler noch zu bezahlen und wenig Hoffnung, wie? Kannſt Du oder die Brüder im Augenblick ſo viel entbehren, ſo würdet Ihr mir einen unendlichen Gefallen erzeigen. Bitte Dich daher recht dringend umgehend um Antwort. Was die Hand anlangt, ſo tröſtet der Doctor immer; ich für mein Theil habe völlig reſignirt und halte es für unheilbar. In Zwickau will ich wieder das Violoncello vornehmen, (wozu man nur die linke Hand braucht), was mir ohnehin zum Sinfoniencomponiren ſehr nützlich iſt. Während dem ruht die rechte Hand — und nur Ruhe iſt hier der rechte Arzt. — Das mit der Theologie war ſo ein Einfall, den ich nur unüberlegt obgleich in jenem hypochondriſchen Moment nicht ohne Ernſt hinſchrieb. Daran denk' ich nicht. — Sonſt bin ich ſehr ordentlich. — und arbeite ich ſo beſonnen und ruhig fort, ſo fürchte nie vor der Zukunft. — Wie freu' ich mich auf Dich! meine gute beſte Mutter! — Noch dieſes. Bin ich manchmal ſtill, ſo haltet mich nicht für mißvergnügt oder melancholiſch; ich ſpreche wenig, wenn ich in einen Gedanken, ein Buch, ein Herz recht verſenkt bin. — In neuerer Zeit hab' ich von vielen Seiten Erfreuliches und Aufmunterndes erfahren. — Clara wird Dir viel zu denken geben. —

Wieck rechnet ſicher (ſo wie ich) daß ihm Eduard ſeinen Flügel nich abſchlägt. Bitte im Voraus ihn und Thereſen in meinem und Wieck's Namen. Ich habe viel Verpflichtung gegen ihn. Lebe wohl, liebe gute Mutter.

Schönes Wiederſehen und tauſend Grüße

von

Eurem Robert.

An Rellſtab in Berlin.*)

Zwickau, am 7. Dezember 1832.

Hochverehrter Herr!

So viel ich mich entſinne, war Leipzig im Anfang ſehr verwundert über Ihre Recenſion der Papillons, weil ſie Niemand verſtand, während ich ſtill und heimlich in der Ecke ſaß und recht genau wußte, was Sie meinten und verhüllten. Was hätte ich Ihnen nicht Alles auf ihre Phantaſie zu antworten und zu danken! Nur die „ſchöne Leiche" betrübte mich. Iſt denn das Lied eine? Und warum könnte es nicht eine Oper ohne Text geben? Und was würde denn je geſchaffen, wenn (dem Autoren nun bewußt oder unbewußt) der Genius nicht ein objectiver war? Ach — entſchuldigen Sie — dies ſoll gewiß keine Antikritik ſein und überdies ſtimmte mich der Schluß ſo froh und dankbar, daß ſelbſt der hingeworfene Handſchuh nach dem erſten Satz der Schlußperiode wenig Wirkung auf mich machte. Ich heb ihn aber auf mit den beifolgenden Paganiniani. Nehmen Sie die Arbeit in Gunſt auf und meine Bitte um gütige Vormundſchaft. Spreche ich auch nur für ein Stiefkind, ſo zog ich es groß mit Fleiß und Luſt, auch nicht ohne eigenes Intereſſe, da es mein theoretiſches Examen vor der Kritik ſein ſoll. Im Ernſt — Die Arbeit war herrlich, aber faſt nicht leicht, da die Harmonien oft dunkel und mehrdeutig (ſelbſt uncorrect), auch manche der Caprieen an Rundung und Einheit der Form nicht ganz meiſterhaft zu nennen ſind. Beim erſten Durchſpielen eines ſolchen einſtimmigen Satzes iſt's einem oft, wie in einem luftleeren Raum; ſpäter, wenn man die feinen durchgehenden Seelenfäden aufgegriffen hat, wird es aber ſchön und licht und der fremde Genius klar. Doch mag ich lieber ſechs eigne machen, als noch einmal drei bearbeiten.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Wie ſehr würden Sie mich verbinden, wenn Sie der Arbeit eine recenſirende Anzeige in Ihrer Iris nicht verſagen wollten. Ich will keine Wimper zucken, wenn es donnern ſoll.

Binnen kurzer Zeit hoffe ich nach Berlin zu kommen. Erlauben Sie mir wohl, mich Ihnen vorſtellen zu dürfen. Ich komme aber mit einer Symphonie unter dem Arm.

Meine Brüder, Buchhändler hier, wünſchen ſehr mit Ihnen in literariſche Verbindung zu kommen und empfehlen ſich Ihrer Gewogenheit für die Zukunft.

In Achtung und Hochſchätzung

R. S.

An Hofmeiſter in Leipzig.*)

Zwickau, am 17. Dezember 1832.

Nehmen Sie denn die Intermezzi in Gunſt auf, verehrteſter Herr! Ich habe noch ſorgſam gefeilt und gelichtet, hoffe mir damit auch mehr den Dank des Künſtlers, als des Publikums zu erwerben. Führen Sie mir das ſchüchterne Kind bald an die Sonne wenn es Ihre Geſchäfte ſonſt möglich machen. Sonſt geht mir's wohl. In meiner kleinen traulichen Kinderſtube arbeite ich fleißig an der Symphonie. Freilich nehme ich in der Inſtrumentation des erſten Satzes oft gelb für blau, halte aber auch dieſe Kunſt für ſo ſchwierig, daß nur ein langjähriges Studium Sicherheit der Beherrſchung bringen mag. Sollten Sie dazu beitragen können, daß ſie dieſen Winter einmal in L. zur Aufführung käme, ſo wäre das wohl die ſchönſte Aufmunterung für mich. Mag Ihnen das nicht unbeſcheiden klingen! Sie haben mich immer mit ſo viel Freundlichkeit als Kunſtjünger aufgenommen, daß ich wohl eine ſolche Bitte wagen zu können glaube. Könnt' ich Ihnen dafür ſpäter in Wort und That vergelten! Wieck's empfehle ich mich. An Sie meinen Gruß und meinen Glückwunſch zu allen Ihren Unternehmungen von Ihrem

ganz ergebenen

R. S.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

An Roſalie Schumann in Schneeberg.*)

Zwickau, am 9. 1. 33.

Meine geliebte Roſalie.

Biſt Du auch ſehr fliegende Briefe von mir nicht gewohnt, ſo nimmſt Du gewiß ein Wort des Dankes und der Liebe um ſo freundlicher auf. Ich habe in den letzten Tagen ſo oft an Dich und Dein Haus gedacht, daß es mir oft vorkam, als wäre ich bei Euch und müßte Roſalie rufen. Nur die Ruhe in unſerm Haus und dann und wann ein ſorgenvolles Geſicht erinnerten mich an die Veränderung. Doch iſt die Mutter wohlauf und trotz meines vorhergegangenen nicht guten Schweigens, gut und freundlich, wie immer gegen mich. Ihr ſagte ich geſtern etwas, was ich Dir und grade Dir wiederhole: daß nämlich die melancholiſchen Empfindungen etwas ſehr anziehendes, ſelbſt ſtärkendes für die Phantaſie haben. Glaube mir das und ſieh mit Heiterkeit und leichtem Sinn, den wir von einem Lebensalter in das andre fortbringen ſollen, in die Zukunft, die in der Nähe ja nie ſo voll Wolken iſt, wie ſie aus der Ferne erſcheint; zumal Du das vor Anderen voraus haſt, daß der Ernſt, der nun einmal ein Hauptzug Deines Charakters bleibt, Dich weder leichtſinnig, noch gleichgültig gegen die Gegenwart macht.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Bin ich Dein Prediger — nun gewiß auch Dein Bruder, der Dich mit jedem Tage, wo er Dich ſah, mehr achten und lieben lernte. Ich möchte Dir noch Manches ſagen, wie dankbar ich Deine Aufmerkſamkeit und Rückſichten gegen den nicht fortwollenden Gaſt erkenne, wie lieb ich Deinen Bruder und Deine vortreffliche Mutter gewonnen habe, daß Du nachſichtig in unbedeutenden, bei bedeutenden Dingen liebevoll abwarteſt u. ſ. w. verſchieb' aber alles bis auf eine ſpätere Zeit, wenn mir ſelbſt alle Verhältniſſe klar ſind.

Und ſo nimm vorläufig dieſes Liebeszeichen als gültig an von

D. R.

Brief an Fr. Wieck.

Zwickau, am 10. Januar 1833.

In aller Eile eine Entſchuldigung, wenn ich eine herausbringe — großes Koncert in Schneeberg — Thierfelder ſchrieb nach der Symphonie — völliges Umſtürzen des erſten Satzes — Umſchreiben der Stimmen und Partitur — Nachtragen der andern Sätze — Arbeit bis über die Ohren — Und Sie fragen und zürnen noch? Im Ernſt — an Sie zu ſchreiben iſt eine leichte Sache; aber zu einem Brief an Clara fühlte ich mich noch nicht ſtark genug. Glauben Sie mir das? —

Meinen ſchönen Dank für Ihre Aufmerkſamkeit; die

Iris-Recenſion bekam ich geſtern im Original und freute mich ſehr; das gibt raſcheres Blut und Luſt zur Arbeit.

Ihre Idee dünkt mir ſehr neu, nur etwas pariſeriſch. — Auf die neuen Chopin'ſchen Sachen freue ich mich wie ein Kind. Daß er ſo viele Stücke auf einmal drucken läßt, mißfällt mir, weil es wenig klug iſt. Denn der Ruf geht auf Zwergfüßen und darf nicht ausgefordert werden; freilich der Ruhm fliegt dann auch auf Sturmflügeln, wie bei Clara. Grüßen Sie mir die liebe, gute, von der ich die Mazurek bald zu hören und zu ſehen hoffe. Sie haben es zu verantworten, daß Zwickau zum erſtenmal in ſeinem Leben begeiſtert war. — Wenn von ihr geſprochen wird, ſo iſt jedes Auge wie ſprechender und lebhafter.

Ich habe mich hier ſehr eingepuppt und ſitze äußerſt ſtill im Geſpinnſt. Daher mein Schweigen. Für den Geiſt gibt's wenig Nahrung hier, aber genug für's Herz. Anfang Februar komme ich beſtimmt mit der vollſtändigen Sinfonie unter dem Arme. Können Sie etwas dazu beitragen, daß ſie zur Aufführung käme, ſo wäre das die ſchönſte Aufmunterung.

Daß der Schumann ohne Menſch damals mitfuhr, iſt mir ſehr ſpaßhaft vorgekommen, obgleich die Mutter außer ſich war. Ich frage aber, Clara, wer der Schumann ohne Menſch geweſen iſt? (Es überfällt mich ein Schauder, wenn ich ſo von mir, wie von einer dritten Perſon ſchreibe.) — Die Sinfoniſtengleichniſſe in Clara's Brief ſind prächtig und haben viel Lachen in Zw. gemacht, namentlich die naive

Parentheſe „hier hat mir der Vater geholfen". Mir war es ordentlich, als ſagte Clara mir es heimlich in's Ohr.

Fink's Recenſion über die Euryanthenvariation iſt denn doch zu toll. Er will geſtreichelt ſein; ich dächte es wäre Urſache da, daß man ihn einmal kitzele, ſtreichele, kneipe u. ſ. w.

Hofmeiſter, den Sie vielmal grüßen wollen, habe ich in bedeutende Angſt gebracht. Ich ſchrieb nämlich einfältig genug, daß ich mir mit den Intermezzi's eher den Dank des Kritikers und Künſtlers, als den des Publikums zu erwerben hoffe. Natürlich war es, daß er antwortete: „Ihre Aeußerung macht mich ſehr ſtutzig; als Kaufmann muß mir an der Gunſt des Publikums Alles, an der des Kritikers nichts gelegen ſein." Da bin ich ſchön angekommen mit meinem Kosmopolitismus. —

Schwägerin Thereſe iſt in Gera; an Roſalien, die ich binnen vier Tagen in Schneeberg (am 17. iſt das Koncert) ſehe, ſoll Ihr Auftrag mündlich und gern ausgerichtet werden. — Die Mutter und die Brüder grüßen Sie und Clara. Wie oft ſprechen wir von Ihnen! — Faſt alle Tage.

An Clara'n ſchreib' ich von Schneeberg ausführlich. Ich denke mir, das Klavierkoncert müſſe aus C dur oder A moll gehen. Ihre Capricen ſtudire ich der Antonie v. Tilly ein. Die Bürgermeiſter Ruppius, die mich einen Schlingel nannte, empfiehlt ſich.

Ihre Frau Gemahlin und Clara'n grüß' ich freundſchaftlich, ſo wie Sie. Was hab' ich Ihnen nicht zu danken!

R. Schumann.

An die Mutter.

Leipzig, am 9. April 1833.

Meine geliebte Mutter!

Intereſſant war mir es, daß von den Eigenſchaften, die ich geſtern Abend am Pſychometer oder Seelenmeſſer (von dem unten mehr) herauslockte, nicht eine erſchien, die auf raſches Briefſchreiben hingedeutet hätte. Wenn ich mein Schweigen auch damit entſchuldigen wollte, daß ich in den erſten acht Tagen nach meiner Trennung von Zwickau, wie in der Irre herumlief, ohne eine heimliche Wohnung nach meinem Geſchmacke zu finden, ſo könnte ich es auch auf die folgenden anwenden, an denen ich mit der proſaiſchen häuslichen Einrichtung beſchäftigt war. Dennoch finde ich keinen Grund für mein Zaudern nachher und ich kann Dir geſtehen, daß ich mir oft, ſoll ich's ſagen, erbärmlich vorkam, Dir, die Du mit ſo unendlicher Aufmerkſamkeit, Zartheit und Liebe mir entgegen kamſt, noch nicht eine Silbe der Dankbarkeit geſchrieben zu haben. Wie oft rückte ich mir dann jeden verlebten Tag in Z. vor die Seele, ſagte mir alle liebevollen Worte die ich nur von Dir höre, noch einmal vor, dachte an die Laſten, die das Alter zu tragen hat und die die Jugend durch die Mittheilung leichter machen ſoll — und doch, wenn ich mir dann Dein Bild recht lieblich ausgemalt hatte, entſetzte ich mich vor dem kalten Briefbogen, da ich Dir, glaubte ich, doch nichts ſagen konnte, was Du nicht ſchon wüßteſt — ich meine die innigſte Theilnahme an Deinen Freuden und Schmerzen, die ja auch die meinigen ſein müſſen. Und nun verzeihe mir, beſte Mutter! Der Frühling ſieht ja ſo blau herunter und es iſt, als wüßte er kaum, daß die ſchlafende Blüthe einmal eine Frucht werden ſollte. Vielleicht iſt auch mein Briefſchreiben ein ſchlummerndes Talent, das die Zeit ausbilden wird — und Dein Kopfſchütteln bei dieſen Worten ſtärkt mich gerade zum Beſſerwerden.

Was man oft weit ſucht, ſteht ſo nahe, daß man es mit der Hand greifen kann. So mit meiner Wohnung. Acht langweilige Tage, während welcher Zeit ich bei Lühe wohnte, lief ich mit einer Art Verzweiflung herum, dachte aber wenig an das Haus, in das ich ſeit Jahren aus- und eingehe, ich meine an Riedels (ſonſt Rudolphs) Garten, in dem ich ein Paar liebliche, einfache Stübchen mit lauter Mond- und Sonnenſchein fand, die Ausſicht auf grüne Wieſen und (hoff' ich in acht Tagen) blühende Gärten nicht eingerechnet. Es war, als hätte ich eine Art von Recht darauf, als ich ſie in Beſitz nahm, das höchſtens ein ſtiller, ſeliger Dichter mit mir theilen darf. — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Und nun freue ich mich ſo ſehr, wenn Du Dein Verſprechen, im Sommer einen Ausflug zu machen, erfüllſt, daß wir nicht erſt auf dem Pflaſter müde werden, um den Mond oder die Sterne aufgehen zu ſehen, oder eine blendende Aloe, da ja das Gärtnerhaus an mein Fenſter ſtößt, mit ſeinen glänzend grünen Gewächſen. Eduard kennt meine Wohnung genau, kennt er anders den Kegelſchub, der etwas proſaiſch-nüchtern unter meiner Schweiz (ohne Alpen) ſich ausdehnt.

Daß es mir unter ſolchen Umſtänden wohl um's Herz iſt, kannſt Du glauben; und haben dieſe äußeren, wie ich überzeugt bin, einen unmittelbaren Einfluß auf die inneren und überhaupt auf die Handlungen, ſo hätte ich kaum einen andern Wunſch, den ausgenommen, daß der Reiz der Neuheit nicht wie der Schmetterling an der zarten Farbe verliere, der ohne dieſe ein unanſehnliches, höchſtens fliegendes Inſekt wäre. Im Ernſt — wenn ich ſage, daß das Schöne und Neue im erſten Augenblicke entzückt, im zweiten zergliedert und im dritten Eigenthum oder Gewohnheit wird; ſo würde der Menſch zu ſeinem Vortheil den Satz lieber umzudrehen haben. — Dem ganzen Briefe mußt Du anmerken, daß etwas mit mir vorgegangen iſt, da er kälter und überlegender ſcheint, als meine gewöhnlichen. — —

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Und wirklich bin ich ſeit Jahren (ſelber an Feſttagen nicht) nicht ſo in mich gegangen, als geſtern Abend, wo ich den oben erwähnten Pſychometer beſuchte. — Das Ganze iſt eine bis jetzt unerklärbare, jedenfalls auf einer magnetiſchen Wechſelwirkung der Metalle mit den phyſiſchen Kräften beruhende Erfindung des hieſigen Magiſter Portins, aber ſo intereſſant in Beſtimmtheit und Feinheit der Charakterunterſcheidungen, daß ich eher verdutzt als befriedigt fortging. Nachdem man mit der Maſchine in magnetiſchen Rapport gebracht worden iſt, erhält man den Eiſenſtab, den der Magnet anzieht, wenn man dieſe oder jene Eigenſchaft, Temperament, Charakterzug ꝛc. beſitzt, aber abſtößt im entgegengeſetzten Falle. Wirklich war ich's leibhaft, wenn ich auch mancher der angezogenen guten Eigenſchaften nicht ganz traue. Umſonſt ſuchte ich nach folgenden, was mir innerlichen Spaß machte, als: ſchmeichleriſch, undurchſchaulich (vom Hofmanne), kühn, entſchloſſen, heldenmüthig, prahleriſch, neidiſch, prachtliebend; auch mein Feuer und meine Charakterfeſtigkeit wurden (mit Recht) in Zweifel gezogen; vollkommen-unangenehme, als: habſüchtig, rachſüchtig, liſtig, rechthaberiſch, blieben ganz weg. Schnell wie Blitz ſchoß aber der Magnet auf: „Hypochondrie" (auf Schwermuth nicht) auf „ſtill" „ſchüchtern" „fein"; (merkwürdig: gewandt nicht) „zartſinnig", „gutmüthig", „eigenſinnig", „genial und originell", „Gefühl vorherrſchend". „Sparſam" kam ebenſo wenig, als verſchwenderiſch (dazu fehlt's an Mitteln, dachte ich mir). Dann kamen: „nachſichtig, klug, liebevoll, geiſtreich, beſcheiden (mein Geſtändniß ſcheint eher das Gegentheil), ſchwärmeriſch, empfindlich, empfindſam (?), ſcharfſinnig, tiefſinnig (philoſophiſcher Kopf), edelmüthig, geſellig, Verſtand vorherrſchend (eine Art Widerſpruch und der einzige, den ich fand), witzig, ausdauernd, aufrichtig." Ehrgeiz und Stolz blieben auch weg, die vielleicht (im beſten Sinn) Tugenden, jetzt Schwächen ſind. Genug davon. Mehr das Intereſſe der Sache und der Erfindung, als meines, verleitet mich zu dieſer Abſchweifung, der Du gewiß weder Wahrheit noch Schärfe in den ausgebildeteren Charakterzügen abſprechen kannſt. An Windbeutelei oder Betrügerei iſt hier gar nicht zu denken. Sonderbar iſt's am Menſchen, daß ihn Verkennung des Angeborenen oder des Talents bei weitem mehr kränkt, als eine der von menſchlichen Kräften zu erwerbenden Eigenſchaften. So würde ich „witzig“ niemals gegen „ausdauernd“ vertauſcht haben.

Beſuchſt Du mich, meine theure Mutter, ſo weiß ich zwei goldene Worte, die Dich treffen — nachſichtig und liebevoll. Sei dies gegen Dein Kind, das ſo lange und ſo hart ſchwieg und beweiſe mir Deine Verzeihung durch eine ſchnelle Erwiederung!

Nächſtens mehr von Sonſtigem. Da der Wiener Anzeiger ſpäter in Eure Hände kommt, ſo gebe ich aus der ungemein auszeichnenden Recenſion*) in Nr. 10 ihren Schluß:
„Der Sache Wichtigkeit mag dieſer ungewöhnlich ausgedehn-
„ten Anzeige zur Entſchuldigung dienen. Es war ein mit
„zahlloſen Schwierigkeiten verknüpftes Problem, doch es
„ward begonnen mit gleich großer Liebe, Beharrlichkeit und
„Umſicht, und ſteht nun vollendet da auf eine Art und
„Weiſe, daß alle Pianiſten wahre Freude, vielen Genuß
„daran haben und dem Verfaſſer dafür hoch verpflichtet ſich
„bekennen müſſen.“

Das Papier geht zu Ende. Tauſend warme Grüße an die herzige Emilie, Thereſen und die Brüder, die ich bald zu ſehen hoffe, von

Eurem

Robert.

Schreibe bald!

---

*) Ueber Op. 3.

An Clara Wieck in Leipzig.

Leipzig, den 23. Mai 1833.

Liebe Clara,

Guten Morgen! Sie haben in Ihrer nüchternen Stadt wohl kaum einen Begriff von einem, in Rudolphs Garten und wie da Alles ſingt, ſummt, ſauſt, jubilirt vom Finken bis zu mir herauf. Geht's denn an ſolchen Tagen nicht etwa nach Connewitz? Und wann? Und wie unglücklich ſind die Leute daran, die hinausfahren müſſen! Oder probiren Sie mit der Wienerin?*) Und wann? Letztere hat mich zu ſehr entzückt. Bitte aber über alles dieſes nur eine mündliche Antwort. —

Schöne Gedanken mach' ich mir nun an ſolchen Morgen, manche, z. B., daß dies warme Leben ſo fortdauern ſoll, einen ganzen Juni, Juli hindurch — oder, daß der Menſch ein Schmetterling und die Welt ſeine Blume iſt, auf der er ſich wiegt (der Gedanke iſt mir zu phantaſtiſch) oder, daß dieſelbe Sonne, die in meiner Stube, auch in Becker's Stube in Schneeberg ſcheint oder daß ich es überhaupt gerne habe, wenn ein Sonnenſtrahl auf dem Flügel hüpft, gleichſam um mit dem Ton zu ſpielen, der auch weiter nichts als klingendes Licht iſt. Gründe ſind freilich nicht Jedem bei der Hand.

---

* Eine Klavierſpielerin, Eder, die damals ein Koncert in Leipzig gab.

Erkennen Sie aber aus allem dieſem nicht einen gewiſſen

Rob. Schumann??

Bitte mir Ihre Variationen mitzuſchicken, auch die über die Tyrolienne.

An die Mutter.

Leipzig, am 28. Juni 1833.

Meine geliebte Mutter,

Faſt glaube ich, den Grund meines Nichtſchreibens ſeit einer langen Zeit überhaupt in einer Art Eitelkeit ſuchen zu müſſen. Schon ſeit Wochen harre ich auf das Erſcheinen der Intermezzi; denn da ich Euch ſo wenig Freude mache, ſo möchte ich es freilich gern in jedem Brief durch eine beigeſchloſſene gedruckte Compoſition. Länger glaube ich aber nicht ſchweigen zu dürfen.

Eben weil ich ſo oft an Euch denke, an Eure Sorgen und Schmerzen, werde ich oft mitten im glücklichſten, heiterſten Phantaſiren, worin freilich manchmal der Schmerz ſelbſt eine Schönheit wird, ſo hart unterbrochen, daß ich mir dann oft ſage, verdienſt du auch dieſe Freude, da zu Haus deine Verwandten von Zweifeln über deine Zukunft vielleicht unſäglich gedrückt ſind? Und dann ſehe ich oft eine liebliche Jugendgeſtalt, die ich nicht anders als „Emilie“ nennen kann mit mehr Verzeihung als Vorwurf im Auge — und ich kann auf ihren Blick nichts antworten als: Du biſt böſe? Du haſt Recht; aber ich liebe Dich doch. Und nun vor Allem — wie geht's dem guten Julius? der ſchöne eben verfloſſene Mai und Juni, in denen faſt jeder Tag ein Wonnemonat war, können nicht kränker machen. Und wie geht es Dir? Deinen Zartſinn, daß jedesmal der Geburtstagsbrief am richtigen Tag eintrifft, weiß ich wohl zu würdigen und danke Dir dafür, wie für das Beigelegte innig. Im Briefe ſelbſt finde ich mehr Heiterkeit und Vertrauen als in vielen Deiner vorigen. Große Schmerzen ſchwächen ſtarke Geiſter nicht, wenn auch die Laſten für das Alter, das ohnehin den ganzen Umfang eines Unglücks ſicherer erkennt, als der jüngere Menſch, der den Schmerz ſelbſt verſchönt oder zerſplittert, von der Vorſicht leichter gewogen werden möchten, als Dir, meine geliebte Mutter, ſeit einiger Zeit zu tragen beſchieden war.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Um Dir nun von mir zu berichten, ſo war mein Leben während dem, daß Du nichts von mir hörteſt, nicht ohne Reiz und Leben. Eine Menge junger wohlgebildeter Leute, meiſtens Muſikſtudirender, hat einen Kreis um mich gezogen, den ich wieder um das Wieck'ſche Haus ziehe. Am meiſten erfaßt uns der Gedanke an eine neue, große muſikaliſche Zeitung, die Hofmeiſter verlegt und von welcher Proſpectus und Anzeige ſchon im künftigen Monat ausgegeben werden. Ton und Farbe des Ganzen ſollen friſcher und mannigfaltiger, als in den andern, vorzüglich dem alten

Schlendrian ein Damm entgegen geſtellt werden, ob ich gleich wenig Ausſicht habe, mit Wieck, der mir übrigens täglich befreundeter wird, je in meiner Kunſtanſicht zuſammenzutreffen. Viel Köpfe, viel Sinne, wenn es auch Kampf geben ſollte. Die Direction beſteht aus Ortlepp, Wieck, mir und zwei anderen Muſiklehrern, meiſtens ausübenden Künſtlern (mich neunfingerigen ausgeſchloſſen), das ſchon der Sache einen Anſtrich gibt, da die andern muſikaliſchen Zeitungen von Dilettanten redigirt werden. Unter den andern Mitarbeitern nenne ich Dir Lühe, Hofrath Wendt, den tauben Lyſer, Reißigern und Krägen in Dresden, Franz Otto in London. —

Vielleicht gewinne ich durch dieſes Unternehmen etwas, nach dem ich mich, deſſen Natur ſich *eigentlich* gegen alles Ungeregelte ſträubt, wie mit mir ſich mancher andere Künſtler, ſehnt, das heißt: meinen feſteren [bürgerlichen] Hintergrund, der gleichſam ſich als Rahmen um das Bild oder als Gefäß um die auseinanderfließende Maſſe legt, der finanziellen Vortheile ꝛc. nicht zu gedenken. —

— Mein Handübel laſſe ich jetzt homöopathiſch behandeln. Doctor Hartmann ſagte lachend: „Das könne kein Allöopath kuriren — in einem Vierteljahr ſolle das Uebel geheilt ſein“, nahm ein klein, klein Pulverchen heraus und verordnete ſtrenge Diät, wenig Bier, weder Wein noch Kaffee. Die Elektricität, die ich vorher brauchte, hatte *hier* vielleicht mehr geſchadet, da der kranke Theil durch zu ſtark reizende Mittel eher abgeſtumpft wird. So windig mir auch die ganze Homöopathie vorkommt, ſo freute mich doch das Vertrauen, das der Doctor zeigte — und das iſt ſchon etwas. —

Daß ich mit Kalkbrenner, dem feinſten, liebenswürdigſten (nur eitlen) Franzoſen oft verkehrt habe, wird Dir wohl Eduard geſagt haben. Jetzt, nachdem ich die bedeutendſten Virtuoſen (Hummel ausgenommen) kenne, weiß ich erſt, was ich ſelbſt früher geleiſtet habe, nämlich viel. Man glaubt von berühmten Männern das Neueſte zu hören und findet oft nur ſeine alten, lieblichen Irrthümer in glänzende Namen gehüllt. Namen — glaube mir, da iſt die Hälfte des Sieges. Dennoch reiche ich vor allen männlichen Virtuoſen zwei Mädchen die Palme, der Belleville und der Clara. Nun die letztere, die wie immer innig an mir hängt, iſt die alte — wild und ſchwärmeriſch — rennt und ſpringt und ſpielt wie ein Kind und ſpricht wieder einmal die tiefſinnigſten Dinge. Es macht Freude, wie ſich ihre Herzens- und Geiſtesanlagen jetzt immer ſchneller, aber gleichſam Blatt für Blatt, entwickeln. Als wir neulich zuſammen von Connewitz heimgingen (wir machen faſt täglich zwei- bis dreiſtündige Märſche) hörte ich, wie ſie für ſich ſagte: „o wie glücklich bin ich! wie glücklich!“ Wer hört das nicht gern! — Auf demſelben Weg ſtehen ſehr unnütze Steine mitten im Fußſteg. Wie es nun trifft, daß ich oft im Geſpräch mit andern mehr auf- als niederſehe, geht ſie immer hinter mir und zupft an jedem Stein leiſe am Rock, daß ich ja nicht falle. Einſtweilen fällt ſie ſelbſt darüber. —

— An meinem Geburtstag, an den mich ein herrliches Gewitter für ſpätere Zeiten erinnern wird, hatten Wieck und meine Freunde ein Abendeſſen bei unſerem gewöhnlichen Abendwirth beſtellt, wo auch Clara nicht fehlte. Es war ein hübſcher Zufall, daß die hübſche Tochter des Abendwirthes an demſelben Tage ſechzehn Jahr wurde. Traurig aber komiſch genug trat ich mein vierundzwanzigſtes an. Meine Thüre, die durch ein Waſſer vom eigentlichen Hauſe getrennt iſt, was das Aufpochen der Leute unmöglich macht, war ſchon geſchloſſen, daß ich in mein Speiſehaus zurückkehren und auf einem Stuhl ſchlafen mußte. Am ganzen neunten Juni war mir's mordshölzern zu Muthe. — Einen ſchönen Genuß gewährte mir neulich die Lectüre von Eugen Aram von Bulwer, der den guten Brüdern goldne Berge bringen möchte. Da der Roman thatſächlich iſt, ſo wird Dich Deine Scheu gegen alles Neuromantiſche nicht abhalten ihn kennen zu lernen. Da ſteht es recht deutlich wie das einfache Verbrechen in ſeinen Verzweigungen unendlich fortwuchert. —

Meine Sinfonie, die kurz vor Eduard's Ankunft hier geſpielt ward, hat mir viel Freunde unter den größten Kunſtkennern gemacht, als Stegmayer, Pohlenz, Hauſer. Als ich mich Matthäi, dem Koncertmeiſter, vorſtellte, fiel das ſpaßhafte vor, daß ich in der Zerſtreuung ſagte: „mein Name iſt Matthäi". Sollteſt Du mich hieran nicht erkennen? — Daß ich mit vielen Vorarbeiten zur Zeitung beſchäftigt bin, kannſt Du wohl glauben. Iſt die Feder nur einmal wieder im Zuge, ſo wird dies um ſo eher die Korreſpondenz lebhaft machen. Die Intermezzi folgen bald. —

Vergiß nicht, mir bald zu ſchreiben, geliebte Mutter!

Unter tauſend Grüßen und Wünſchen für Euer Wohl und Glück

Euer

R.

An Clara Wieck.

Leipzig, 1833.

Liebe Clara.

Große Sehnſucht habe ich, Sie zu ſehen. Die Gebrüder Günz wollen mit mir fahren. Haben Sie Zeit und Luſt und erlauben es die Eltern, ſo machen Sie das Kleeblatt vierblätterig. Bitte um Antwort. Sie haben zu beſtimmen wenn es fortgehen ſoll.

Mit Sehnſucht

Ihr[*]

An Dieſelbe.

Leipzig, 1833.

M. l. C. einen Morgengruß — und ob es wohl gerathen wäre heute endlich einmal nach Connewitz zu gehen. Bitte den Vater zu fragen und mir mit einer Sylbe zu antworten.

R. S.

---

*) Ohne Namensunterſchrift.

An Dieſelbe.

Leipzig, 13. Juli 1833.

Liebe und gute Clara,

Ob und wie Sie leben, will ich wiſſen — weiter ſteht im Briefe nichts. Kaum wünſchte ich, daß Sie Sich meiner noch erinnern, da ich alle Tage ſichtbar mehr einfalle und zur dürren Bohnenſtange ohne Blätter in die Höhe ſchieße. Der Doctor hat ſogar verboten, mich zu ſtark zu ſehnen, nach Ihnen nämlich, weil es zu ſtark angriffe. Heute riß ich aber alle Verbande von den Wunden und lachte den Doctor gerade ins Geſicht, als er mich vom Schreiben abhalten wollte, ja, ich drohte ihm, ihn mit dem Fieber anzufallen und anzuſtecken, wenn er mich nicht ruhig willfahren ließe. Nun that er's. —

Dies wollte ich Ihnen aber Alles nicht ſagen, ſondern etwas durchaus anderes — nämlich eine Bitte, die Sie zu gewähren haben. Da jetzt durchaus keine Funkenkette uns an einander zieht oder erinnert, ſo habe ich einen ſympathetiſchen Vorſchlag gefaßt — dieſen: ich ſpiele morgen Punkt 11 Uhr das Adagio aus Chopin's Variationen und werde dabei ſehr ſtark an Sie denken, ja ausſchließlich an Sie. Nun die Bitte, daß Sie daſſelbe thun möchten, ſo daß wir uns geiſtig ſehn und treffen. Der Punkt würde wahrſcheinlich über dem Thomaspförtchen ſein als wo ſich unſere Doppelgänger begegnen. Wäre Vollmond, ſo ſchlüge ich dieſen als Briefſpiegel vor. Ich hoffe ſehr auf eine Antwort. Thun Sie es nicht und es ſpringt morgen in der zwölften Stunde eine Saite, ſo bin ich's. Ich bin's auch von ganzem Herzen.

Robert Schumann.

An die Mutter.

Leipzig, Juli 1833.

Theure geliebte Mutter.

An eine Reiſe nach Zwickau iſt vor der Hand nicht zu denken; wie Roſalie, habe ich ſeit ſechs Tagen das kalte Fieber. Wie gern hätte ich Dir es verſchwiegen, wäre ich nicht Deinem gerechten Wunſch eine raſche Antwort ſchuldig. Heute bin ich frei von den Anfällen; aber zu ſehr erſchüttert von Deinem Briefe, getraue ich mir nicht ruhig und tröſtend genug an Julius ſchreiben zu können. Morgen wird es mir vielleicht leichter, bleibt das Fieber außen. Mein homöopathiſcher Doctor, dem ich jetzt mehr traue, hoffte mich in drei Wochen für lange Zeit herzuſtellen, daß ich dann gewiß eine Pflicht erfülle, die nicht die letzte für einen ſo ſehr geliebten und hochgeſchätzten Bruder ſein möge, verſichere ich Dir nicht.

Da Alles verloren ſcheint, *warum hofft Ihr nicht etwas von einer homöopathiſchen Heilart*, die ſo leicht und natürlich wirkt? Treffen mich ſpäter einmal Leiden, ſo ſoll mir Dein letzter herrlicher Brief Kraft und Ausdauer im Ertragen geben.

Lebe wohl und liebe mich fort, geliebte Mutter; ich könnte Dir Deine Liebe kaum mit Augen, geſchweige mit Worten erwiedern, vielleicht ſpäter mit guten Handlungen.

Gräme Dich um mich nicht, ich bin ſtark und dieſe Krankheit wird ohne Folgen, wie bei der armen Roſalie, vorübergehen.

Mit der herzinnigſten Liebe

Dein

Robert.

An Clara Wieck.

Leipzig, 1833.

Liebe Clara,

Können Sie die zwei Hefte Lieder ohne Worte für heute (aber nur für heute) entbehren, ſo thun Sie (ſie) mir ſchicken. Die Eile dictirt mir dieſe Worte ohne Klang; für einen Gruß iſt's gerade noch Zeit.

R. Schumann.

An Dieſelbe.

Leipzig, den 2. Auguſt 1833.

Liebe Clara,

Für Menſchen, die nicht ſchmeicheln können, gibt es wohl kaum eine ſauerere Arbeit, als, erſtens einen Dedicationsbrief zu ſchreiben, zweitens einen zu beantworten. Man iſt da ganz von Beſcheidenheit, Bereuen, Dankeszollen u. ſ. w. außer ſich und zerknirſcht. Anderen, als Ihnen, würd' ich daher ganz höflich erwiedern müſſen: wie verdiene ich dieſe Auszeichnung? Haben Sie bedacht? — oder ich würde Bilder gebrauchen und ſchreiben, daß der Mond unſichtbar für den Menſchen wäre, ließe nicht die Sonne ihre Strahlen zuweilen auf ihn fallen — oder ſagen: ſiehe! wie ſich der edlere Weinſtock an der niedrigen Ulme aufzieht, daß die frucht- und blüthenloſe an ſeinem Geiſt trinke. — Ihnen aber gebe ich nichts, als einen herzlichen Dank und wären Sie gegenwärtig (ſelbſt ohne Erlaubniß des Vaters), einen Händedruck; dann würde ich etwa die Hoffnung ausſprechen, daß die Vereinigung unſrer Namen auf dem Titel eine unſerer Anſichten und Ideen für ſpätere Zeiten ſein möchte. Mehr bieten kann ich Armer nichts. —

Meine Arbeit wird wohl, wie viele andere, eine Ruine bleiben, da ſie ſeit langer Zeit nur im Ausgeſtrichenen vorgerückt iſt. Etwas anderes folgt. Fragen Sie Krägen, dem ich einen guten Morgen wünſche, ob er wohl Pathenſtelle am Werke vertreten will, d. h. ob ich es ihm dediciren darf.

Da der Himmel heute ein gar zu finſter Geſicht macht, ſo thut es mir leid, heute zur Abendmuſik nicht kommen zu dürfen. Auch habe ich mich jetzt ſo dicht eingeſponnen, daß nur kleine Flügelſpitzen aus der Puppe gucken, die leicht beſchädigt werden könnten. Doch hoffe ich gewiß, Sie vor Ihrer Abreiſe noch einmal zu ſehen.

Robert Schumann.

Heute vor einem Jahre fuhren wir nach Schleußig. Wie leid thut es mir, Ihnen neulich ihre Freude verkümmert zu haben!

An Friedrich Wieck, hier.*)

Leipzig, vom 6. Auguſt 1833.

Mein verehrter Freund.

Sie erhalten beifolgend nur den Brief an meinen Bruder. Bleibt Ihnen heute Zeit genug, ſo erſuche ich Sie mir mündlich zu ſagen, ob Nothwendiges vergeſſen iſt. Ich mache Sie auf die geſtern geſchriebene, heute mit einem ÷ bezeichnete Stelle aufmerkſam. — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Verſtand ich anders recht, ſo ſagten Sie: „wenn Sie ſich der Sache mit Eifer annehmen, ſo verſpreche ich Ihnen meine Hülfe; werden Sie aber lau — —, ſo ziehe ich mich zurück, wollten Sie endigen. Wie — ſind Sie nicht Mitherausgeber des Blattes? Wollen Sie nicht gleich Leid und Freud tragen? Verſprachen Sie dieſes, wie ich doch vermuthen durfte nach dem Intereſſe, das Sie für die Angelegenheit zeigten, — kann etwaige Kühlheit von meiner Seite der Ihrigen zur Entſchuldigung dienen? Wollen Sie halben Beiſtand geben?

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Hätte ein Anderer, deſſen Ausdrucksweiſe ich weniger verſtünde, als die Ihrige, mir dieſes geſagt, ſo hätte ich unverhohlen geantwortet: behalte Alles — bin ich im Feuer, ſo brauch' ich höchſtens Deine Zügel — biſt Du es, ſo rechne auf meine — werde ich aber kühl, ſo leihe mir Deine Flügel — das iſt billig. Oder bin ich etwa ruhmſüchtig? Oder liegt mir ſoviel an der Redaktion, wenn Sie anders die Beſorgung der Korreſpondenz u. ſ. f. ſo nennen wollen? Wenn Sie das nicht für große und größte Aufopferung von meiner Seite halten, ſo werde ich Sie freilich nicht davon überzeugen können. Darum nur unterzieh' ich mich jener Leitung, weil ich den Verhältniſſen am nächſten ſtehe, und weil ich nicht gern die Ausführung einer Idee aufgebe, von der ich einſehe, daß ſie unzuberechnende bildende Vortheile für Herz und Kopf mit ſich bringt.

Da ich aber Ihre Ausdrucksweiſe zu kennen glaube, ſo lege ich jener Aeußerung, wenn ich ſie überhaupt zu hypochondriſch anſchlage, den Sinn unter, daß Sie einen leiſen Verdacht auf meine Ausdauer für die Zukunft werfen, den ich mir ſelbſt nicht verhehle. Denn wer haftet für Zufälligkeiten, unerwartete Störungen und dgl.? Ich ſagte Ihnen auch, daß ich mich auf höchſtens zwei Jahre zur feſten Mittheilnahme verſtehe, ohne dann mich abſolut abzulöſen behaupten zu wollen. Jenen Zeitraum halte ich aber für hinreichend, Vieles aus der regelmäßigen Beſchäftigung zu lernen, der Kunſtanſicht Feſtigkeit und Geſchloſſenheit zu geben, ohne Gefahr laufen zu müſſen, ſteif zu werden oder den Gefallen an der reineren Anmuth der Kunſt zu verlieren.

Aber ich verheimliche Ihnen nicht, daß ich dann Ihre Worte milder geſtellt zu ſehen wünſchen möchte, etwa: vereint arbeiten wir am Werk — ſchläft der Eine, ſo ſei der Andere wach und energiſch — zieht der die Fühlhörner ein, ſo ſtecke ſie jener heraus.

Ich nehme Ihre Nachſicht für meine Offenheit in Anſpruch; denn wankt auf dieſe Art der Bau ſchon im Grunde, ſo iſt der ſpätere Sturz ja leicht vorauszuſehen. Soll aber ein ſo complicirtes Unternehmen kräftig zu Ende gebracht werden, ſo müſſen ſich doch die Kräfte wechſelſeitig und unbedingt unterſtützen. Geben Sie aber, nach Ihren geſtrigen Worten, Beiſtand bedingt, ſo kann das der Ausführung natürlich nur Schaden bringen.

Es wäre einfältig von mir zu glauben, Ihnen im ganzen Brief etwas geſagt zu haben, was Sie nicht ſelbſt wüßten. Aber Sie erfüllen mir wohl die Bitte, mir heute eine Verſtändigung Ihrer Anſicht zu geben.

Ihr

ergebener

R. S.

An Karl Schumann in Schneeberg.*)

Vom 5. Auguſt 33.

(Extract.)

Wie könnte überhaupt ein Unternehmen ſcheitern, das im reinſten Sinne nur im Intereſſe der Kunſt von Männern begonnen wird, deren Lebensberuf ſie iſt, welches überdies auf eine feſte Anſicht, auf Erfahrung durch eine Menge von Vorarbeiten begründet iſt; wie könnte ein ſolches nur ſcheitern? Vieles iſt noch günſtig dabei. Umſchlag, Kupfer beizulegen. Als Vignette ſchlage ich etwa eine Genie mit einer Maske in der Hand vor.

Wirft das Unternehmen nicht genug ab, ſo verzichten Wieck, Knorr, Ortlepp und ich auf Honorar. Meine Redaktion mit 150 Thalern zu berechnen, auf die ich gleichfalls im ſchlechten Fall verzichte. Der Contract würde auf zwei Jahre ausgefertigt. —

Hofmeiſter würde ſich unmittelbar mit ihm in Verbindung ſetzen. — Empfehlung der größten Eile der Anzeige. Die erſten Blätter werden mit Spohr's Bildniß gegeben. Beſorge den Kupferdrucker.

Wünſche, daß der Preis die Summe von 4 Thalern nicht überſtiege: wie wird dann der Reinertrag ſein? Die Vignette will ich beſorgen.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

An Franz Otto in Hamburg.*)

Leipzig, 9. Auguſt 1833.

Beſter Franz Otto,

Was hab' ich Dir nicht alles zu ſagen an Leid und Freud, Luſt- und Luſtſchlöſſern, Unſterblichkeitsträumen und Thränen, kurz von Vielem! Daß es auch einmal recht erbärmlich gegangen iſt, hätte vor der Hand nichts zu ſagen, das vielleicht eher, daß Ihr eine ſchöne Zeit nicht nutzen und genießen konntet. Nun ſo trinke Dich wieder kräftig am deutſchen Geiſt und ſeinem Adlerblut. Glaube mir, der Deutſche leidet in fremden Landen auch an einem andern Heimweh, als am phyſiſchen.

Nimm, mein geliebter Freund, dieſen Brief als Vorboten einer ordentlichen nachfliegenden Korreſpondenz, für heute muß ich kurz ſein. Als Herold einer beſſeren muſikaliſchen Zukunft möchte Dir der Brief erſcheinen. Es fehlt ein Hermann mit einem Leſſing unterm Arm, der einmal in das Geſindel führe. Ziehe Dich nicht zurück vom Kampfe und ſchlage mit drein! Wieck hat Dir wohl geſagt, daß eine neue muſikaliſche Zeitſchrift erſcheinen ſoll, die als Vertreterin der Anrechte der Poeſie alle Schäden der Zeit ſchonungslos angreife. Obgleich ich Deine Ideen nicht genauer kenne, ſo habe ich in Dir immer einen ſo warmen Freund des Tüchtigen und Echten erkennen müſſen und

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Dich ſelbſt ſtets als ſolchen erkannt, daß ich Dich auffordern zu müſſen glaube mit Hand an's Werk zu legen. Zwar thuſt Du's ſchon paſſiv, indem du ſchreibſt; aber außerdem muß die Kritik thätig eingreifen und den Sieg gewiß machen.

Vor der Hand ſei einmal recht ſpaßhaft und ſchreibe engliſche Briefe, mit denen wir ſchon in den erſten Blättern, die Anfang Oktober zur Probe ausgegeben werden, brilliren möchten. Ich bitte Dich, Beſter — habe nach Leſung dieſer Zeilen nichts eiligeres zu thun, als Dich hinzuſetzen und zu den „engliſchen Briefen“ eine Feder zu ſchneiden. Ich brauche Dir wohl nicht zu ſagen, wie viel auf die erſten Blätter ankömmt, die, wenn auch nicht zu viel verſprechen, doch eine Lücke fühlbar machen ſollen, die das Publikum ſodann als gefüllt empfindet. Haſt Du nicht Luſt, Deine Gedanken einzurahmen oder zu garniren, ſo überlaß mir dies; die Naturfrucht ſoll ſchon durchſchimmern. Es wäre wünſchenswerth, daß Du als Ferner den Briefſtyl als den lebendigſten und den Verhältniſſen nach den natürlichen wählteſt und etwa an eine ideale Perſon eine Geliebte, Vult Harniſch, Peter Schoppe) ſchriebeſt. Nun, das Alles überlaſſe ich Deiner Einſicht. Die Wichtigkeit der Sache und ein altes Freundſchaftsgefühl werden Dich antreiben, mir ſchleunig zu antworten, ob die Redaktion mit Sicherheit auf engliſche Briefe in die erſten Blätter rechnen kann. Wirft das Unternehmen etwas ab, ſo glaubt ſie Dir, ſchreibſt Du emſig fort, auch ein leidliches Honorar verſprechen zu können.

Vielleicht könnte man dem erſten Jahrgang Beilagen aus Deiner Oper geben. Sei ja recht rührig. Von mir ſind Intermezzi, Impromptu's (eine Geſchichte) und eine Sonate neu. Kommſt Du bald nach Leipzig zurück? Nächſtens mehr.

Lebe wohl und beherzige und antworte!

R. S.

An Friedrich Hofmeiſter in Leipzig.*)

Vor einigen Wochen ſandte ich Ihnen einen halbvoll geſchriebenen Bogen über unſere Zeitungsdebatten, um deſſen Zurückſendung ich Sie erſuche, machte es Ihnen nicht zu viel Sucherei. Ich zweifle, ob mein Bruder noch unternehmen wird, da ihn ſeine größeren Verlagswerke zu ſehr beſchäftigen. Laſſen Sie ſich den ſchönen Zeitpunkt entgehen zu einer Sache die nur Ruhm und Ehre bringen kann? Vielleicht findet ſich irgendwo ein habiler Redakteur.

Brauchen Sie noch Geld? Mit Vergnügen biete ich Ihnen 1400 Thaler in vierproz. ſächſiſchen Staatspapieren an. Sie geben mir Wechſel und (nach der Verfallzeit) die Papiere in natura zurück. An ein Fallen iſt wohl nicht zu denken, vielleicht eher an ein Steigen: beides aber zu Ihrem Verluſte.

Haben Sie die Güte mich durch ein paar Worte zu benachrichtigen ob Sie heute oder in den nächſten Tagen zu ſprechen ſind —

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Ihrem
ergebenen
R. S.

Von den Intermezzi habe ich keine zweite Correctur. Wie lange wird das währen?

An G. W. Fink, hier. *)

(Mit den Impromptu's.)

August 1833.

So befremdend und kränkend Ew. Wohlgeboren Schweigen über verſchiedene vor Jahren eingeſandte Compoſitionen für den Unterzeichneten ſein muß, da er zumal einen Grund, warum er dieſe Hintenanſetzung verdient, nicht kennt, ſo verſucht er zum letztenmal, ob vielleicht die beifolgenden Impromptu's Ew. Wohlgeboren zu einer recenſirenden Anzeige vermögen. Ich erſuche Ew. Wohlgeboren, mich nicht unter die zu zählen, die den allerdings harten Stand eines Redakteurs noch erſchweren wollen, und verſichert zu ſein, daß ich dieſen, vielleicht unbeſcheidenen Schritt gewiß nie gethan haben würde, wenn nicht eine alte gedrückte Mutter in jedem Briefe bangend fragte: aber warum ſteht denn in der Leipziger Zeitung nichts von Dir? Mutter, muß ich jedesmal

---

*) Aus dem Conceptbuch.

antworten, ich weiß es nicht. In dieſem Grunde möchten Ew. Wohlgeboren eine Entſchuldigung dieſes Briefes finden!

Ergebenſt

R. S.

An die Mutter.

Herbſt 1833.

Auch Du ſcheinſt Alles aufgegeben zu haben; nun ſo ſei Gott mit Euch! Wie Du, meine gute Mutter, ſo bedarf ich des Troſtes, helfen kann ich nicht, aber weinen genug. Du ſcheinſt aber gar keinen Begriff von meiner martervollen Krankheit zu haben: ſonſt würdeſt Du mich nicht zu wiederholten Malen einladen. Ich brauche Dir wohl kaum zu verſichern, daß es nur eines Wortes bedurft hätte, wäre ich geſund. Da ich es aber ſchon im vorigen Brief ausſchlug, ſo mußte Dich das doch überzeugen, daß es allerdings nicht blühend mit mir ſteht, da faſt jeder Luftzug (ſeit 14 Tagen darf ich nicht ausgehen) Anfälle mit ſich bringt. Nicht einmal waſchen darf ich mich. Es könnte leicht kommen, daß ich vom Poſtwagen herab in's Bett müßte, um vielleicht nicht wieder aufzuſtehen. Dieſe Zweifel müſſen mich kränken. Und dann erfahre ich gar nichts von Julius — wie es eigentlich mit ihm ſteht, ob er noch Bewußtſein und Sprache, ob er noch Hoffnung hat, ob er meinen Brief erhalten hat, ob er gewünſcht hat mich zu ſehen, ob er ſich öfters meiner erinnert. Wie wohlthuend würde mir ſein, dies zu erfahren! Nehmt ihm ja die Hoffnung nicht, mich bald zu ſehen. Kann ich nicht einige Zeilen von ſeiner Hand bekommen? Bittet ihn recht.

Deine herrliche Kraft verlaſſe Dich nicht, geprüfte, arme, gute Mutter; während ich dies ſchreibe, ringt er vielleicht mit dem Tode. Ach Gott! Lebe wohl!

R.

An Dieſelbe.

Leipzig, 27. November 1833.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Von den vergangenen Wochen[*]) nichts. Ich war kaum mehr als eine Statue ohne Kälte, ohne Wärme; durch gewaltſames Arbeiten kam nach und nach das Leben wieder. Aber ich bin noch ſo ſcheu und ſchüchtern, daß ich nicht allein ſchlafen kann, habe auch einen grundgutmüthigen Menſchen zu mir genommen, an dem ich Manches zu bilden finde, was mich reizt und erwärmt. Glaubſt Du wohl, daß ich nicht den Muth habe, allein nach Zw. zu reiſen, aus Furcht, es könne mir etwas geſchehen. Heftiger Blutandrang, unausſprechliche Angſt, Vergehen des Athems, augenblickliche Sinnesohnmacht wechſeln raſch, obgleich jetzt weniger, als in den vergangenen Tagen.. Wenn Du eine Ahnung dieſes ganz durch Melancholie eingeſunkenen Seelenſchlafes hätteſt, ſo verzieheſt Du gewiß, daß ich nicht geſchrieben. Noch Eines: Weißt Du wohl, daß ein gewiſſer R. S. ſtündlich an Dich denkt — ſchreibe ihm doch ja recht bald! Lebe glücklich! — Tief im Herzen ruht mir etwas, das ich um keinen Preis miſſen möchte — der Glaube, daß es noch gute Menſchen gibt — und einen Gott. Bin ich nicht glücklich? —

---

*) Nach dem Tode ſeines Bruders Julius und ſeiner Schwägerin Roſalie.

R.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 4. Januar 1834.

Meine gute Mutter.

Erſt heute habe ich Deinen Brief geleſen. Als ich ihn vor acht Tagen erhielt und am Anfang die dunkle Farbe des ganzen errieth, fehlte mir die Kraft zum Ausleſen. Da jetzt nur der Gedanke an fremde Leiden ſo vernichtend für mich iſt, daß er mir alle Thatkraft nimmt, ſo hütet Euch mir irgend etwas wiſſen zu laſſen, was mir im Geringſten Unruhe machte — ich muß ſonſt ganz auf Eure Briefe verzichten. Namentlich bitte ich Euch herzlich, auch durch nichts mündlich oder ſchriftlich an Julius und Roſalien zu erinnern. Ich habe keinen Schmerz gekannt — nun iſt er gekommen, aber ich habe ihn nicht zerdrücken können und er hat's mich tauſendfach. Dennoch fühle ich mich ſeit einigen Tagen wohler und friſcher denn ſeit langer Zeit; es kommen vielleicht nach und nach die heitern Geſtalten wieder, und dann will ich recht gut gegen die Menſchen ſein, wie ſie jetzt ſo gütig gegen mich ſind. Du glaubſt das kaum. Wenn Du meinſt, ich zöge mich jetzt immer tiefer in mich hinein, ſo irrſt Du — ein Menſchenwort macht mich jetzt glücklich; für jede Sylbe, die man mit mir ſpricht, möchte ich den Menſchen danken. Sonſt lebe ich ſehr einfach, habe mir alle geiſtigen Getränke abgewöhnt, gehe jeden Tag viel ſpazieren, namentlich mit meinem vortrefflichen Ludwig Schunke, von dem Du geleſen haben wirſt. Ich habe auch fleißiger gearbeitet, als eben in den vorigen Wochen. Die „Davidsbündler“ im Kometen überſchlage nicht; ſie ſind von mir und machen etliche Senſation. Es wird eine Art Buch, das ich ſpäter einzeln bei Karl und Eduard herausgebe. Auch mit dem Componiren iſt es mir beſſer gegangen. Die Intermezzi habt Ihr wohl ſchon — Nächſtens kommt bei Hofmeiſter eine Toccata, im Pfennigmagazin ein Allegro Kuntzſchen gewidmet, für das ich 30 Thaler erhalte. An den drei Sonaten, die ich Dir dedizire, will ich mein Meiſterſtück machen. Meine täglichen Geſellſchafter ſind Herloßſohn, Wieck, Stegmaier, Schunke, Stelle, Ortlepp, Lyſer, Berger, Bürck, Pohlenz. Auch bei Fink bin ich oft. Neulich lud er mich zu einer großen muſikaliſchen Matinée. Daß es ſonach an geiſtigem Umſchwung nicht fehlt und daß mich die Erſten und Beſten in ihren Kreis ziehen, ſiehſt Du.

Du frägſt, ob ich auskomme? Offen geſtanden — Nein. Zinſen und Honorarverdienſt betragen vor der Hand nicht mehr als 400—500 Thaler und unter 600 habe ich leider nie gebraucht. Aber glaube mir, das ſind unbedeutende Sorgen gegen die großen Lebensſchmerzen. Sind dieſe geheilt, ſo kommt Glück und Energie wieder, die jene leichteren bald unterdrücken. In dieſer Hinſicht bin ich ruhig. — Sei aber auch Du es! Wir glauben am Himmel oft Nebelflecke zu ſehen, es ſind aber leuchtende Sonnen, die unſer ſchwaches Auge nicht zu unterſcheiden vermag.

Die Traurigkeit Deiner Einſamkeit fühl' ich wohl. Willſt Du nicht zu Eduard oder Karl ziehen? Du biſt Deinen Kindern, die Dich ſo ſehr lieben, das längſte Leben ſchuldig, das ſie Dir gewiß auch gern zum freudigſten machen, ſo weit es in ihren Kräften ſteht. Wenn ich hier einen Wunſch ausſpreche, den ich namentlich in der letzten Zeit ſo oft und ſo warm geſagt habe, den nämlich: daß Du auf einige Zeit nach Leipzig ziehen möchteſt, ſo habe ich mir wohl überlegt, daß da für das viele Theure, was Du zurücklaſſen mußt, nur wenig Erſatz geleiſtet werden kann, daß ich wohl eine Schuld abtragen möchte, die ich mir jetzt oft vorwerfe „ich handle nicht rückſichtsvoll und dankbar genug gegen Dich“, — daß ich aber gar wohl weiß, wie ſchwer ſich der ältere Menſch in neue, von den früheren gänzlich verſchiedene Lebensverhältniſſe, ſchickt und daß ich mir unendliche Vorwürfe machen würde, wenn Du im neuen Kreiſe das nicht fändeſt, was Du gedacht haſt. Denk' darüber nach und ſchreibe mir was Du davon hältſt. Ich unterlaſſe es Dir von meiner Freude etwas zu ſagen, wenn Du in meinen gewiß gut gemeinten Vorſchlag eingingeſt.

Meine gute von mir unausſprechlich geliebte Emilie, meinen Eduard, der gewiß noch einmal glücklich wird, da er nur die Freude andrer Menſchen will, Karln und die Kinder grüß ich innig. Am Chriſtabend habe ich ſehr ſchmerzlich an Euch Alle gedacht — ich bin aber jetzt ſo arm, ſo arm — Grüße alles Lorenziſche! *)

Wir ſehen uns vielleicht eher als im Frühling! Und dann ſoll mir Dein von ſo vielen Schmerzen getrübtes Auge Kraft geben zum Beſſerwerden.

Dein

Dich

innigſtliebender Sohn R.

Für Dein goldnes Geſchenk, auf das ich nicht gerechnet hatte, tauſend Dank!

An Dieſelbe.

Leipzig, am 19. März 1831.

Meine guter Mutter.

Das Bewußtſein, daß Du durch Deine drei Briefe Deinem Kind Troſt und Erheiterung gabſt, möge die ſchönſte Antwort für Dich ſein! Was kann ich Dir für Deine Liebe,

---

*) Die Familie ſeiner Schwägerin Emilie.

die ſo oft opferte und oft mißverſtanden wurde, für Deine rückſichtsvolle Aufmerkſamkeit thun und wie Dir danken! Es war einmal eine Zeit, da erſchienſt Du oft in meinen Träumen, aber ſtets wie warnend oder erzürnt über mich. Wie anders iſt jetzt Alles! Wie ein guter Genius ſtehſt Du jetzt ſtets vor mir, im Wachen wie in Träumen immer mild, liebend und wie durch Jugend verklärt. Glaubſt Du, daß ich faſt täglich von Dir träume und faſt immer ſchön! — Wo kann das aber anders herkommen, als daß ich Deine hohe Liebe für das Wahre und Edelſte jetzt mehr erkenne, als in jüngeren Jahren, in denen man eine ſchöne Handlung oft für Schuldigkeit und Aufopferung oft für Pflicht hält. Eben dies, daß ich Dir jetzt, wie nirgends früher, näher gerückt zu ſein glaube, iſt alſo der Grund meines Schweigens, da ich es für ein Unrecht und für eine Sünde halte, mich Dir in trüben unſchönen Stunden zu nähern. Das herrlich milde Wetter während der ganzen letzten Monate hat mich faſt ganz geheilt. Möge es Dich freuen und tröſten daß auch der Winter ſeine blühenden Frühlingstage diesmal gebracht — und Dich hoffen laſſen, daß auch Deinen alten Stunden ein Genius Blumen (es ſind nur bläſſere, aber höhere) geben wird. Da hätteſt Du mich oft im Freien mit leichterem und geſtärktem Sinn mit meinem Freund Ludwig Schunke gehen ſehen und uns von Dir reden hören können. Der iſt ein vortrefflicher Menſch und Freund, der immer Herz und Luſt zeigt, das Schönſte und Beſte zu wollen und zu vollbringen. Ein blaues Auge am Himmel erfreut oft mehr, als der ganze blaue; ich möchte alle Freunde für dieſen einzigen miſſen. Vielleicht kommen wir einmal über Hals und Kopf bei Dir an und ſprechen Eure Gaſtfreundſchaft an. Vielleicht — denn die neue muſikaliſche Zeitſchrift nimmt vor der Hand unſere ganze Thätigkeit in Anſpruch. Raſcher wird Dir wohl den Plan mitbringen. Er iſt von mir. Dirigenten des Blattes ſind Kapellmeiſter Stegmayer, Wieck, Schunke, Knorr und ich. Ein neues Unternehmen bringt immer Hoffnungen die Fülle mit ſich. Es freut mich, mein Leben durch einen feſten und reizenden Hintergrund geſchloſſen zu haben. Außer Ehre und Ruhm ſteht auch noch Verdienſt zu erwarten, ſo daß Du jetzt wirklich ruhiger um mein Fortkommen für die Zukunft ſein kannſt. Nun gibt's freilich viel zu ſchaffen, zu lernen wie zu lehren; doch ſind zu großen Schwierigkeiten auch große Fähigkeiten vorhanden, und ich glaube an ſchönen Erfolg und unendlichen Nutzen für meine Ausbildung. Eduard wird ſich wohl buchhändleriſch für die Sache verwenden. Kuntzſch ſubſcribirt ſicherlich. Bitte doch den letzten, daß er mir ſo bald wie möglich die drei erſten Jahrgänge der alten Leipziger muſikaliſchen Zeitung und die drei erſten derſelben unter Fink's Redaktion ſchicken möge. Ich wäre ihm dadurch ſehr verbunden.

Stegmayer iſt auch ſo ein herrlicher Muſikmenſch, dem ich viel zu danken habe. Er lebt aber ſo wüſt, daß man nicht mit ihm fort kann. Denke — neulich habe ich ſogar getanzt beim Kapellmeiſter — — dreimal — denke! einmal mit ſeiner Frau, einmal mit Clara, und dann mit einer Tochter des amerikaniſchen Conſul Liſt. Mir fällt hier mein miſerables ſonſtiges Referiren ein, wenn ich vom Ball zurückkam und Dir meine Tänzerinnen nennen ſollte. Auch Schlittſchuh bin ich oft gefahren mit Schunke auf einem einſamen Teich bei Connewitz — Nun es wird wohl Alles nach und nach beſſer werden. — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Wegen des Fingers mache Dir keine Unruhe! Componiren kann ich ohne ihn und als reiſender Virtuoſe würde ich kaum glücklicher ſein — dazu war ich von Haus aus verdorben. Beim Phantaſiren ſtört es mich nicht. Es hat ſich ſogar mein alter Muth, vor Leuten zu phantaſiren, eingeſtellt, ſo neulich bei Barth, der mich zu Tiſche gebeten hatte.

Lühe gibt jetzt mit Herloßſohn ein Damenconverſationslexikon heraus, in dem ich die muſikaliſchen Artikel übernommen habe (15 Thaler für den Bogen). — Ueber die Rellſtab'ſche Rezenſion der Intermezzi mache Dir nicht den geringſten Kummer. Widerſtand ſtärkt. Jeder Menſch ſoll ſeinen Weg gehen. Wenn der Eine nach Italien reiſt, der andere nach Griechenland, und ſie begegnen ſich zufällig, ſo kann weder der Eine noch der Andere ſagen, daß der Andere oder Eine auf einem falſchen Wege ſei. Deine Zartheit, nichts davon zu erwähnen, weiß ich gar wohl zu ſchätzen. Allerdings war der erſte Gedanke, als ich die Rezenſion las, daß es Dich betrüben würde. Da ich aber Deinen richtigen Blick und Takt zu kennen glaube, ſo machte ich mir weiter keine Sorgen darüber. Thue es auch nicht!

Ich freue mich faſt kindiſch auf Eduard und Karl.

Karl ſoll wieder heirathen? Was iſt wahres daran? Vielleicht richte ich es ſo ein, daß ich mit Eduard zuſammen nach Leipzig zurückreiſen kann, wüßte ich nur ungefähr den Tag, wenn Eduard von Zwickau fort will. Schreibe mir es. Laſſen es meine Arbeiten nicht zu, ſo hoffe ich ſicher, Dich auf eine längere Zeit in Leipzig um mich zu ſehen. Wie ſo ſehr glücklich würde mich das machen. Du kannſt ſehr beauem bei mir wohnen. Es iſt ſo: ich habe mir in demſelben Haus, wo ich eben wohne, drei ſchöne Stuben eine Treppe hoch mit Schunke zuſammen gemiethet. Wir wollten gern zuſammen ziehen, würden uns aber nebeneinander durchs Klavierſpiel geſtört haben — darum nahmen wir noch eine Mittelſtube dazu. Betten gibt uns der Wirth gewiß gern. Hörſt Du alſo? Antworte mir darauf, beſte Mutter!

Eben bekomme ich Beſuch. — Emilien liebe ich ſo ſehr wie Du. Segen über ſie und ihre Kinder, wie über Euch Alle!

Robert Schumann.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 26. März 1834.*

Hier, meine liebe, liebe Mutter! und Dank für Deinen Brief, der mich ſo unendlich froh gemacht hat. Deine Vorſchläge ſind herrlich. Es ſoll Alles überlegt werden. Vor der Hand hätte ich auch zu viel zu arbeiten. Geſtern allein hab' ich 11 Briefe geſchrieben. Der Fuhrmann wartet. Lebe vielmal wohl. Ach! Die Frage wegen Karl haſt Du nicht beantwortet. Shakeſpeare iſt ein gutes Unternehmen. Nun es wird Alles zu Deiner Freude enden.

---

* Mit einer Sendung Kölniſchen Waſſers.

Heitern Sinn und reine Zwecke.

Dein Rob.

An Dieſelbe.

Leipzig, am 9. April 1834.

Meine geliebte Mutter!

Wärſt Du nur ſo glücklich einen ſo guten Sohn zu haben, als ich eine vortreffliche Mutter! Auf Deine beiden Briefe kann ich immer nur das Alte antworten. Aber es iſt ewig, ſprachlos, aber thatenreich. Ich muß beſſer geworden ſein, weil ich öfter und freudiger an Dich denke, als ſonſt jemals. —

Aber ich bitte Dich, ſchreibe Deine Briefe auf beſſeres Papier! das ſieht gar nicht hübſch! Du weißt von früher her, wie ſehr ich Dich lobte, wenn Du die ſchöne weiße Spitzenhaube auf- und den ſchwarzſeidenen Rock anhatteſt. — Im alten grauen gefielſt Du mir gar nicht. Nimm meine Bitte nicht übel. Es fiel mir eben ein, als ich Deinen Brief noch einmal durchlas.

Für das überſandte Geld herzlichen Dank! Zwölf

Groſchen ſind darüber. Die wirſt Du wohl auch in's alte Schuldenbuch tragen müſſen! — Haſt Du denn nicht mit dem kölniſchen Waſſer zugleich einen Brief von mir erhalten? Es waren freilich nur wenige Zeilen. Aber ſie wenden einen Vorwurf von mir ab, der Dir allerdings (im andern Falle) zu machen zuſtand. In demſelben Brief ſagte ich Dir auch meinen Entſchluß die Reiſe zu Dir vor der Hand aufzuſchieben. Du haſt in Allem ſehr Recht. Der April iſt gar grämlich. Aber der Mai ſoll herrlich werden, wenn Du zu mir kömmſt. Schicke nur Eduard bald! Ich ſehne mich recht nach verwandtem Blut. Doch betragen ſich auch die Leipziger gut und freundlich gegen mich.

Mit Fink wird es ſchlimm. Der iſt ſchon jetzt wüthend und will nichts außer ſich leiden. Es dauert mich, daß ein alter, ſonſt ſchätzbarer Mann ſich ſo gemein herunterzieht. Jedenfalls wird in der Folge Kampf, ſo *würdig* auch der Ton im ganzen ſein ſoll. Verlaß Dich darauf, daß ich das unterſtrichene Wort halte. Sollte es einmal geiſtige Steine regnen, ſo halten fünf Buckel doch immer mehr aus, zumal da Jugend darunter ſteckt, als ein alter, ſchon ſehr gebückter. — Allerdings ſind ordentliche Proſpekte gedruckt. Sage mir, was Dir drinnen aufgefallen iſt. Deine Bemerkungen habe ich immer für ſehr fein und treffend, in Sachen die Dir fremder waren, wenigſtens das Richtige ahnend, gehalten. — Ich ſchreibe und componire ſehr fleißig. Zu arbeiten gibt's die Hülle und Fülle. — Von ſehr talentvollen Schriftſtellern, als von Laube, Lyſer, Schleſier, Bürck, kann ich Eduard'en in der Meſſe Manuſcripte zuweiſen.

Hoffſt Du und er auf eine gute Meſſe? Karl macht mir nicht ſo viel Angſt.

Noch eine Bitte. Den inliegenden Paß ſchicke ſchnell zu Raſcher mit tauſend Grüßen und der Bitte, daß er mir einen neuen Paß nach Leipzig und Dresden ausgeſtellt, auf ein Jahr gültig, ſo bald wie möglich zuſchicke. Statt „Künſtler" ſetz' er ſchicklicher „Muſikgelehrter". Verſtehſt Du? Wer hätte gedacht, daß der kleine Raſcher dem kleinen „Sch. Robert" je einen Paß ausſtellen würde! So wachſen die Menſchen ohne ihren Willen — der Eine zur Eiche, der Andere zum Lorbeer — heran. Mich hat die gütige Hand des Geſchicks in fremde Erde umgeſetzt, nach der ſich die überragende Blätterkrone ſo innig ſehnte. Und ſiehe — die Sonne küßt ihn auch da und wird vielleicht nur Blüthen aus ihm ziehen. —

Nun, lebe wohl, gute und geliebte Mutter!

Das letzte Bild hat mich recht froh gemacht. Möge es Dich auch. Meine Emilie, ihre Eltern und Kinder grüße in Liebe und Verehrung! Komme bald, Eduard!

Dein

Sohn Robert.

Apropos. Erſchreckt nicht! Ich laſſe mir jetzt einen Schnurrbart ſtehen.

An Dieſelbe.

Leipzig, 2 Juli 1834.

Meine liebe, gute Mutter,

Geſtorben bin ich nicht — ſonſt würd' es ſicherlich in unſrer Zeitung geſtanden haben, die Dir gewiß im Gegentheil öfters Fleiß- und Lebens- und Freudenzeichen brachte. Sie iſt es denn auch, die die ganze Schuld an den letzten zwei ſprachloſen Monaten hat. Warum ſchreibt aber Eduard keine Silbe, warum Karl nicht? Namentlich iſt mir Eduard's Schweigen unbegreiflich und ſo weit ich es begreifen kann, unverzeihlich. Karln kenne ich als ſchlechten Worthalter, ſo wenig das eine Entſchuldigung für ihn ſein darf. Und endlich Du — ach! Du haſt ſo oft aus Liebe und Rückſichten die Schuld vergeſſen und nie übertragen, die Du von Anderen zu fordern hatteſt! Konnteſt Du mir nicht eine Zeile ſchicken, ein Wort der Liebe, das ſonſt an einem gewiſſen Tage nie ausgeblieben iſt. Das hat mir rechten Kummer gemacht. —

Ich weiß gar wohl, daß es gar nicht an mir iſt, Dir Vorwürfe zu machen, da ich Dir Rede und Antwort auf Vieles ſchuldig bin. Aber Du weißt nicht, daß unſer Redakteur Knorr ſchon ſeit acht Wochen wegen des kalten Fiebers durchaus unfähig zur Arbeit gemacht iſt, daß ich Alles, Correſpondenz, Correktur, Manuſcripte, beſorgen muß, endlich daß ich von Woche zu Woche beſchloſſen hatte (Ihr habt's gewiß ſelbſt gedacht) Euch über Hals und Kopf auf ein paar — Stunden zu ſehen, wozu wegen Knorr's hartnäckiger Krankheit noch nicht die geringſte Ausſicht da iſt. Zuletzt nährte ich auch die heimliche Freude, daß Du mich vielleicht überraſchen würdeſt, da ich's nicht gethan. — Alles iſt ausgeblieben. — — Nun reich' ich Dir aber nach ſo langer Trennung recht innig die Hand, die, wenn ſie irgend wo Weh gethan hat, ſo gern wieder heilen und mildern möchte. —

Vieles, Freud- und Leidvolles, liegt in dieſer zweimonatlichen Pauſe, ja ſogar Manches was für mein ganzes künftiges Leben entſcheiden könnte. Wenn ich Dir ſo gegenüber ſitzen und Dir Alles vertrauen — Dich fragen und ſprechen dürfte! Unter das Freudvolle zähl' ich vorerſt den ganzen neuen Wirkungskreis, die Freude an der Arbeit, am Wirken für die Welt, Anerkennung und Lob von Außen als Dank für den guten Willen — ſodann die näheren Verhältniſſe, in die ich dadurch zu Andren getreten bin, die Freundſchaft und Achtung echter und rechter Menſchen, ſo weit mein Blick reicht, das dadurch in ſchönes körperliches und geiſtiges Genießen getheilte Leben.

Eine große Freude machte mir eine Beurtheilung Gottfried Webers, des auserleſenſten unſrer Kritiker, über meine Sachen, dann eine andre von Rellſtab über unſere Zeitung, die ich (aufrichtig geſtanden) eigentlich ganz allein leite. Die letzte wirſt Du geleſen haben; aus der Cäcilia, die nicht nach Zwickau kommt und die von Weber redigirt wird, heb' ich einzelne Stellen heraus, die Deine Liebe zu mir wenigſtens nicht ſchwächen ſollen! Stünde ein ſpeciellerer Tadel dabei, ſo würd' ich Dir ihn nicht verheimlichen. — Der Tadel liegt hier eigentlich im Lobe eingeſchloſſen. Lies und ſtaune: denn ein berühmter Mann ſpricht:

„Wenn es wahr iſt, daß über fünf mit faſt lauter un-
„gewöhnlichen Dingen angefüllte Notenhefte, ſollte man in's
„Einzelne eingehen, viel mehr geſagt werden müßte, als über
„das hundertfache Volumen anderer Komponiſten, — und
„gewiß viel mehr, als ein ganzes Cäciliaheft faſſen würde;
„— ſo iſt es einleuchtend, daß zu ſolchen Erörterungen es
„hier ſo an Raum wie an Zeit gebricht. — Nicht verſagen
„darf ich aber dem (wie ich wiederholt vorausſetze, *jungen*)
„Komponiſten das Zeugniß, daß aus ſeinem — nicht ſowohl
„unreifen, als vielmehr im Treibhaus vorzeitigen Haſchens
„nach Außerordentlichkeit gereiften Produktionen dennoch ſo
„viel Genialität hervorblickt, daß man gar nicht wiſſen kann,
„ob er nicht aus dem gegenwärtigen Gewirre abenteuerlicher
„Tongebilde, ſeiner Zeit den Weg zur Einfachheit und Na-
„türlichkeit zurück und von da zur Höhe der Kunſt finden
„wird."

— — — — — — — — — — — — —

„*Doch auch dieſem Bildungsgange wollen wir*
„*keineswegs das Verdammungsurtheil ſprechen;*
„auch er kann durch Umwege, namentlich durch den des
„Zurückkehrens zur Natürlichkeit an's Ziel führen — und
„ich wiederhole es: wer weiß, was aus einem, wenn auch
„allzu vorzeitig wilde Funken ſprühenden jungen Künſtler,
„wie Herr Sch., noch werden kann? Wir wenigſtens wollen

„ihm das beſte Glück nicht nur wünſchen, ſondern wir „dürfen es auch hoffen, indem ihm an manchen Orten, „wo das ewige Beſtreben, ganz außerordentlich genial und „originell zu ſein, ihn vorübergehend zu verlaſſen ſcheint, „gar Manches recht lobenswerth gelingt.“ —

Weber führt zum Beweis ſeines Urtheils meine Papillons an, die nichts weniger als hypergenial — und ich komme auf den Glauben, ob wir jungen Künſtler (als: Chopin, Hiller ꝛc.) nicht noch mehr genial ſind, wenn Sachen, die wir ſchon an den Schuhen abgelaufen, ſo genannt werden. Du verſtehſt mich wohl? Das ſoll keineswegs eine Unzufriedenheit meinerſeits mit der obigen Kritik ſein: im Gegentheil wünſch' ich, daß Dir Dein Sohn immer ſo gefiele, wie er ſich ſelbſt nach Leſung jener Zeilen.

Mit dem Komponiren geht's natürlich jetzt nicht ſo ſchnell: nimm jedoch das beiliegende Stück*) als Beweis meines fortwährenden Strebens. In Zwickau wird es ſchwerlich Jemand ermachen. Vor der Hand muß ich durchaus der Zeitung meine ganze Thätigkeit widmen — auf die Andern iſt nicht zu bauen. — Wieck iſt fortwährend auf Reiſen, Knorr krank, Schunke verſteht nicht ſo recht mit der Feder umzugehen — wer bleibt übrig? — Doch hat die Zeitſchrift einen ſo außerordentlichen Erfolg, daß ich auch mit Nutzen und Feuer fortarbeite. Bis jetzt ſind gegen 300 Beſtellungen eingegangen. — Kurz, Leben iſt viel in unſerem Leben.

---

[*] Toccata.

Dazu ſind noch in unſeren Kreis zwei herrliche weibliche Weſen gekommen; die eine (wie ich Dir ſchon früher ſchrieb) die ſechzehnjährige Tochter des amerikaniſchen Konſuls 'Liſt, Emilie, eine Engländerin durch und durch, mit ſcharfem, leuchtendem Auge, dunkelm Haar, feſtem Schritt, voll Geiſt, Haltung und Leben — die andre Erneſtine, Tochter eines reichen böhmiſchen Barons v. Fricken, ihre Mutter eine Gräfin Zettwitz, ein herrlich reines, kindliches Gemüth, zart und ſinnig, mit der innigſten Liebe an mir und allem Künſtleriſchen hängend, außerordentlich muſikaliſch — kurz ganz ſo, wie ich mir etwa meine Frau wünſche — und ich ſage Dir, meiner guten Mutter, in's Ohr: richtete die Zukunft an mich die Frage: wen würdeſt du wählen — ich würde feſt antworten: dieſe. Aber wie weit liegt das, und wie verzichte ich ſchon jetzt auf die Ausſicht einer engeren Verbindung, ſo leicht ſie mir vielleicht werden würde! — Iſt Dir meine Offenheit unlieb? Nein — ſonſt müßt' ich es ja ſelbſt Dir ſein. — — Clara iſt in Dresden und entwickelt ſich immer genialer; ihre Briefe, die ſie (auch mir) ſchreibt, ſind merkwürdig geiſtvoll. Wieck will in einigen Wochen nach Dresden und ich gern mit — ich habe noch nicht zugeſagt, theils aus Rückſicht für Dich, da ich Dir eher verſprochen habe, theils der Zeitung wegen, die nicht fortgehen könnte, wenn Knorr bis dahin nicht aufkäme. —

Wie hab' ich heute gedankenlos geplaudert und ſo egoiſtiſch nur von mir. Aber nun ſchreibe ſchnell von Dir, von Emilien, von Allen, wie es Dir ergangen iſt. Ich ſchmachte nach einem dicken Brief. — Deine Liebe, Deine Nachſicht! — Ich habe noch viel zu ſagen. Verlaß Dich aber auf baldige Nachricht von

Deinem Robert.

Meine Chiffern in der Zeitſchrift ſind: 12, Euſeb., Fn., Floreſtan. — Du kannſt ſehen, daß ich der fleißigſte geweſen bin.

Eben ſchickt Hofmeiſter, daß die neue Kompoſition erſt morgen aus der Preſſe käme — alſo nächſtens!

An Clara Wieck in Dresden.

Leipzig, 1834.

Meine liebe und verehrte Clara!

Es gibt Schönheitshaſſer, welche behaupten, Schwäne wären eigentlich größere Gänſe — mit eben demſelben Recht könnte man ſagen, die Ferne wäre nur eine auseinander gerückte Nähe. Und ſie iſt's auch, denn ich ſpreche täglich mit Ihnen (ja noch leiſer, als ich gewöhnlich pflege) und weiß doch, daß Sie mich verſtehen. Im Anfang hatte ich verſchiedene Pläne über unſere Correſpondenz. Ich wollte z. B. eine öffentliche in der muſikaliſchen Zeitung mit Ihnen kontrahiren — ſodann wollte ich meinen Luftballon (Sie wiſſen, daß ich einen beſitze) mit Briefgedanken anfüllen und bei günſtigem Winde unter 'paſſender Adreſſe aufſteigen laſſen. — Ich wollte mir Schmetterlinge einfangen als Briefträger an Sie — ich wollte meine Briefe erſt nach Paris ſchicken, damit Sie ſie recht neugierig aufmachten und dann, mehr als überraſcht, mich in Paris glaubten. Kurz ich hatte viele witzige Träume im Kopf, aus denen mich erſt heute ein blaſender Poſtillon weckte. Poſtillone, liebe Clara, wirken überhaupt auf mich ſo magiſch, wie etwa der vortrefflichſte Champagner. Man glaubt keinen Kopf zu beſitzen, ſo wonnig leicht iſt es Einem im Herzen, wenn man ſie ſo luſtig in die Welt hineinſchmettern hört. Ordentliche Sehnſuchtswalzer ſind dieſe Trompeterſtückchen für mich, die uns an etwas erinnern, was wir nicht beſitzen. Wie geſagt, der Poſtillon blies mich aus meinen Träumen in neue hinein.

— — — — — — — — — — — — —

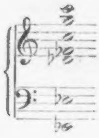
An Clara Wieck in Dresden.

Leipzig, am 10. Juli 1834.

NB. Der Schluß muß zuerſt geleſen werden.

Meine liebe Clara,

Nun will ich einmal |recht| mit Ihnen reden, plaudern, lachen. — Könnte man, wie man wollte, ſo |reichten| kaum Ballen von Briefen hin, die Sie von mir zu erhalten hätten, ſo aber, wenn ich recht, recht an Sie denke, ſitze ich flugs am Klavier und ſchreibe lieber mit |Nonenakkorden|



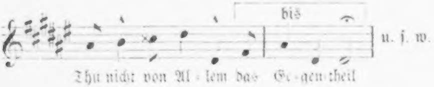
z. B. dem bekannten Terzdecimenakkord nach Dresden, d. h. an Sie. — Was für Freude hat mir der Brief gemacht, ſelbſt ohne an den |zarten| Gedanken zu denken, daß er an |einem| Tag geſchrieben war, den man (wie freilich jeden) des |Jahres| nur einmal feiern kann. Sie erinnern ſich gewiß des vorigen, des Gewitters, des Flüchtens in ein Haus, des |Roſenthals| und zumal der |Chokolade.|

Der heurige |war| |einfacher.| Wir wandelten (ich wie immer mit meinen Davidsbündlern) nach Zweinaundorf mit einiger Freude im Geſicht, daß man noch lebte und ſo ſchön lebte. Tags darauf kam Ihr Brief — abends fing ich eine Antwort an, früh darauf wollte ich fortfahren — eine |Correktur| kam nach der andern aus der Druckerei — ſo bin ich denn in ein ſanftes Hinausſchieben gerathen, über das Sie ſich ſchwerlich mehr |gegrämt| haben können als ich ſelbſt.

Ihr Brief |waren| Sie. Sie ſtanden vor mir ſprechend, lachend, wie immer vom Ernſt in den Spaß ſpringend, mit Schleiern ſpielend wie Diplomaten — kurz Clara war der Brief — die Doppelgängerin.

Einzige Doppelgängerin — aber was verlangen Sie? Sie wollen Ihre Wünſche anbringen und mich geradezu zu einem Miesnick, machen. Bedenken Sie — thäte Floreſtan nicht von Allem das Gegentheil — tränke |Euſebius| weniger bayriſches Bier, bliebe irgend ein andrer Bündler nicht noch ſitzen, wenn andere längſt fort wären u. ſ. w., ſo wäre ich eben der, der ich nicht bin. — Dennoch habe ich mir Ihren Katechismus |zierlich| abgeſchrieben und unter Waſſer, d. h. in Noten geſetzt — Sie ſollten aber die Muſik hören! — Eine Litanei iſt's aus Dis-moll z. B.

Erſtes Gebot:



Dieſer Brief fällt, wie geſagt, wie eine gute |Sonate| in drei Theile, nämlich in einen Lach-Theil, in einen Plauder-Theil, in einen Rede-Theil.

Den Lachtheil haben Sie eben mit ſehr verdrießlichem Geſicht herausſtudirt*: er gleicht dem Roſenthal, in dem weder Roſen noch Thäler ſind — ich meine, er |reizt| zum Weinen.

Plaudertheil.

Sagen Sie, freundliche Freundin, wie iſt's Ihnen im ſchönen Juni ergangen? Wie geht es Ihren Freundinnen, der zarten — und der feinen ſtolzen —? Geht jetzt Krägen geſchwinder? Und Becker? macht er noch ein ſo glückliches Auge, wenn er von Chopin ſpielen hört? Was hat Reißiger zur Recenſion geſagt? Wird die Schröder bald zurückkehren? Leſen die Dresdener nur die Chronik? Fahren ſie (die Dresdener) oft durch die Brückenpfeiler? Wiſſen

---

*) Bezieht ſich auf ſeine unleſerliche Handſchrift.

Sie, daß die Leipziger ſehr eiferſüchtig ſind, daß die Leipziger bald nach Dresden kommen dürften, um den Grund zur Jalouſie wegzuräumen? Führen einen die großen langen Männer in der katholiſchen Kirche noch von der einen Seite auf die andere?

Und nun zu Ihnen — denken Sie gern an Leipzig? an den nächſten Anverwandten? an Günthern (vorzugsweiſe der „genialiſche“ genannt)? — Dann an eine gewiſſe Emilie, das verſtändige [helle] liebenswerthe Mädchen, welches ſo oft und ſo warm von Ihnen ſpricht? Dann an den Engelskopf Eliſen, der leider ſehr unſichtbar geworden? Dann an Stegmayer, der eine Petition an den Landtag eingereicht hat, daß man des Tages ſchlafen, des Nachts arbeiten möchte (ich habe ſie mit unterſchrieben)? Dann an Ihre Leid- und Freudenfreundin Erneſtinen,*) dieſen hellen Edelſtein, der nie überſchätzt werden kann? Endlich wiſſen Sie noch Etwas von Schunke, von der Redaktion überhaupt, die faſt täglich von ihrem „feierlich erwählten Mitarbeiter Clarus“ ſpricht? Wieviel möchte ich denn über Sie von Ihnen erfahren! — Was und wie Sie ſingen? das letzte weiß ich eigentlich ſchon. Ob Sie an den ſchönen [Juliabenden] zum [Fenſter] herausſehen (weil ich's dann ſelbſt manchmal thun würde) oder oft am [rechten] Elbufer ſpazieren gehen (aus dem egoiſtiſchen Grund, weil er mein Lieblingsgang war)? Ob Sie viel komponiren, ob unterirdiſch oder überirdiſch?

---

*) Sie wohnte bei Wiecks.

Mit einem Worte ob Sie mir bald antworten werden? — — — Jetzt müßte eigentlich der Redetheil kommen, die ernſte, forſchende Parthie dieſer Buchſtabenkompoſition. Aber ſchwer iſt's, nach ſo langer Trennung feierlich wie ein [Paſtor] zu reden vom Vergangenheitsadam. Daher wird die liebe Clara, die ſo oft verzieh, auch diesmal eine verzeihende für die Kreuz- und Querfragen dieſes Briefes ſein und bleiben. Den Redetheil verſchieb' ich alſo bis auf eine wär' es auch nur eine zweizeilige Antwort d. h. bis auf acht Tage. Auch könnte es leicht möglich ſein, daß irgendmal Jemand an Ihre Thüre klopft — und wenn Sie riefen: „herein“, ſo wäre es kaum nöthig, daß er ſeinen Namen nennte:

[„Robert Schumann“.]

In großer Eile und unter großen Geſchäften fertige ich noch eine Art Lexikon undeutlich geſchriebener Wörter aus, die ich in Parentheſen geſetzt habe. Der Brief möchte dadurch ſehr bunt und pikant werden. Der Gedanke iſt ſo unherrlich nicht.

Adio, clarissima Cara, cara Clarissima!

recht — reichten — Nonenakkorden — zarten — einem — Jahres — Roſenthals — Chokolade — war einfacher — Correktur — gegrämt — waren — Euſebius — zierlich — reizt — helle — Juliabenden — Fenſter — rechten — Paſtor — Robert Schumann. —

An Erneſtine von Fricken.*)

Leipzig, am 28. Juli 1834.

Dürfte ich ſprechen, wie ich wollte, ſo würde ich erſt dem ſchönen Genius danken, daß er mich Sie kennen lernen ließ, meine verehrte Freundin — ſodann, daß er mich durch das freudige Ereigniß im lieben Wieck'ſchen Hauſe**) in nähere äußere Verwandtſchaft mit Ihnen brachte. Ich ſage „in eine äußere“ — denn ich bin zu wenig, als daß ich denken ſollte, der Glaube an eine innere, ältere künſtleriſche dürfte Sie erfreuen. Wie dem auch ſei, ſo werde ich doch nimmer jenem „ſchönen Genius“ vergelten können, der mir wie nie zuvor den Blick in ein reiches Leben gönnte und mich in den Kreis herrlicher Menſchen zog, denen Sie ſo werth und unvergeßlich geworden ſind.

Habe ich jemals gewünſcht, daß die Zeit ſtill ſtehen möchte ſo iſt es jetzt — hab' ich aber auch jemals einen Brief mit der innigſten Verehrung geſchloſſen, ſo geſchieht es in dieſem Augenblick.

R. S. —

---

*) Aus dem Conceptbuch.

**) Sie hatten bei Wiecks gemeinſchaftlich Gevatter geſtanden.

An Hauptmann von Fricken in Aſch.*)

September 1834.

Hochverehrter Herr.

In den letzten Tagen Ihres Hierſeins ging's auch in mir ſo drüber und drunter, daß an ein ruhig Geſpräch kaum zu denken war. Ich bin froh, in Ihren Kompoſitionen einen Anknüpfungspunkt zurückbehalten zu haben — ob Sie ihn zum längern Faden, der die Fernen zuſammenhielte, fortſpinnen wollen, weiß ich weniger, als ich es wünſche. Ich brauche Ihnen nicht zu ſagen, daß mich Ihr Künſtlergeſchick ſo innig gerührt, wie Ihre trotzdem hellerhaltene Liebe zur Kunſt erfreut hat. — Außerdem wiſſen Sie auch ohne mein Geſtändniß wie lebhaft mich Ihre allverehrte Erneſtine als Künſtlerin intereſſirt und wie gern ich wünſchte, daß ſie jeden Schritt, den wir vielleicht vorwärtsgehen, in der Ferne empfände.

Ihre Cismollvariationen hab' ich aufmerkſam durchgegangen. Da ich den Urſprung kenne, ſo entſchuldigen ſich die Mängel um ſo leichter. Was im Uebergetragenen als verfehlt erſcheint, findet ſich oft im Original richtig. Zwar wird die eigentliche Schönheit eines Gedankens auch in einem anderen Gefäß dieſelbe bleiben, doch hat das verſchiedene einen verſchiedenen Schmuck, der einen Stirne ſtehen Diamanten beſſer, der anderen Roſen, die Flöte ſchmückt ſich anders als die Violine u. ſ. w. Daher gehören Ihre Variationen der ätheriſchen Flöte mehr an, als dem kurzen Klavier. Allerdings iſt es nicht leicht, Mittel zu finden, um das Originalinſtrument vergeſſen zu machen und es wäre thöricht, von Ihnen, der Sie ſich ſelbſt nicht für einen Kenner des Klaviers ausgeben, ein immer ſicheres Treffen zu verlangen. Ich ſelbſt hatte im erſten Heft der Paganini'ſchen Capricen denſelben Fehler begangen und auf dem Klavier unwirkſame Stellen der Treue wegen unverändert gelaſſen, hab' ihn aber im zweiten Heft und gewiß zum Nutzen des Originals vermieden. Dies über das Mechaniſche Ihrer Variationen. Aeſthetiſch ſcheinen ſie mir ſchon bedeutender. Im Thema iſt Charakter und Empfindung; die Einleitung wünſcht' ich ganz weg; abgeſehen vom Unerlaubten der Tonart, mit der ſie anfängt, iſt zu wenig Vorbereitendes darin; ja ſie ſchwächt den Eindruck, den das einfache ernſte Thema macht, wenn es mit ſich ſelbſt anfinge. Die Umkehrung der Melodie im erſten Takt mag als Fortſetzung eines Gegebenen gelten und müßte daher im Verlauf des Stückes vorkommen. So aber zweifelt man, welches denn das eigentliche Thema war, ob das Umgedrehte, oder das Eigentliche. Auch gegen das Material zum Thema hab' ich einzuwenden, daß es ſchon zu variationsmäßig iſt. Die Flöte mit ihrem gezogenen Tone wird (trotz ihrer Einſtimme), das, was Sie wollen, richtiger ausgeſprochen haben. Daher wünſcht' ich es in einer einfacheren, in der Ur-Geſtalt. Ich denk' es mir in meiner Weiſe hier und erſuche Fräulein Erneſtine, es Ihnen vorzuſpielen. Gegen Thema's war ich von jeher ſehr ſtreng, weil ſich der ganze Fortbau darauf gründe.

---

*) Aus dem Conceptbuch.

Der Gedanke eines je wechſelnden Ritornells iſt ſchön und wenig gebraucht, eine Art Reflexion, wo ſich die Phantaſie auch freier mittheilen kann, als vorher wo das Thema gebietet und feſſelt.

Was die Variationen ſelbſt anlangt, ſo mach' ich Ihnen den Vorwurf, den die neuere Schule gern anführt, daß zu viel Charakterähnlichkeit drinnen herrſcht. Das Object ſoll zwar immer feſt vor einem liegen, aber das Glas, mit dem man es anſieht, ein verſchieden gefärbtes ſein, ähnlich wie es aus buntem Glaſe zuſammengeſetzte Scheiben gibt, wodurch die Gegend jetzt roſaroth wie im Abendglanz, jetzt golden wie bei einem Sonnenmorgen erſcheint u. dgl. Ich ſpreche hier eigentlich gegen mich ſelbſt, da ich ſelbſt über Ihr Thema in dieſen Tagen Variationen geſchrieben habe, die ich „pathetiſche" nennen will*); doch hab' ich verſucht, das Pathetiſche, wenn etwas davon drinnen iſt, in verſchiedene Farben zu bringen. Vielleicht erlauben Sie mir ſie Ihnen vor dem Druck mitzutheilen. Was mir ſonſt als harmoniſch unklar oder hart vorgekommen, hab' ich im Manuſcript ſelbſt bemerkt, das bald an die Sonne der Welt treten, ich meine gedruckt werden möchte. Die alten Wendungen, auf die Sie Herr Wieck aufmerkſam gemacht, laſſen ſich unbeſchadet der Sache mit leichter Mühe verbeſſern, moderniſiren, ſo wenig ich das als gleichbedeutend nehme.

---

*) Es ſind die unter dem Titel Etudes symphoniques erſchienenen Variationen.

Werden Sie dieſe Bemerkungen, die nur wenig von dem ausſprechen, was ich darüber gedacht, ungütig aufnehmen? Aber mich freut ſchon ein aufmunternder Dilettantismus, geſchweige ein aktiver, zumal wenn er auf ſolchen Stützen ruht, wie bei Ihnen; darum hab' ich ſtreng und ohne Rückhalt geſchrieben.

Macht es Ihnen Freude, ſo wird es mir eine große ſein, Ihnen von Zeit zu Zeit Nachrichten von unſerer Kunſtkarte zu geben. Das neueſte und bedeutendſte iſt, daß der alte Ludwig Böhner geſtern hier Koncert gegeben hat. Sie wiſſen, daß er ſeiner Zeit ſo berühmt wie Beethoven war und dem Hofmann als Original zu deſſen Kapellmeiſter Kreißler ſaß. Aber ſeine ärmliche Erſcheinung hat mich niedergedrückt. — Der alte Löwe mit dem Splitter in der Tatze — das iſt ſie. Vorgeſtern phantaſirte er ein paar Stunden bei mir; die alten Blitze ſchlugen hier und da hervor, ſonſt iſt aber Alles dunkel und öde. Sein früheres Leben rächt ſich jetzt. Er hat mit einer Keckheit und einem Stolz der Menſchen geſpottet, daß dieſe es nun umdrehen. Hätte ich Zeit, ſo möcht' ich einmal für die Zeitung Böhneriana ſchreiben, zu denen er mir ſelbſt viel Stoff gegeben. Es iſt zu viel Luſtiges und Betrübendes in dieſem Leben geweſen. So kündigte er einmal in Oldenburg Koncert an — das Publikum iſt verſammelt und geſpannt — da tritt er an's Orgelchor, beugt ſich herüber und ſagt „vor ſo einem albernen Publikum ſpielt ein Louis Böhner nicht.“

So treibt er alles. Hat er einmal ein gut Koncert gemacht, ſo kauft er ſich Körbe voll goldener Doſen, jetzt kommt ein Freund, macht ihm die bitterſten Vorwürfe — flugs wirft er den ganzen Goldkram zum Fenſter hinaus. Dergleichen Geſchichten kenn ich an die hundert von ihm. Ein rührender Zug in ſeinen neuen Kompoſitionen iſt, daß er ſich ſelbſt nicht mehr zu genügen ſcheint und ſich dann förmlich in einen fremden Genius ſtürzt, ſo daß man dann oft ganze Seiten aus Don Juan Note für Note hört u. ſ. w. —

Schunke iſt ſeit etlichen Tagen beim Kreishauptmann Welk zu Gaſt, wo ich ihn ſpäter abholen will. Auf ſeinem Geſicht ſtehen nur noch ſehr wenig Frühlinge, vielleicht kaum einer. Wären Sie noch länger geblieben, ſo hätten Sie dieſen herrlichen Menſchen kennen lernen ſollen; wir ſind beide noch anders, als wir uns Ihnen in dieſen kurzen Stunden zeigen konnten.

Ich werde geſchwätzig. Erlauben Sie mir noch ein Paar Fragen. Sind Sie wieder vollkommen wohl? dieſer einzige Sommer muß ja Alles heilen. Studirt Ihre Erneſtine viel und recht? Bitten Sie ſie auch in meinem Namen, Tonleitern zu ſpielen, täglich, nicht über eine Viertelſtunde, aber alle und in mäßiger Geſchwindigkeit. Ohne Finger gibt es keine Kunſt, gäbe es keinen Raphael, keinen Mozart. — Auch Geſang und Lied vergeſſe ſie nicht ganz, die Stimme iſt ſogar zart und geſchmeidig. Empfehlen Sie mich ihrem Andenken. Die Eltern dieſer herrlichen Tochter grüß ich in tiefer Verehrung. R. S.

An die Mutter.

Freitag, am 5. September.
Früh 11 Uhr.

Meine geliebte und nie vergeßne Mutter,

Sechs Stunden nach Empfang dieſes Briefes bin ich bei Dir; mein alter Freund, Dr. Glock begleitet mich. — Erneſtine trifft gegen acht Uhr Abends mit ihrem Vater ein. Wir nehmen bei Dir Abſchied. Der Vater weiß nichts von meiner Reiſe, auch ſonſt Niemand hier. Dieſer Sommerroman iſt wohl der merkwürdigſte meines Lebens. — Du glaubſt wohl nicht, daß Du die eigentliche Urſache dieſes Bundes biſt? — Mündlich Alles — Die beiliegenden Briefe werden Dich in etwas aufklären. — Unterrichte Emilien davon, die ich mit Erneſtinen bekannt machen will. Das wäre ein Engelpaar an Herz und Gemüth. Sonſt ſage vor der Hand Niemanden etwas, da ich im ſtrengſten Incognito bis Donnerſtag bei Dir bleibe.

Dein

treues Kind Robert.*)

An Dieſelbe.

Leipzig, am 17. Oktober 1834.

Meine geliebte Mutter,

Was mußt Du von mir denken! Für Deinen tröſtenden letzten Brief, für Deine liebevolle Berathung in den vergangenen Abſchiedstagen nicht einmal eine Silbe des Dankes! Es durchdringt mich jedesmal, wenn ich an Dich denke, ein ſo ſchmerzliches Gefühl, daß mein Entſchluß geſtern um ſo ſchneller reif geworden iſt, längere Zeit bei Dir zu bleiben, und mit der Gegenwart auszuſöhnen, was keine Ferne vermag. Wirſt Du Freude haben, wenn ich ſchon in künftiger Woche einziehen werde? Ich warte nur einen heiteren Tag ab — dann haſt Du mich mit meinen Schmerzen und Freuden. Wie viel hab' ich Dir doch zu ſagen? Es nahen jetzt die unglücklichen Tage, an denen Roſalie, die ich noch immer nicht vergeſſen kann, ſtarb — meine Anfälle von Melancholie ſeh' ich voraus, die die Entfernung von Erneſtine noch ſtärker macht — ich danke dem Himmel, daß er mir Kraft gegeben hat, mich von hier loszureißen — bei Euch hoff' ich auf Geneſung und Ihr werdet mich ſicher freundlich aufnehmen. Wird mir Thereſe den Liebesdienſt thun, mir auf 14 Tage ihren Flügel zu überlaſſen, den ich zum Durchſpielen von Kompoſitionen, die in der Zeitung beſprochen werden, und auch zum Fertigmachen von Kompoſitionen brauche. Thut ſie es nicht gern, ſo werd' ich nicht lange bleiben; im andern Falle werdet Ihr mich aber unter drei Wochen ſchwerlich los. Heute iſt Freitag; vom Sonntag bis Dienſtag hofft auf mich!

---

*) Robert verlobte ſich mit Erneſtine v. Fricken, löſte jedoch das Verhältniß im Laufe des Sommers 1835.

Erneſtine ſchreibt wöchentlich und ſehr viel. Wie die mich liebt — es iſt ein Himmelsglück. Das komiſche Mädchen bildet ſich ein, Du könneſt ſie nicht leiden. Heute ſchreib' ich an ſie. Von Allem, wie es ſteht, auf welche

Weiſe wir uns mittheilen u. ſ. w. ſprechen wir mündlich. Mein Bedienter ſieht mir über die Schultern — der Brief muß fort. Mit herzlicher Liebe

Euer Robert.

An Henriette Voigt in Leipzig.

Zwickau, den 2. November 1834.

Eben las ich Deinen alten Brief —

Dies Blatt war eigentlich für Erneſtine beſtimmt. Darf ich es meiner theuren Henriette geſtehen, daß ich den Unterſchied, ob ich für Sie oder ſie ſchreibe, nicht ſehr hoch anſchlage? — Schon Ludwig*) bemerkte, daß Sie jetzt eigentlich von mir vertreten würden, daß ich ſomit Sie wäre, wenigſtens für Zwickau — o wie wünſchte ich mir dann etwas von meiner Rückſicht gegen Freunde, die ſich mehr im Handeln zeigte, als im Verſprechen, etwas von meiner Eil im Schreiben an ein einſamſtehendes Geliebtenherz, ja! ich wünſchte Alles von mir zu beſitzen — Leicht könnte ich das als Entſchuldigung anführen und ſagen „man hat ohnehin genug zu ſchreiben, z. B. an Henrietten, Erneſtinen — nun gar noch an ſich ſchreiben“ — aber ich glaube, ein einfaches Fürwort, etwa „ſein Sie nicht böſe,“ thut daſſelbe. Ueberdem erinnere ich mich ſeit Jahren leider keines Briefes, der ſich nicht wegen einer langweiligen Entſchuldigung wegen

---

*) Ludwig Schunke.

Nachläſſigkeit angefangen hätte, daß es meinen Briefempfängern ordentlich läſtig werden muß.

Meine theure Freundin — wie lieb' ich und acht' ich Sie ſo innig, als daß ich glaubte, Sie würden dieſes Schweigen für etwas anderes als eine Pauſe nehmen, die ja nur ein ſtummes Unterbrechen, aber kein Aufhören iſt — ich dichte, wenn ich an Sie denke und meine Verwandten wiſſen's, wenn ich es ausſpreche. Dann ſtehen Sie vor mir, treu wie eine Geſtalt, jetzt ſinnend, jetzt rathend, ſelten nur etwas ſchmollend, manchesmal ein wenig finſter, öfter heiter, immer liebend und gütig — dann kommt Erneſtine hinzu mit dem Madonnenkopf, der kindlichen Hingebung für mich, ſanft und licht, wie ein Himmelsauge, das blau durch die Wolke dringt — und dann umarmt Euch Ludwig, leiſe wie ſeine ganze äußere Erſcheinung mit dem Schmerz im Geſicht und mit dem edlen Spott, den er ihm entgegenſtellt — die Gruppe iſt fertig — ich ziehe für wenige Augenblicke den Schleier darüber — —

Vier Tage ſpäter, am 5. November.

Sonntags nach jenem Freitagsabſchied kam ich hier an. Eigentlich ſollte der Fortgehende nie zu antworten haben — denn der Zurückbleibende behält wenigſtens den Ort zurück, welcher die Vergangenheitsbilder ſicherer feſſelt, als alle Phantaſie; der Fortgehende wird durch neue Geſichte, neue Verhältniſſe zerſtreut, er ſteht wie im Zuſammentreffen der drei Zeiten, die da ſonderbar durcheinander wogen. Und überhaupt ſpürt das Ganze den herausgeriſſenen Ring aus der Kette weniger, als der Einzelne ſein Fehlen im Ganzen.

Am 7.

Mit jedem Augenblick wächſt meine Schuld. Wie quälen mich Eure Bilder, Ihres und Ludwigs! Jetzt ſetz ich mich mit dem feſten Vorſatz nieder, nicht eher aufzuſtehen, als der Brief fertig iſt.

Könnte ich nur eine kleine Zeit bei Ihnen ſein, ſo wüßten Sie mehr, als Ihnen ein Brief in Stücken ſagen kann. Was wollte ich nicht Alles hier arbeiten, vollbringen — Correſpondenzen mit gewiſſen Leipzigern fortführen, an der Zeitung, am Damenconverſationslexicon arbeiten — Nichts von allem. Meine ganzen Studien beſtehen in einem Brief an Erneſtinen, von der ich ſchon einen Tag nach meiner Ankunft einen unter Ihrer Adreſſe erhielt. Seitdem haben die Zerſtreuungen kein Ende genommen. Dieſe tauſend bekannten Geſichter in einer Geburtsſtadt wollen alle ein Lächeln, ein Wort, von unſerer alten Köchin bis zur Obriſtin hinauf. Was für ſchmeichelhafte Albernheiten hat man zu ſchlucken, zu beantworten. — Nun entſchädigt aber reich das Wiederfinden der älteſten Seelen, die in der jahrelangen Trennung ihre Probe beſtanden haben und dann mein liebliches Kindheitsthal, in dem Einen Alles ſo bekannt anſieht. Man lernt dieſes nicht und weiß es doch, ſo ſcharf hat es die Gewohnheit eingezeichnet. Dies Alles erfreut und zerſtreut mich — ſonſt iſt aber mein Seelenzuſtand der alte, d. h. einer, vor dem es mir ſchaudert. Ich habe eine Virtuoſität im Feſthalten der unglücklichen Ideen — es iſt der böſe Geiſt, der ſich dem äußern Glück entgegenſtellt und es verhöhnt. Dieſe Selbſtquälerei treib' ich oft bis zur Verſündigung an meinem ganzen Weſen — dann genüg' ich mir nimmer, ich möchte in einen andern Körper oder fortrennen Ewigkeiten lang — — Erneſtine hat mir ganz ſelig geſchrieben. Sie hat durch die Mutter den Vater erforſcht und er gibt ſie mir — — Henriette, er gibt ſie mir . . . fühlen Sie, was das heißt — und dennoch dieſer qualvolle Zuſtand, als fürchtete ich, dieſes Kleinod annehmen zu dürfen, weil ich es in unſeligen Händen weiß. Wollten Sie einen Namen für meinen Schmerz wiſſen ſo könnte ich Ihnen keinen nennen — ich glaube, es iſt der Schmerz ſelbſt, ich könnte es nicht richtiger ausdrücken — ach! und vielleicht iſt es auch die Liebe ſelbſt und die Sehnſucht nach Erneſtinen. Ich trag's auch nicht länger mehr und habe ſchon geſchrieben, daß ſie über eine Zuſammenkunft in den nächſten Tagen nachſinnen möchte. Sollten Sie vielleicht einmal ein recht Wohlgefühl ſpüren, ſo denken Sie an zwei Seelen, die in Ihrer dritten ihr Heiligſtes niedergelegt haben und deren künftiges Glück unzertrennlich von Ihrem iſt.

Was ſchreib' ich heute konfus. Aber der Brief brennt mir unter den Fingern und er muß noch in dieſer Stunde aus dem Hauſe. Es war an mir die Zeit, zu tröſten — rechtes Herzensſtroh erhalten Sie. — Von Ludwig ſchreiben Sie mir, was Sie wiſſen. Ich richte danach meinen Brief ein. Wie kann ich nur den Gedanken tragen ihn hinzugeben. Stirbt er, ſo ſchreiben Sie mir's ums Himmelswillen nicht, oder laſſen mir's ſchreiben. Das erſte brauchte ich gar nicht zu ſagen.

Eben ſah ich zum Himmel. Es hat fünf geſchlagen. Weiße Lämmerwölkchen ſchwimmen vorüber. Ihre Stube ſeh' ich nicht erleuchtet — aber im Hintergrunde gewahre ich eine zarte Geſtalt, den Kopf in die Hand geſenkt — ich ſeh' es ihr am ſchmerzlichen Auge an, wie ſie daran denkt, ob ſie noch halten ſoll an dem, was man gewöhnlich das Heiligſte nennt — an Freundſchaft und Liebe — ich möchte mich ihr nähern dürfen und demuthsvoll ihre Hand küſſen — aber ſie wendet ſich weg.

Nun! bleiben Sie mein, meine theure Freundin!

Robert Schumann.

An Dieſelbe.

Zwickau, am 24. November 1834.

Wie Cordelia komme ich zuletzt mit meinen Wünſchen. Soll ich wiederholen, was die Verdienſtvolleren ſchon beſſer ausgeſprochen haben?

Und wären Sie Lear und frügen: was wünſcheſt Du mir — ich antwortete: „nichts — denn ich würde damit nur ſagen, daß Ihr gar manches nicht beſitzet.“ —

Und wenn er dann zürnend auf einem Wunſch beſtände, ſo würde ich erwidern: „Alles, denn Ihr verdient es wahrhaftig.“

Und wäre er damit noch nicht zufrieden, ſo ſagte ich: „nun, ſo wünſch' ich Euch, daß Ihr ſelbſt immer etwas zu wünſchen hättet! denn ich preiſe das gütige Schickſal darum, daß es an die Stelle eines erfüllten Wunſches ſtets einen neuen ſetzt.“

Und ſo ſei es, meine Freundin! Genüge Ihnen dies Wenige! An ſolchen Tagen ſieht man ſich lieber ein paarmal länger in die Augen, wenn auch ſchweigend — denn das Lautſprechen iſt in der Kirche verboten. —

Meine Mutter erlaubt ſich, ihren Wünſchen Bulwers Werke, Erneſtine und ich das Allegro beizulegen, — letzteres mit der Verſicherung, daß der Verfaſſer mehr tauge, als ſein Werk und weniger, als die, der es zugeeignet iſt. —

Ueber das Andere nächſtens! Meinem verehrten H. Voigt tauſend freundliche Grüße.

Robert Schumann.

An Joſeph Fiſchhof in Wien.

Zwickau, am 14. Dezember 1831.

Hochgeehrter Herr,

Unſer Ludwig Schunke iſt geſtorben, ich will es beſſer nennen, leiſe hingeſchwunden. Sie, von dem er ſo oft und ſo freundſchaftlich ſprach, glaub' ich davon benachrichtigen zu müſſen. Wenn ich weiter nichts über dieſen Verluſt für die Kunſt und für die Welt ſage, ſo wird es der Freund des verklärten Jünglings dem jüngeren nicht verübeln. Sollten Sie in mir, dem Zurückgebliebenen etwas zu finden hoffen, was Sie für jenen entſchädigte, ſo reich' ich Ihnen zuerſt die Hand zum Bündniß, welches unſer Geſchiedener angeknüpft und geheiligt hat.

Meine erſte Bitte iſt dieſe. Ich möchte unſerm Ludwig ein Denkmal in unſerer Zeitſchrift ſetzen, und wenn mir das Herz brechen ſollte, ich will es thun, ſo ich's vermag ſeiner nicht unwürdig. Wollten Sie mir vielleicht Alles, was Ihnen aus ſeinem Leben bekannt, namentlich von ſeinem Aufenthalt in Wien bei Hofrath S. bekannt iſt, ſo ſchnell wie möglich mittheilen?

Sodann, was ich wohl kaum zu erwähnen brauche, erſuche ich Sie um eine Todesanzeige im Haslinger'ſchen Anzeiger. Er ſtarb am 7. Dezember. Unter ſeinen nachgelaſſenen Werken befindet ſich ein vortreffliches Klavierkoncert und (ſeine letzte Arbeit) zwölf Walzer, in denen trotz der Lebensfriſche ſo eine leiſe Todesahnung durchſchwebt.

Ich beginne unſern Bund mit Bitten und bin unbeſcheiden genug, dem vorigen eine dritte hinzuzufügen. Sie möchten nämlich das junge Werk, unſre Zeitſchrift, welches unſer Freund ſo freudig und feurig mit aufbaute, auch fernerhin Ihrer Unterſtützung werth halten. Ich habe Urſachen, die ich Ihnen ſpäter mittheilen will, Sie im Augenblick dringend um Correſpondenzen oder Aufſätze zu bitten. Wir hätten keinen liederlicheren Verleger wählen können. Wenn nicht zu Weihnachten, ſo geſchieht jedenfalls zu Oſtern 1835 eine Veränderung der Verlagsnahme. Es ſind genug Beſchwerden da, die uns Grund geben, Hartmann die Zeitung wegzunehmen. Er wird ſich ſträuben und die Sache kann verwickelt werden. Einſtweilen darf aber die Zeitſchrift nicht ſtocken, die ſich ſo großer Theilnahme erfreut. Ich meinestheils bürge Ihnen für ſichere Auszahlung des Honorars für Ihre künftigen Arbeiten, und hoffe, Ihnen nächſtens die beſten Bedingungen ſtellen zu können. Alle Beiträge haben Sie die Güte, unter meiner Specialadreſſe, Quergaſſe, Mlle. Dumas Nr. 1246, nach Leipzig zu ſenden. Sehr verbinden würden Sie die Redaktion, wenn Sie ihr noch etliche Mitarbeiter, denen die Tendenz der Zeitſchrift nicht fremd ſein dürfte, namhaft machen wollten. Auch Seyfried hat Beiträge verſprochen, Kieſewetter jedoch abgeſagt.

Wird der Haslinger'ſche Anzeiger fortbeſtehen? Als Miniaturblatt ziehe ich ihn allen andern vor. Kennen Sie meinen gütigen Recenſenten, Nr. 76? Das macht Luſt zur Arbeit und freudige Ideen. Nächſtens ſende ich zwei Hefte Intermezzi, eine Toccata und ein Allegro zur Beurtheilung ein. Können Sie dazu beitragen, daß eine Beſprechung bald ſtattfinden könne, ſo nehmen Sie im Voraus meinen großen Dank. Ohne Aufmunterung keine Kunſt. Auf den beliebten einſamen Inſeln in einem ſtillen Ocean würden ein Mozart, ein Raphael Landbauern geblieben ſein.

Ihre Entſchuldigung für meine Hieroglyphen. Ich warte ſehnlichſt auf Antwort.

Robert Schumann.

Seit Ihrer letzten Sendung im Anfang Oktober haben wir nichts erhalten. Hat vielleicht Hartmann irgend einen Ihrer Briefe zurückgehalten oder gar zurückgeſchickt, ſo melden Sie es mir im Augenblick.

An Clara Wieck.

Zwickau, den 28. Auguſt 1835.
Nach Leipzig.

Mitten unter all den Herbſtfeſten und ſonſtigen Freudenhimmeln guckt immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer mir ſehr wohlbekannten Clara aufs Haar gleicht. Wo ſollte ich anfangen zu erzählen ohne engliſche Maſchinenbogen, deren Länge bekanntlich viele Meilen fortläuft? Wo aufhören? Und wenn es wahr iſt, daß das die ſchönſte Muſik iſt, wo ſich der Fauſtmantel der Phantaſie um kräftige Formen ſchlingt, ſo iſt unſre Fahrt eine ſchöne. Vom erſten Abſchnitte der Reiſe wird Ihnen Ulex Einiges mitgetheilt haben, ſo wenig er davon weiß, weil er (Ulex) eigentlich mehr gelebt wurde als lebte. Von dem andern Abſchnitte wünſchte ich, daß Sie Alles wüßten. In meiner Phantaſie ſteht dort in einer Ecke ein Vogelſchießen, dort ſieht ein großes Koncert von Schmittbach in der Roſe heraus, dort wieder eine Kindtaufe bei Thierfelder in Schneeberg (geringfügiger Sachen wie des Rattenfangs, der Kartoffelſchmäuſe, Bierdithyramben, Landreiſen, gar nicht zu erwähnen). Ich habe gedacht nur in Leipzig gäbe es Menſchen — zu meinem freudigen Erſtaunen entdeckte ich auch wo anders welche. — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — .—
— — — — — — — — — — — — —

Wie haben wir oft an Sie gedacht, und ich müßt irre werden an allen ſympathetiſchen Einflüſſen, wenn ich nicht mit Recht behauptete, Sie auch an uns.

Wie es Ihnen ergangen ſein mag, ich weiß es nicht, aber ich weiß es: — Früh Roſenthal, Nachmittag Roſenthal, Abends Kintſchy*). Wie würden Sie uns beneiden (wenn Sie das überhaupt könnten) wenn wir unſere Himmelskarten dagegen ausbreiteten: Früh auf einem Berge im Sonnenblau gebadet, Nachmittag in einem Thale geſchlafen, Abends bergauf, bergab geflogen, ein ſchönes Weib am Arme, Thereſe, auf der Reuter's Auge in ſtiller Verehrung zuweilen ruht. Emilien möchte ich malen, man wird in ihrer Nähe leiſer und ſinnender, während Thereſe aufregt und die Sinne gefangen nimmt. Beide Grazien laſſen die jüngere grüßen. Tauſenderlei habe ich Ihnen noch zu ſagen; vielleicht kann ich es Dienſtag früh, wo wir uns nach langer Trennung wieder ſprechen werden. Für heute Ihnen, dem Vater, der Mutter und allen verſammelten Davidsbündlern meinen Herzensgruß. Sie wiſſen, wie lieb ich Sie habe und ſomit Adieu

Robert Schumann.

P. S. Es iſt ſchön, daß ich Ihnen gerade an Goethe's Geburtstag ſchrieb.

An Dieſelbe.

Auf der Zwickauer Poſt. Abends nach 10 Uhr.
13. Februar 1836.

Der Schlaf ſtand mir in den Augen. Schon ſeit zwei Stunden warte ich auf die Eilpoſt. Die Wege ſind ſo ge-

---

*) Reſtauration im Roſenthal.

ſtört, daß ich vielleicht erſt um 2 Uhr fortkomme. — —
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Mein heutiger Tag war von Mancherlei bewegt — ein offenes Teſtament meiner Mutter, Erzählungen von ihrem Sterben; hinter allem Dunkeln ſteht aber immer Dein blühend Bild und ich trag' Alles leichter. — — — — — — — —

In Leipzig wird mein Erſtes ſein, meine äußern Angelegenheiten in Ordnung zu bringen; mit den innern bin ich im Reinen; vielleicht, daß der Vater die Hand nicht zurückzieht wenn ich ihn um ſeinen Segen bitte. Freilich gibt es da noch viel zu denken, auszugleichen. Indeß vertrau' ich auf unſern guten Geiſt. Wir ſind vom Schickſal ſchon für einander beſtimmt: ſchon lange wußte ich das, aber mein Hoffen war nicht ſo kühn, Dir es früher zu ſagen und von Dir verſtanden zu werden.

— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Es wird dunkel in der Stube. Paſſagiere ſchlafen neben mir. Draußen ſtöberts und ſchneits. Ich aber will mich recht tief in eine Ecke bergen, mit dem Kopf in das Kiſſen und nichts denken als Dich. — — — — — — — —

Dein Robert.

Den nächſten Brief erhältſt Du den Tag nach Deinem Koncert. Schreibe mir oft, alle Tage!

◆

Auszüge aus Briefen

an

Clara Wieck.

Leipzig, den 22. Dezember 1837.
Nach Wien

Mitten unter den tauſend Stimmen die Dir jetzt freudig zurufen, hörſt Du vielleicht auch eine, die Dich leiſe beim Namen nennt. — Du ſiehſt Dich um — und ich bin's. „Du hier, Robert?" frägſt Du mich. — „Warum nicht — weich' ich doch nie von Deiner Seite und folge Dir überall, wenn auch von Dir nicht geſeh'n. — — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Täglisbeck ſagte mir, daß Du ihm die Sonate*) vorgeſpielt, der alte Vieuxtemps ſprach vom Carnaval, den er von Dir gehört. — Hat mich herzinnig gefreut. Zum öffentlich Spielen paßt wirklich nichts von meinen Sachen allen; doch in den Phantaſieſtücken eines „In der Nacht" und eines „Traumeswirren"; ſie werden bald erſcheinen, dann ſieh' ſie Dir an. — — Ich bin ſo verlaſſen und einſam auf meiner Bahn, daß ich Dich, die Du mich immer ſo leicht und gern verſtanden, oft rufen und fragen möchte. A propos. Liſzt hat einen großen recht richtigen Artikel über mich in der franzöſiſchen Zeitung geſchrieben; der Aufſatz hat mich ſehr gefreut und überraſcht. Siehſt Du Liſzt in Wien, ſo grüße ihn dafür mit einem recht ſchönen Blick. — —

---

*) Fis moll.

Mit Vieuxtemps war ich oft zuſammen; eine Künſtlernatur, wie alle Bedeutenden auf den erſten Blick in die Augen fallend, dabei außerordentlich beſcheiden.

Bei der Novello war ich neulich einmal; wir ſprachen franzöſiſch — iſt doch kaum deutſch ein Wort aus mir zu bringen, alſo blutwenig vom Allergewöhnlichſten. Sie hat ſich hier ſehr beliebt gemacht — übrigens ein blühendes Mädchen, wie ihre Stimme. Außerdem ſind eine Menge junger Genies angekommen, die mich oft beſuchen; ich befinde mich wohl unter Jüngeren, obgleich ich, ſonderbar genug, Zeit meines Lebens immer Aeltere mir zu Freunden erwählt. — — — — —

Leipzig, den 5. Januar 1838.

— — — — — — — — — — — — — — — —

— — Die Davidsbündlertänze und Fantaſieſtücke werden in acht Tagen fertig. In den Tänzen ſind viele Hochzeitsgedanken — — ſie ſind in der ſchönſten Erregung entſtanden, wie ich mich nur je beſinnen kann. — Ich werde ſie Dir einmal erklären. — — — Alſo Henſelt war da! — unſer erſtes Sehen, ich kann es ſagen, war das wie zweier Brüder; ſo kräftig, natürlich und derb von Geſtalt habe ich ihn mir nicht vorgeſtellt, und ſeine Worte und Urtheile entſprechen dieſer äußeren Haltung. Nun ſind wir aber von Stunde zu Stunde inniger geworden, obgleich ich gar nichts Rechtes von ihm weiß, als daß ich ihm überaus gut bin. Doch muß ich Dir ſagen, daß er als Spieler alle Erwartungen übertroffen hat, die ich mir nach Euren Aeußerungen über ihn gemacht. Er hat wirklich oft etwas Dämoniſches, etwa wie Paganini, Napoleon, die Schröder — dann kam er mir oft auch wie ein Troubadour vor, weißt Du, mit einem ſchönen, großen Barett mit Federn darauf. Seine Bedeutung wuchs in meinen Augen von Stunde zu Stunde; nur einige Male, wo er ſich zu ſehr ſchon angeſtrengt im Spielen, traf ich ihn ſchwächer; im Ganzen aber ſteigerte er ſich bis zum Augenblick, wo wir Abſchied nahmen, und ſchüttete die Muſik noch einmal wie aus Eimern. — — —

Mittwoch früh 6 Uhr.

— — — — — Das Grillparzer'ſche Gedicht iſt das Schönſte überhaupt, was je über Dich geſchrieben iſt. Da kam mir wieder der Stand des Dichters ſo göttlich vor, der's Rechte trifft, mit ſo wenig Worten für alle Zeiten gültig. Mendelsſohn war gerade bei mir als ich's bekam; er ſagte dasſelbe. „Schäferkind“ — „ſenkt die weißen Finger“ — wie ſo zart alles, man hat, ſieht Dich vor ſich. Auch beim Publikum nutzen Dir dieſe wenigen Zeilen mehr, als alle Aufſätze, wenn ſie auch aus dem Herzen kommen mögen; denn vor dem reinen Dichter hat ſelbſt der gemeine Mann eine Scheu, er traut ihm, widerſetzt ſich ihm nicht. Kurz, das Gedicht hat mich glücklich gemacht, und könnte Dein Geliebter, und überhaupt ein Liebender, ſingen und dichten, ſo hätte er es ſo machen mögen. — — — — — — — — — — Haſt Du die Davidstänze (ein ſilberner Druck iſt dabei) nicht erhalten? ich habe ſie Sonnabend vor acht Tagen an Dich geſchickt. Nimm Dich ihrer etwas an, hörſt Du? ſie ſind mein Eigenthum. — Was aber in den Tänzen ſteht, das wird mir meine Clara herausfinden, der ſie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet ſind — ein ganzer Polterabend nämlich iſt die Geſchichte und Du kannſt Dir nun Anfang und Schluß ausmalen. War ich je glücklich am Klavier, ſo war es, als ich ſie komponirte. — — — — — — — — — —

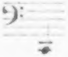
Im Duo von Schubert habe ich geſchwärmt, kann es aber für kein Klavierſtück halten, obgleich ich Dein Originalmanuſcript mir habe holen laſſen von Deiner Mutter.

Leipzig, 11. Februar 1838.
(Nach Wien.)

— — — — — — — Apropos, ich möchte wohl auch gern bald nach Paris — was meinſt Du dazu — auf zwei Monate. Der Brief von Simonin de Sir hat mich ſehr gefreut — überhaupt ſehe ich mit Freuden, wie ſich meine Kompoſitionen hie und da Bahn brechen — ich ſchreibe jetzt bei weitem leichter, klarer und — glaube ich — anmuthiger. Ueberhaupt iſt es mir ſeit etwa anderthalb Jahren, als wäre ich im Beſitze des Geheimniſſes; das klingt ſonderbar. Vieles liegt noch in mir. Bleibſt Du mir treu, ſo kömmt alles an den Tag; wo nicht, bleibt's begraben. Das Nächſte, ich mache drei Violinquartette. — — — —

Schreib' mir doch, wie Dir die Phantaſieſtücke und Davidsbündlertänze gefallen — aufrichtig, nicht wie Deinem Bräutigam, ſondern wie Deinem Manne, hörſt Du?

Die „Traumeswirren“ denk' ich kannſt Du mit „Des Abends“ einmal öffentlich ſpielen. „In der Nacht“ ſcheint mir zu lang. Schreib mir auch wie die Wiener die Etüden aufgenommen haben, hörſt Du? Ich hab' Niemanden, mit dem ich jetzt über meine Kunſt ſprechen könnte. Du biſt mir allein.

In den Davidstänzen ſchlägt es zuletzt 12 wie ich entdeckt habe.  — — — —

Leipzig, 17. März 1838.

— — — — — Nun wäre nur noch die Liebe und das Vertrauen Deines Vaters zu gewinnen, den ich ſo gern Vater nennen möchte, dem ich ſo Vieles zu verdanken habe an Freuden meines Lebens, an Lehren — und auch an Kummer — und dem ich nichts als Freude machen möchte in ſeinen alten Tagen, daß er ſagen ſoll: „das ſind gute Kinder.“ Kennte er mich genauer, er würde mir Manches an Schmerzen erſpart haben, mir nie einen Brief geſchrieben, der mich um zwei Jahre älter gemacht. — Nun es iſt verſchmerzt, verziehen — er iſt Dein Vater, hat Dich zum Edelſten erzogen, möchte Dir das Glück Deiner Zukunft auf der Waage abwägen, Dich ganz glücklich und geſichert wiſſen, wie er Dich ſchon immer treu geſchützt hat — ich kann nicht mit ihm rechten — gewiß will er Dein Beſtes auf Erden. Ich will es Dir nur in's Ohr ſagen: ich liebe und achte Deinen Vater ſeiner vielen großen und herrlichen Seiten wegen, wie, Dich ausgenommen ihn ſonſt niemand hoch halten kann; es iſt eine urſprüngliche, angeborne Anhänglichkeit in mir, ein Gehorſam, wie vor allen energiſchen Naturen, den ich vor ihm habe. Und das ſchmerzt nun doppelt, daß er nichts von mir wiſſen will.

Doch — vielleicht kommt noch der Friede und er ſagt zu uns: nun ſo habt Euch! —

Sonnabend.

— — — — — Ich habe erfahren daß die Phantaſie nichts mehr beflügelt, als Spannung und Sehnſucht nach irgend Etwas, wie das wieder in den letzten Tagen der Fall war, wo ich auf Deinen Brief wartete und nun ganze Bücher voll komponirte — Wunderliches, Tolles, gar Feierliches — da wirſt Du Augen machen wenn Du es einmal ſpielſt: überhaupt möchte ich jetzt oft zerſpringen vor lauter Muſik. Und daß ich es nicht vergeſſe was ich noch komponirt — War es wie ein Nachklang von Deinen Worten wo Du mir einmal ſchriebſt, „ich käme Dir auch manchmal wie ein Kind vor“ — kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide und hab' da an die dreißig kleine putzige Dinger geſchrieben, von denen ich etwa zwölf ausgeleſen und Kinderſcenen genannt habe. Du wirſt Dich daran erfreuen, mußt Dich aber freilich als Virtuoſin vergeſſen. —

Das ſind denn Ueberſchriften wie „Fürchten-machen" — „Am Kamin" — „Haſche-Mann" — „Bittendes Kind" — „Ritter vom Steckenpferd" — „Von fremden Ländern" — „Kurioſe Geſchichte" ꝛc. und was weiß ich? Nun, man ſieht alles, und dabei ſind ſie leicht zum Blaſen. Aber Clara was iſt denn aus Dir geworden? Du ſchreibſt, ich ſolle Quartetten machen aber „bitte recht klar" — das klingt ja wie von einem Dresdner Fräulein. Weißt Du, was ich zu mir ſagte, als ich das las: „ja, klar daß ihr Hören und Sehen vergehen ſoll." Und dann: „kennſt Du denn auch die Inſtrumente genau?" Ei, das verſteht ſich, mein Fräulein, — wie dürfte ich mich ſonſt unterſtehen! Deſto mehr muß ich Dich aber loben, daß Dir beim „Ende vom Lied" Zumſteeg eingefallen iſt. Es iſt wahr, ich dachte dabei, nun, am Ende löſt ſich alles in eine luſtige Hochzeit auf, aber am Schluß kam wieder der Schmerz um Dich dazu und da klingt es wie Hochzeit- und Sterbegeläute untereinander. — — — —

Sehr freue ich mich, daß Du die Flegeljahre lieſt. Beim erſten Male halte Dich nicht zu lange bei einzelnen Stellen auf, wenn ſie Dir nicht gleich klar werden. Suche erſt einen Blick über das Ganze zu gewinnen, und fang' dann noch einmal von vorne an. Es iſt ein Buch in ſeiner Art wie die Bibel. Du wirſt an die Stelle kommen: „höre Walt, ich habe Dich doch lieber als Du mich. — Nein, ſchrie Wolt, ich Dich" — da denke an mich. Schreibe mir ein hübſches Wort, wie Dir das Buch gefällt. — — — Wüßteſt Du, wie werth mir Deine Anſichten ſind über Alles, was auch nicht gerade die Kunſt angeht, wie mich

Deine Briefe geiſtig erfriſchen — ſchreibe mir daher von dem was um Dich vorgeht, von Menſchen, Sitten und Städten — Du haſt ein gutes Auge und ich folge Dir ſo gern in Deinen Betrachtungen. Man darf ſich auch nicht zu ſehr in ſich und ſeine Intereſſen verſenken, wo man leicht den ſcharfen Blick für die Nebenwelt verliert. Sie iſt ſo ſchön, ſo reich, ſo neu, dieſe Welt. Hätte ich mir das früher öfters geſagt, ſo wäre ich weiter und hätte ſchon mehr gewirkt.

Mit dem letzten Satz der Sonate haſt Du ſo Recht.*) op. 22
Er mißfällt mir in hohem Grad (bis auf einzelne leidenſchaftliche Augenblicke) daß ich ihn ganz verworfen. Auch den erſten Satz habe ich gelaſſen, wie ich ihn das erſtemal erfunden — alſo nicht ſo wie Du ihn kennſt. Er wird Dir aber zuſagen. Die dritte Sonate geht aus F moll und unterſcheidet ſich ſehr von den Anderen. Außerdem habe ich
op. 17 eine Phantaſie in drei Sätzen vollendet, die ich im Juni 1836 bis auf das Detail entworfen hatte. Der erſte Satz davon iſt wohl mein Paſſionirteſtes, was ich je gemacht — eine tiefe Klage um Dich. Die andren ſind ſchwächer, brauchen ſich aber nicht gerade zu ſchämen. — — —

Daß Du jetzt nicht komponiren kannſt, wundert mich nicht, da es ſo lebhaft bei Euch aus und eingehen mag. Zum Schaffen, und daß es einem gelinge, gehört glücklich ſein und tiefe Einſamkeit. — — —

---

*) Es wird wohl die G moll-Sonate gemeint ſein, wozu Schumann ſpäter einen anderen letzten Satz ſchrieb.

Spielſt Du denn Dein Koncert immer auf eigenen Antrieb? Es ſind Sterne von Gedanken im erſten Satz — doch hat er keinen ganzen Eindruck auf mich gemacht. Wenn Du am Klavier ſitzeſt, kenn' ich Dich nicht — mein Urtheil iſt ganz eine Sache für ſich.

Gewünſcht hätte ich, Du lernteſt den Fugenbau, da es ja in Wien gute Theoretiker gibt. Verſäume das nicht, wo ſich wieder einmal die Gelegenheit findet. Bach iſt mein täglich Brot, an ihm erlabe ich mich, hole mir neue Gedanken — „gegen den ſind wir alle Kinder" hat, glaub' ich, Beethoven geſagt. — — — —

Du haſt wohlgethan, meine Etüden *) nicht zu ſpielen; das paßt nicht für's Publikum, und dann wäre es lahm, wenn ich mich hinterdrein beklagen wollte, es hätte etwas nicht verſtanden, was für ſolchen Beifall nicht berechnet, und nur um ſeiner ſelbſt willen da iſt. Ich geſtehe aber auch, daß es mir große Freude machen würde, wenn mir einmal etwas gelänge, daß, wenn Du es geſpielt hätteſt, das Publikum wider die Wände rennte, vor Entzücken; denn eitel ſind wir Komponiſten, auch wenn wir keine Urſache dazu haben. Ueber die Davidsbündlertänze gehſt Du mir ſehr flüchtig hinweg; ich meine, ſie ſind ganz anders als der Carneval und verhalten ſich zu dieſem wie Geſichter zu Masken. Doch kann ich mich auch irren, da ich ſie noch nicht vergeſſen. Das Eine weiß ich, daß ſie unter Freuden entſtanden ſind, während jene oft unter Mühe und Qual.

---

*) Symphoniſche Etüden.

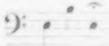
Auf die Quartetten freue ich mich ſelbſt; das Klavier wird mir zu enge, ich höre bei meinen jetzigen Kompoſitionen oft noch eine Menge Sachen, die ich kaum andeuten kann; namentlich iſt es ſonderbar, wie ich faſt Alles kanoniſch erfinde, und wie ich die nachſingenden Stimmen immer erſt hinterdrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen ꝛc. Der Melodie ſchenke ich jetzt große Sorgfalt, wie Du wohl findeſt; auch da kann man durch Fleiß und Beobachtung viel gewinnen. Aber freilich meine ich unter Melodie andere als italieniſche, die mir nun einmal wie Vogelgeſang, das heißt anmuthig zu hören, aber inhalt- und gedankenlos vorkömmt. — — — —

Leipzig, 13. April 1838.

— — Dieſe Muſik jetzt in mir, und welche ſchöne Melodien immer! Denke, ſeit meinem letzten Briefe habe ich wieder ein ganzes Heft neuer Dinge fertig. „Kreisleriana" will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle ſpielen, und will es Dir widmen — ja Dir wie Niemandem Anderem — da wirſt Du lächeln ſo hold, wenn Du Dich wiederfindeſt. Meine Muſik kömmt mir jetzt ſelbſt ſo wunderbar verſchlungen vor bei aller Einfachheit, ſo ſprachvoll aus dem Herzen, und ſo wirkt ſie auf alle, denen ich ſie vorſpiele, was ich jetzt gern und häufig thue. Wann wirſt Du denn neben mir ſtehen, wenn ich am Klavier ſitze — ach, da werden wir beide weinen wie die Kinder — das weiß ich, das wird mich überwältigen.

— — — — — — — — — — — — — —

Die Phantaſie von Liſzt war das Außerordentlichſte, was ich je von Dir gehört. Spiel' ihm die Toccata und die Etüden vor, die er noch nicht kennt, mach ihn auch auf die Paganini-Etüden aufmerkſam. Die Kinderſcenen werden wohl bis zu Deiner Ankunft fertig; ich habe ſie ſehr gern, mache viel Eindruck damit, wenn ich ſie vorſpiele, vorzüglich auf mich ſelbſt. Das nächſte im Druck ſind dann Phantaſien, die ich aber zum Unterſchied von den Phantaſieſtücken „Ruine, Siegesbogen und Sternbild“ und „Dichtungen“ genannt habe.*) Nach dem letzten Wort ſuchte ich ſchon lange, ohne es finden zu können. Es iſt ſehr edel und bezeichnend für muſikaliſche Kompoſitionen, denke ich. — — — —

Geduld wirſt Du aber ſchon manchmal haben müſſen, und oft mich auszanken. Fehler habe ich manche, aber weniger als ſonſt. Manches Gute hat unſer langes Wartenmüſſen auch; es wird ſo manches abgethan ſein, was bei Andren in die Ehe fällt. Eben ſehe ich, daß Ehe ein ſehr muſikaliſches Wort iſt und zugleich eine Quinte: 

Aber zu meinen Fehlern — einen unausſtehlichen habe ich, daß ich nämlich den Menſchen, die ich am meiſten liebe, meine Liebe oft dadurch zu beweiſen glaube, indem ich ihnen Vieles zum Poſſen thue. So z. B. liegt vielleicht lange ein Brief zur Beantwortung vor mir. Du wirſt ſagen: „lieber R. beantworte doch dieſen Brief, er liegt ſchon ſo lange". Glaubſt Du, ich thäte es? Nein, ich bringe noch allerlei liebenswürdige Entſchuldigungen vor ꝛc. ꝛc. Dann habe ich noch einen ſehr ſchelmiſchen Fehler — nämlich ich bin einer der größten Verehrer von ſchönen Frauen- und Mädchengeſichtern — ich kann da ordentlich ſchmunzeln, und ſchwimme gleichſam in Lobeserhebungen über Euer Geſchlecht. Wenn wir alſo manchmal durch Wien's Straßen wandeln, und es begegnet uns was Hübſches, daß ich ausrufe: „Nein Clara! ſieh' nur dieſes Götterkind, und ſo etwas," ſo erſchrick nicht und ſchelte nicht. — — — —

---

*) Phantaſie Op. 17.

Jetzt ſieh' Deinen alten Robert — iſt er nicht noch der Läppiſche, der Geſpenſtererzähler und Erſchrecker? Nun aber kann ich auch ſehr ernſt ſein, oft tagelang — und das kümmere Dich nicht — es ſind meiſt Vorgänge in meiner Seele, Gedanken über Muſik und Kompoſitionen. Es afficirt mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menſchen; über Alles denke ich nach meiner Weiſe nach, was ſich dann durch die Muſik Luft machen, einen Ausweg ſuchen will. Deshalb ſind auch viele meiner Kompoſitionen ſo ſchwer zu verſtehen, weil ſie an entfernte Intereſſen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift, und ich es dann muſikaliſch wieder ausſprechen muß. Darum genügen mir auch ſo wenig [neuere] Kompoſitionen, weil ſie, abgeſehen von allen Mängeln des Handwerks, ſich auch in muſikaliſchen Empfindungen der niedrigſten Gattung, in gewöhnlichen lyriſchen Ausrufungen herumtreiben. Das Höchſte, was hier geleiſtet wird, reicht noch nicht bis zum Anfang der Art meiner Muſik. Jenes kann eine Blume ſein. Dieſes iſt das um ſo viel geiſtigere Gedicht; Jenes ein Trieb der rohen Natur, Dieſes ein Werk des dichteriſchen Bewußtſeins. Dies alles weiß ich auch nicht während des Komponirens und kömmt erſt hinterher — Du wirſt wohl wiſſen, wie ich's meine, die Du auf ſolcher Höhe der Leiter ſtehſt. Auch kann ich nicht darüber ſprechen, wie überhaupt über Muſik nur in einzelnen Sätzen, aber ich denke wohl darüber nach — kurz, ſehr ernſt wirſt Du mich zuweilen finden, und gar nicht wiſſen, was Du von mir denken ſollſt. Sodann darfſt Du mir nicht zu ſehr aufpaſſen, wenn ich komponire — das könnte mich zur Verzweiflung bringen — auch ich verſpreche Dir, nur ſehr ſelten an Deiner Thüre zu lauſchen — — nun, das wird ein rechtes Dichter- und Blüthenleben geben — wie die Engel wollen wir zuſammen ſpielen und dichten und den Menſchen Freude bringen. — — — — Zu Mendelsſohn bin ich wenig gekommen, er wohl mehr zu mir. Er bleibt doch der eminenteſte Menſch der mir bisher vorgekommen. Man ſagt mir, er meine es nicht aufrichtig mit mir. Es würde mich das ſchmerzen, da ich mir einer edlen Geſinnung gegen ihn bewußt bin und ſie bewährt habe. Sage mir es aber gelegentlich, was Du weißt; man wird dann wenigſtens vorſichtig, und verſchwenden will ich nichts, wo mir etwa übel nachgeredet wird. Wie ich mich als Muſiker zu ihm verhalte, weiß ich auf's Haar und könnte noch Jahre bei ihm lernen. Dann aber auch er Einiges von mir. In ähnlichen Verhältniſſen wie er aufgewachſen, von Kindheit zur Muſik beſtimmt, würde ich Euch ſammt und ſonders überflügeln — das fühle ich an der Energie meiner Erfindungen. Nun, jeder Lebensgang hat ſein Beſonderes, und auch über meinen will ich mich nicht beklagen. Mein Vater, ein Mann, den Du verehren würdeſt, wenn Du ihn nur geſehen hätteſt, erkannte mich frühzeitig, und hatte mich zum Muſiker beſtimmt; doch die Mutter ließ es nicht zu; ſpäter hat ſie ſich oft aber ſehr ſchön über meinen Lebensübergang und zwar für ihn ausgeſprochen.

Oſterdienſtag 1838.

— — — — Sonderbar iſt's aber, wenn ich Dir ſo viel ſchreibe wie jetzt, kann ich nicht komponiren; Du empfängſt da die Muſik. — — — —

20. April 1838.

Ich will Dir ein Gedicht aus dem weſt-öſtlichen Divan abſchreiben, das mich dieſen Morgen beim Kaffee erquickt. Kaffee gehört nämlich dazu. Im Divan hat ſich Goethe nämlich in orientaliſche Sitten und Empfindungen hineingedichtet. Es iſt das Feinſte, was die deutſche Litteratur bis jetzt aufzuweiſen hat, alſo höre:

Freude des Daſeins iſt groß,
Größer die Freud' am Daſein.
Wenn du Suleika
Mich überſchwänglich beglückſt,
Deine Leidenſchaft mir zuwirfſt,
Als wär's ein Ball,
Daß ich ihn fange,
Dir zurückwerfe
Mein gewidmetes Ich:
Das iſt ein Augenblick!

Und dann reißt mich von dir
Bald der Franke, bald der Armenier.
Aber Tage währt's,
Jahre dauert's, daß ich neu erſchaffe
Tauſendfältig deiner Verſchwendungen Fülle,
Aufdröſ'le die bunte Schnur meines Glücks,
Geklöppelt tauſendfadig
Von dir, o Suleika.

Hier nun dagegen
Dichtriſche Perlen,
Die mir deiner Leidenſchaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens-
Verödeten Strand aus,
Mit ſpitzen Fingern
Zierlich geleſen,
Durchreiht mit juwelnem Goldſchmuck
Nimm ſie an deinen Hals,
An deinen Buſen!
Die Regentropfen Allah's
Gereift in beſcheidener Muſchel.

Iſt das nicht vornehm? Dichteſt Du denn nicht Clara — nein Du biſt ſelbſt ein Gedicht. — — — — —
Aber hier noch eines aus dem Divan:

Suleika.

Wie, mit innigſtem Behagen,
Lied, empfind' ich deinen Sinn!
Liebevoll du ſcheinſt zu ſagen:
Daß ich ihm zur Seite bin.

Daß er ewig mein gedenket,
Seiner Liebe Seligkeit
Immerdar der Fernen ſchenket,
Die ein Leben ihm geweiht.

Ja, mein Herz, es iſt der Spiegel,
Freund, worin du dich erblickt:
Dieſe Bruſt, wo deine Siegel
Kuß auf Kuß hineingedrückt.

Süßes Dichten, lautre Wahrheit
Feſſelt mich in Sympathie!
Rein verkörpert Liebesklarheit,
Im Gewand der Poeſie.

Eben war ein kleiner Junge bei mir aus dem Hauſe, wie ſie mich manchmal beſuchen und ſagte: „er könne auch ſchreiben", d'rauf malte er große Dinger hin und bat mich dann, „ich möchte ihm doch ſagen, was er geſchrieben hätte". Iſt das nicht hübſch. Der Junge denkt auch die Buchſtaben ſind eher dageweſen als die Gedanken. Ich mußte lachen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

21. April 1838

— — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — —

Von Krägen habe ich eben einen Brief — er ſchreibt mir viel Schönes über die Phantaſieſtücke und ſchwärmt ordentlich nach ſeiner Art darin — „die Nacht" wäre „groß und ſchön" ſchrieb er und ſein Liebſtes; mir beinah auch. Später, als ich fertig war, habe ich zu meiner Freude die Geſchichte von Hero und Leander darin gefunden. Du kennſt ſie wohl. Leander ſchwimmt alle Nächte durch das Meer zu ſeiner Geliebten, die auf dem Leuchtthurm wartet, mit brennender Fackel ihm den Weg zeigt. Es iſt eine alte, ſchöne, romantiſche Sage. Spiel ich „die Nacht" ſo kann ich das Bild nicht vergeſſen — erſt, wie er ſich in's Meer ſtürzt — ſie ruft — er antwortet — er durch die Wellen glücklich an's Land — dann die Cantilene, wo ſie ſich in den Armen haben, — dann, wie er wieder fort muß, ſich nicht trennen kann — bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt. Sage mir doch ob auch Dir dies Bild zur Muſik paßt. —

— — — Fiſchhof ſchrieb mir, daß Liſzt die Phantaſieſtücke ſo außerordentlich geſpielt haben ſoll. Sage mir etwas darüber. Ich erfahre ſo wenig über meine Kompoſitionen, und das thut doch manchmal Noth. Du warſt die Einzige die mich aufmunterte durch manch ſchönes Wort — ſei es auch ferner! — — —

Leipzig, 10. Mai 1838.

— — — — Dein Vater nennt mich phlegmatiſch? Carneval und phlegmatiſch! — Fis moll Sonate und phlegmatiſch! — Liebe zu einem ſolchen Mädchen und phlegmatiſch! Und das hörſt Du ruhig an? Er ſpricht, ich habe ſechs Wochen nichts in die Zeitung geſchrieben — erſtens iſt das nicht wahr, zweitens, wäre es auch ſo, weiß er, was ich ſonſt gearbeitet habe; endlich, wo ſoll denn der Stoff herkommen immer? Ich habe bis jetzt an die achtzig Druckbogen eigener Gedanken in die Zeitſchrift geliefert, die anderen Arbeiten der Redaktion gar nicht mitgerechnet, habe nebenbei zehn große Kompoſitionen in zwei Jahren fertig gebracht — Herzblut iſt dabei — dabei täglich mehrere Stunden ſtrenge Studien in Bach und Beethoven, und viel eigene gemacht — eine große Korreſpondenz, die oft ſehr ſchwierig und ausführlich, pünktlich beſorgt — bin ein junger Mann von 28 Jahren, ein Künſtler raſchen Blutes und trotzdem ſeit acht Jahren nicht über Sachſen hinausgekommen und ſtill geſeſſen — habe mein Geld zuſammengenommen, kenne keine Ausgaben für Gelage, für Pferde, und gehe ſtill meinen Weg nach Gohlis wie ſonſt — und dieſer Fleiß, dieſe Einfachheit, dieſe Leiſtungen finden keine Anerkennung bei Deinem Vater? — — —

Man möchte gern immer beſcheiden ſein, aber die Menſchen laſſen es ſchon gar nicht zu; alſo habe ich mich einmal auch ſelbſt gelobt; Du weißt nun, was Du von mir zu halten haſt, und wie Du dran biſt. — — —

Leipzig, den 13. Juli 1838.

— — — — — Eine große Erſcheinung iſt dieſe Woche an mir vorübergegangen; Du wirſt den Namen in der Zeitſchrift geleſen haben: Hirſchbach. Er hat viel Fauſtiſches, Schwarzkünſtleriſches. Vorgeſtern machten wir Quartette von ihm; im Satz mangelhaft, in der Erfindung, im Streben das Ungeheuerſte, was mir bis jetzt vorgekommen. In der Richtung einige Aehnlichkeit mit mir — Seelenzuſtände. Doch iſt er viel leidenſchaftlicher, tragiſcher als ich. Die Formen ganz neu, ebenſo die Behandlung des Quartetts. Einzelnes hat mich im Tiefſten gepackt. Die kleinen Fehler überhört man bei ſolcher überſtürzender Phantaſie. Außerdem Ouvertüre zu Hamlet, Ideen zu einem Oratorium „das verlorene Paradies“. Die Quartette ſind Scenen aus Fauſt. Jetzt haſt Du ein Bild. Dabei oft tiefſte Romantik bei aller Einfachheit und rührender Wahrheit. — — — — —

Wien, den 8. Oktober 1838.

Meinen Brief aus Prag wirſt du glücklich erhalten haben. Viel möchte ich Dir mittheilen, viel Ernſtes und Luſtiges was ſich auf der Reiſe begeben. Der Himmel hatte das ſchönſte Blau angethan, die Erde hätte ſich drin ſpiegeln mögen. Rechts und links ſah ich mich viel um. Du warſt unter noch weit zweifelhafteren Verhältniſſen denſelben Weg gereiſt; keine Minute, wo ich nicht Deiner gedacht. Dazwiſchen nun der Gedanke an die nächſten wichtigſten Schritte, an den vorhergehenden Abſchied, die Hoffnungen auf das Gelingen, ein Gefühl von Selbſtkraft — es war mehr als eine Reiſe — mein ganzes Leben trennt ſich in zwei Hälften, der Himmel leite alles zum Glück und zur Ruhe, denn lange könnte ich ſolches Zerwürfniß nicht ertragen. — — — Die Prager jungen Muſiker haben mir viel Spaß gemacht; ſehr gutmüthige Seelen ſämmtlich, die aber immer von ſich ſprechen und ihren Idyllen und ſonſtigen Leiſtungen und ſich gegenſeitig ſehr loben, obwohl jeder für ſich im Stillen denkt, er wäre der Beſte unter ihnen. Gar nichts Genialiſches habe ich gefunden; H. ſcheint der Intereſſanteſte. Montag Abend hatten ſie ſich ſämmtlich in meinem Gaſthof verſammelt. Ein Doctor K., der ſchon arrogant angefangen hatte nach den erſten Augenblicken unſerer Bekanntſchaft, wollte in gleicher Weiſe fortfahren und mir gute Lehren geben, bis ich endlich aufſtand und ihm bedeutete was er verdiente und fortging. Das machte großes Aufſehen. Er kam dann beinahe weinend auf meine Stube und bat um Verzeihung. Ein höchſt ſtürmiſcher Auftritt war's! — — — — —

So viel ſehe ich, daß die Zeitung in ganz andrer Weiſe hier redigirt werden muß — zu ihrem Schaden und zu dem aller ehrlichen Leute. Darüber noch ſpäter. Und ob ich überhaupt die Erlaubniß erhalte, iſt wohl auch noch die Frage. Sinne ſchon jetzt darüber nach, was wir dann thuen! Soll ich mich Haslingern vertrauen? er benimmt ſich ſehr gut und freundlich. Geſagt habe ich ihm aber noch nichts von meinen Plänen, mit Fleiß; man darf nicht gleich alles verlangen. In den nächſten Tagen wird es ſich aber entſcheiden. Heute gehe ich zu Fürſt Schönburg und Sedlnitzky, der mich anzunehmen verſprochen. Du erhältſt gleich Nachricht ſobald ich Dir etwas Gutes melden kann.

Besque iſt mir nun der Liebſte von Allen. Einiges Unglück iſt es, daß gerade ſeine Oper jetzt gegeben wird, die manches Artige enthält, aber ein Miſchmaſch von Wollen und nicht Können, und von Können und nicht Wollen, ich meine, in allen möglichen Arten und Stylen geſchrieben iſt. Er nennt es ſelbſt einen Verſuch. — — — — Montag Nachmittag. Zuerſt Dir die frohe Nachricht, daß mich Sedlnitzky ſehr freundlich aufgenommen und mir ſeinen Beiſtand verſprochen. Der Brief ſollte noch heute abgehen, aber die große Anſpannung die Tage über, das viele Sinnen über unſre Zukunft, die fremden Erſcheinungen alle, auch das viele Herumlaufen in der großen Stadt hatte mich ſo abgeſpannt, daß ich mich niederlegen mußte.

Alſo S. ſagte, daß gar nichts im Wege ſtünde, ſo bald ſich Haslinger als Verleger nennte, und daß ich zuerſt mich an dieſen wenden müßte. Anders wäre es, ſollte *mein* Name als Herausgeber auf die Zeitung kommen; es wäre noch kein Beiſpiel da, daß dieſes einem *Ausländer* geſtattet worden wäre. Wenn ich Dieſes erlangen wolle, ſo müßten ſie ſich erſt genauer nach meinen Verhältniſſen ꝛc. erkundigen, was alles ſehr viel Zeit koſtete. Ich ging hierauf in die Staatskanzlei zu Vesque, der ſehr erfreut war, daß S. es wenigſtens nicht rundum abgeſchlagen, und mir zuletzt rieth, im Falle nämlich Haslinger nicht eingehen ſollte —: *daß ich ein Oeſterreicher werden müſſe.* So ſteht es und ſieht mir alles etwas „weitſchichtig“ aus. Mein Nächſtes morgen iſt nun, mit Haslinger'n zu ſprechen. Es ſträubt ſich etwas in mir dagegen, er iſt in einer Coterie, die Du ja auch kennſt und wird ſeinen Einfluß mit in die Zeitung hineinſpielen laſſen wollen. — — Ich bin ſo ernſt jetzt; von der Wiener Fröhlichkeit habe ich noch nichts geſpürt. — — — —

Wien, 3. November 1838.

— — — — — Alſo bleibt es feſt bei Wien und lege ich alles darauf an, daß Dich hier eine heitere Zukunft erwarten ſoll. *Nur meine ſchöne Zeitung dauert mich.* Nach allem was ich bis jetzt erfahren und mit eigenen Augen geſehen, iſt es (wegen des Niederdrucks von oben) kaum möglich, daß hier etwas Poetiſches, Lebendiges, Offenſinniges aufkommen könne. Nun bin ich dennoch entſchloſſen, wenn nicht bis zu Neujahr, ſo bis zu Juli 1839 die Zeitung hierher zu verlegen; ich will es verſuchen wenigſtens. Schneidet man mir aber zu ſehr herum an meinen Flügeln, daß man mich am Ende in Leipzig und Norddeutſchland für feig' und matt und verändert ausſchilt, ſo weiß ich vor der Hand nicht was dann anfangen. — — — — — — —

Wien, den 23. Oktober 1838. (Nach Paris.)

Mit der Zeitungsangelegenheit ſteht es ſo wie ich gedacht, daß es kommen würde. Mit Haslinger'n konnte ich mich nicht vereinigen; er wollte unumſchränkter Eigenthümer des Blattes werden, Frieſen nicht die Kommiſſion für Norddeutſchland laſſen, was ich alles natürlich nicht eingehen konnte. — — — So wandte ich mich denn an Gerold, einen vortrefflichen alten würdigen Mann, der die Zeitſchrift für Frieſen's Rechnung beſorgen wird und ſeinen Namen als Verleger auf den Titel ſetzt. — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ueberhaupt will ich Dir etwas von mir vertrauen, ich bin ſehr gern in vornehmen und adligen Kreiſen, ſobald ſie nicht mehr als ein einfaches höfliches Benehmen von mir fordern. Schmeicheln und mich unaufhörlich verbeugen kann ich freilich nicht, wie ich denn auch nichts von gewiſſen Salonfeinheiten beſitze. Wo aber ſchlichte Künſtlerſitte geduldet wird, behage ich mich wohl und weiß mich auch recht leidlich auszudrücken. — — — Mit dem ganzen Vorigen wollte ich Dir nur ſagen, daß es mir in der Zukunft rechte Freude machen wird, mit Dir hierhin und dorthin zu gehen, wenn Du es von mir verlangſt. Und das andere wirſt Du alsdann ſchon machen, da ich vollends recht gut weiß, daß Du wie eine Fürſtin ſein kannſt, wenn es darauf ankömmt. — — — —

Wien, Donnerſtag 25. Oktober 1838.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Manches habe ich in dieſer Zeit geſehen von Menſchen und Dingen, mich mit den hieſigen Verhältniſſen vertraut gemacht, überall hin geſpürt, wo ich für uns etwas zu finden glaubte. — — — — — — Es fehlt durchaus nicht an Sinn für Gutes, aber an Gemeinſinn und Zuſammenwirken. Die kleinlichen Coterien müſſen auseinander geſprengt, die verſchiedenen Parteien einander näher gebracht werden; dies aber auf offene ehrliche Weiſe. Mittel hat Wien ebenfalls eine Fülle, wie wohl keine andre Stadt; aber es fehlt ein Oberhaupt wie Mendelsſohn, der ſie verſchmölze und beherrſchte. Auch laſſen ſie ſich hier gern leiten, horchen aufmerkſam zu, wenn es recht vorgebracht wird, ja Einzelne unter den Beſſeren hoffen förmlich auf einen Meſſias, dem ſie gleich ſelbſt Krone und Scepter anbieten würden. So gäbe es denn ſicher hier für die Zeitung viel zu thun, aber ein großes Hinderniß iſt wieder die Cenſur. Du glaubſt nicht, wie weit es damit gekommen, was die alles tilgen kann. Von allen Seiten höre ich es; auch Haslinger ſagte mir in dieſer Beziehung: „Sie werden es bereuen, hierher gekommen zu ſein; denken Sie an mich.“ — — —

Freitag den 26. Oktober 1838.

— — — — — Thalberg gefällt mir ſehr gut; er hat etwas Sittſames, Einfältiges (im guten Sinne) und iſt nun ein prächtiger Spieler, der es mit Euch allen aufnimmt. Vom Cavalier hab ich nichts an ihm geſpürt als was in ſeinen ſchönen Zimmern davon ſpricht. — — — Auch ſchien er an mir Gefallen zu finden, wir werden uns alſo oft ſehen. — — — — — Am Theater ergötze ich mich außerordentlich, am Orcheſter, den Chören und den Einzelnen. Die Lutzer iſt eine Theaterprinzeſſin: ihre Knixe kann ich nicht ausſtehen und ihre Zerknirſchtheit, wenn ſie ſchön geſungen; denn ſingen kann ſie und kann athmen für zwei. Aber wie geſagt, zur Frau möcht' ich keine ſolche. Die Gentiluomo iſt ein reizendes Weib und in Vesque's Oper zum Küſſen wahrhaft. Wild halte ich doch für den genialſten Künſtler am Kärnthnerthortheater. — — — Auch die Taglioni ſah ich noch. Sie hat mich, ich will nicht ſagen entzückt, aber eigens beſeligt; ſie regt nicht ſo ſehr auf, als ſie beruhigt; dabei ganz eigenthümlich und doch alles natürlich, alles neu und doch bekannt. Sieh, das iſt das Geheimniß!

Von Beethoven's und Schubert's Grab ein paar Blumen hier — auf Beethoven's Grab fand ich noch eine Feder und noch dazu aus Stahl; iſt das nicht ſchön. — — —

Montag den 3. Dezember 1838.

— — — — Bei Herrn von Sonnleithner habe ich einen hübſchen Abend verlebt; man gab den Judas Maccabäus von Händel; auch lernte ich da Kieſewetter und Grillparzer kennen. Ein Baron Pasqualati gefällt mir ebenfalls wohl; er hat einmal Koncerte gegeben, wo er der einzige Zuhörer und ihm jedes 300 fl. gekoſtet hat. Einen jüngeren Menſchen, einen Bennett, habe ich noch nicht finden können, und ich muß meine beſten Gedanken für mich behalten. Thalberg wohnt zu weit von mir; ſo iſt es gekommen, daß wir uns ſeit vier Wochen nicht geſehen. Heute Abend treffe ich ihn bei Deſſauer; morgen reiſt er fort über Leipzig nach Berlin ꝛc. In ſeinen Koncerten hat er ſehr ſchön geſpielt; doch, weißt Du, fehlt ſeinen Kompoſitionen alle eigentliche Lebenskraft. Im Vertrauen, liebe Clara, Du biſt mir zehnmal lieber als Künſtlerin, und ſo denken gar Viele hier. Unglücklich fühle ich mich manchmal und hier gerade, daß ich eine leidende Hand habe. Und Dir will ich's ſagen: es wird immer ſchlimmer. Oft hab' ich's dem Himmel geklagt und gefragt: „Gott warum haſt Du mir gerade dieſes gethan?“ Es wäre mir hier gerade von ſo großem Nutzen; es ſteht alle Muſik ſo fertig und lebendig in mir, daß ich es hinhauchen müßte; und nun kann ich es nur zur Noth herausbringen, ſtolpere mit einem Finger über den Andern. Das iſt gar erſchrecklich und hat mir ſchon viele Schmerzen gemacht.

Nun, ich habe ja meine rechte Hand an Dir, und Du ſchone Dich ja recht, daß Dir nichts widerfährt. Die glücklichen Stunden, die Du mir bereiten wirſt durch Deine Kunſt, ich denke oft daran. — Biſt Du denn auch noch recht fleißig? Gewiß, und auch glücklich in Deiner Meiſterſchaft, und wirſt es vielleicht noch mehr, wenn Dir immer Jemand zuhört, der Dich verſteht, der Dir folgen kann durch Höhe und Tiefe. Und wie geht es mit dem Schreiben und Komponiren?

— — — — Eines möchte ich Dir rathen, *nicht zu viel zu phantaſiren*; es ſtrömt da zu viel ungenützt ab, was man beſſer anwenden könnte. Nimm Dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So ſammeln und koncentriren die Gedanken ſich mehr und mehr. Freilich weiß ich was Dir vor allem fehlt, ein Stück ſchön abzuſchließen — Ruhe und Ungeſtörtheit. Vielleicht bringt auch dieſe die Zukunft einmal. — — — — —

Komponirt hab' ich hier nur ſehr Weniges; mir iſt's, als könnt' ich's gar nicht mehr. Ich kenne aber das an mir, und es kömmt dann um ſo ſtärker. Verweichlichen ſoll mich Wien nicht, das glaube ich Dir verſichern zu können.

— — — Am Burgtheater ergötze ich mich oft, es koſtet freilich viel; die Pech iſt nach meinem Sinn, die könnte ich heftig lieben; die Reichel hat wundervolle Augen und weiß es. Künſtler an Künſtler ſteht auf dieſem Theater. Die Rettich iſt ſeit vielen Wochen krank; ich bin deshalb nicht hingekommen.

Wien, den 29. Dezember 1838.

— — — — Noch möchte ich Dir Manches über mich und meinen Charakter vertrauen, wie man oft nicht klug aus mir wird, wie ich oft die innigſten Liebeszeichen mit Kälte und Zurückhaltung annehme und oft gerade Die, die es am liebſten mit mir meinen, beleidige und zurückſetze. So oft habe ich mich deshalb befragt und mir Vorwürfe gemacht, denn innerlich erkenne ich auch die kleinſte Gabe an, verſtehe ich jeden Augenwink, jeden leiſen Zug im Herzen des Andren; und doch fehle ich noch ſo oft in den Worten und in der Form. Du wirſt mich aber ſchon zu nehmen wiſſen und verzeihſt gewiß. Denn ich habe kein böſes Herz und liebe das Gute und Schöne mit tiefſter Seele. Nun genug, es überkömmt mich nur manchmal, an unſre Zukunft zu denken, und ich möchte daß ſich unſre Herzen offen fänden wie die von ein paar Kindern, die kein Hehl haben vor einander. — — — — — In Prag ſoll ich geſagt haben: „eine Mozart'ſche G-moll-Symphonie mache ich im Traume" — das hat ein Lügner erſonnen. Du kennſt meine Beſcheidenheit gegen alles was Meiſter heißt. — — —

24. Januar 1839.

Heute iſt mir ſo eigen wehmüthig: ein grauer Wintertag, die Straßen ſo ſtill, Du auf der Wanderſchaft. — Die ganze vergangene Woche verging unter komponiren; doch iſt keine rechte Freude in meinen Gedanken und auch keine *ſchöne* Schwermuth. Vom Koncert ſagte ich Dir ſchon; es iſt ein Mittelding zwiſchen Symphonie, Koncert und großer Sonate; ich ſehe, ich kann kein Koncert ſchreiben für den Virtuoſen; ich muß auf etwas Andres ſinnen. — — — — Sonſt habe ich fertig: Variationen, aber über kein Thema: Guirlande[*] will ich das Opus nennen; es verſchlingt ſich alles auf eigene Weiſe durcheinander. Außerdem ein Rondolette, ein kleines, und dann will ich die kleinen Sachen, von denen ich ſo viele habe, hübſch zuſammenreihen und ſie „kleine Blumenſtücke“ nennen, wie man Bilder ſo nennt. Gefällt Dir der Name?

Liebe Clara, eine Bemerkung erlaubſt Du mir wohl: Du ſpielſt oft Jenen, die noch gar nichts von mir kennen, den Carnaval vor — wären dazu die Phantaſieſtücke nicht beſſer? Im Carnaval hebt immer ein Stück das Andre auf, was nicht Alle vertragen können. In den Phantaſieſtücken kann man ſich aber recht behaglich ausbreiten — doch thue nur wie du willſt! Ich denke mir manchmal, was Du als Mädchen ſelbſt biſt achteſt Du an der Muſik vielleicht zu wenig, nämlich das Trauliche, einfach Liebenswürdige, Ungekünſtelte. Du willſt am liebſten gleich Sturm und Blitz und immer nur Alles neu und nie dageweſen. Es gibt auch alte und ewige Zuſtände und Stimmungen die uns beherrſchen. — Das Romantiſche liegt aber nicht in den Figuren und Formen; es wird ohnehin darin ſein, iſt der Komponiſt nur überhaupt ein Dichter. Am Klavier und mit einigen Kinderſcenen wollte ich Dir dies alles beſſer beweiſen. Was ich jedoch überhaupt manchmal fürchte ein wenig, iſt, daß wir uns oft vielleicht recht zanken werden in muſikaliſchen Geſchmacksſachen, wo jeder Menſch ſo ſehr verwundbar iſt; da hab' nur manchmal kleine Nachſicht mit mir; ich kann dann oft in der Hitze ſo fein wie mit Glasſpitzen verletzen. — Dann noch eine Bitte (ich halte einmal Vorleſungen), nenne mich bei Leibe nicht mehr Jean Paul den Zweiten oder Beethoven den Zweiten; da könnte ich Dich eine Minute lang wirklich haſſen; ich will zehnmal weniger ſein als Andere, aber nur für mich etwas. —

---

[*] Es wird wohl das unter dem Titel „Arabeske“ erſchienene Stück ſein.

Wien, den 11. März 1839.

— — — — — — — — die ganze Woche ſaß ich am Klavier und komponirte und ſchrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findeſt Du nun alles ſchön abgemalt in meinem Op. 20, der „großen Humoreske", die auch ſchon geſtochen wird. Sieh, ſo ſchnell geht es jetzt bei mir. Erfunden, aufgeſchrieben und gedruckt, und ſo hab' ich's gerne. Zwölf Bogen in 8 Tagen fertig geſchrieben — nicht wahr, da verzeihſt Du mir, daß ich Dich habe ein wenig warten laſſen. — — — — — — —

— — — — — — — — — — — —

Wie geht das nur zu, daß Dir gerade meine Bekannten ſo wenig zuſagen — das thut mir weh, ohne Dir dadurch nahe treten zu wollen — aber Du darfſt Dich auch nicht der bloßen Antipathie hingeben, und mußt Dir doch Rechenſchaft ablegen, warum Der oder Jener Dir nicht gefallen will. Ich bin doch auch nicht verſchwenderiſch in Freundſchaftsbezeugungen; aber wo ich ſchöne Vorzüge ſehe, die wahre ich doch feſt, und iſt der Künſtler nicht mein

Freund, ſo ſoll es doch der Menſch ſein, oder auch umgekehrt. — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

Haſt Du die Kinderſcenen nun? Wie gefällt Dir denn das? Das „Bittende Kind“ das „Kind im Einſchlummern“ und „Der Dichter ſpricht“ nimm nur ja noch einmal ſo langſam, — das iſt auch recht arrogant von mir nicht wahr? Aber ich kenne Dich, Clärchen, und Dein Feuer. —

Prag, 7. April 1839.

— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

Ole Bull gab noch ein zweites ſehr glänzendes Koncert. Du haſt ihn noch nicht gehört, glaube ich. Er gehört zu den Allererſten und iſt doch noch ein Schüler. Verſtehſt Du das? Ich ſelbſt nicht eigentlich, und doch iſt es ſo. In der ungeheuerſten Fertigkeit und Reinheit ſteht er Paganini gleich und weit über Lipinsky; Mayſeder iſt ein Kind neben ihm und dennoch ein vollkommenerer Menſch; Mayſeder hat ſeine Lebensaufgabe verſtanden und gelöſt: Ole Bull iſt noch nicht am Ziel und, fürchte ich, wird nie dahin kommen; ſeine Kompoſitionsanlage iſt noch ganz roh, aber es blitzen wohl Funken darin. Es läßt ſich nicht beſchreiben. Mit manchen Akkorden würde er Dir aber in's Herz dringen, das weiß ich.

— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

Von einer Ahnung ſchrieb ich Dir; ich hatte ſie in den Tagen vom 24. bis zum 27. März bei meiner neuen Kompoſition; es kommt darin eine Stelle vor auf die ich immer zurückkam; die iſt als ſeufzte Jemand recht aus ſchwerem Herzen: „ach Gott." — Ich ſah bei der Kompoſition immer Leichenzüge, Särge, unglückliche, verzweifelte Menſchen, und als ich fertig war und lange nach einem Titel ſuchte, kam ich immer auf den: „Leichenphantaſie" — iſt das nicht merkwürdig — Beim Komponiren war ich auch oft ſo angegriffen daß mir die Thränen herankamen und wußte doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu — da kam Thereſen's Brief und nun ſtand es klar vor mir." — — — — — — — — — — — Mechetti läßt Dich wiederholt bitten, gib ihm ja Deine neuen Sachen, er iſt außerordentlich artig und honett gegen mich geweſen, wollte auch meine ſämmtlichen künftigen Kompoſitionen, was ich aber nicht eingegangen bin. Doch bekömmt er noch jene Leichenphantaſie, die ich aber „Nachtſtücke" nennen will, und dann einen „Faſchingsſchwank aus Wien, ein romantiſches Schauſtück." —

Leipzig, den 22. April 1839.

— — — — — Morgen reiſt Mendelsſohn nach Frankfart und nimmt Dir (unter Emiliens Adreſſe) Phantaſie und Zeitung mit; Du wirſt ſie alſo bis Ende des Monats haben. Ueber Mendelsſohn muß man doch ſeine Freude haben, wenn man ihn nur anſieht; er iſt der ver-

---

*) Sein Bruder Eduard lag im Sterben.

ehrungswürdigſte Künſtler und auch er hat mich recht lieb. — — — — Die Phantaſie kannſt Du nur verſtehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückverſetzeſt, wo ich Dir entſagte; jetzt habe ich keine Urſache ſo unglücklich und melancholiſch zu komponiren.

Leipzig, den 19. Mai 1839.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — —

Noch Eines, daß Du über meinen Charakter ganz aufgeklärt wirſt. Du ſchreibſt manchmal, ob ich wohl Nahrungsſorgen ertragen könne? Wir haben keine zu erwarten; aber wäre es auch, und hätten wir die Hälfte weniger als wir haben — das könnte mich nie betrüben; betrüben würde es mich erſt, wenn ich den Leuten ſchuldig wäre und könnte es ihnen nicht wiedergeben — dann erſt — — ſonſt aber nicht. — Ich bin wirklich dazu zu poetiſch — deshalb wirſt Du mich aber gewiß nicht leichtſinnig finden, und ich habe Dir Beweiſe gegeben, wie ich genau in Allem bin — Deinetwegen. — Du wirſt Dich gewiß freuen, wie Du es bei mir finden wirſt in Bezug auf meine häusliche Ordnung. Glaubſt Du wohl, daß jeden Morgen früh das Erſte iſt, mir aufzuſchreiben was ich verbraucht Tags vorher und mir auf den Pfennig ſelbiges zu berechnen. Weißt Du wohl, daß ich ſeit 1835 ſchon ein großes Kopirbuch halte, wo über jeden Brief, den ich empfange und ſchreibe, ich mir die ſchärfſte Rechenſchaft ablege. — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

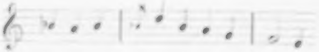
Die Revolution iſt, Gott ſei Dank vorbei; doch Paris gährt immer irgend wo; alſo ſei immer auf Deiner Hut und wage Dich nicht zu weit in die Barrikaden hinein — übrigens vertraue ich Deiner Furchtſamkeit über alles und bin ſo ziemlich ruhig

Leipzig, den 9. Juni 1839.

— — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — —

Schreibe mir was Du bei dem erſten Satz der Phantaſie Dir denkſt? Regt er nicht viele Bilder in Dir an? Die Melodie



gefällt mir am meiſten darin. Der „Ton“ im Motto biſt Du wohl? Beinah glaub' ich es. — Wie ſehne ich mich Dich wieder zu hören. Und doch, glaub' ich, ſind wir in unſerem Urtheil oft weit von einander. Daß wir uns darüber ſpäter ja keine bitteren Stunden machen! Wieder vorgeſtern fiel es mir ein, als ich über die Ouvertüren von Berlioz und Bennett in der Zeitung ſchrieb, wo ich gewiß wußte, daß Du nicht mit mir einverſtanden warſt, und doch nicht anders konnte. Nun, wir wollen uns ſchon gegenſeitig von einander belehren laſſen.

Schreibe mir ob Dir Deine Idylle gefällt wie ich ſie geändert. Jedenfalls hat ſie mehr Abrundung, ja ſogar ſchöneres Verhältniß bekommen. „Notturno“ es zu nennen, ſchiene mir noch treffender; oder „Heimweh“ — oder „Mädchens Heimweh“. —

Leipzig, den 22. Juni 1839.

— —

Deine Idylle habe ich wahrſcheinlich vergriffen doch wünſchte ich Du hörteſt's von mir; ich nahm das Stück ſehr langſam und änderte in dieſem Sinne. Aber die leeren Quinten zu Anfang laß mir nicht ſtehen, es war das zu oft ſchon da, und kann ſo etwas nur bedeutend werden, wenn es die Folge rechtfertigt, wie in der Beethoven'ſchen Neunten Symphonie. —

Zum Komponiren kann ich jetzt gar nicht kommen. Zwei Quartette habe ich angefangen — ich kann Dir ſagen, ſo gut wie Haydn — und nun fehlt es mir doch an Zeit und innerer Ruhe — und die nächſte Zeit wird dies auch nicht bringen. Aber hab' ich Dich, ſo ſollſt Du ſchon manchmal etwas Neues von mir hören; ich denke Du wirſt mich viel anregen, und ſchon daß ich dann öfter von meinen Kompoſitionen höre, wird mich aufmuntern. — Wir geben dann auch Manches unter unſer beider Namen heraus. Die Nachwelt ſoll uns ganz wie ein Herz und eine Seele betrachten und nicht erfahren, was von Dir, was von mir iſt. — Wie glücklich bin ich!

Leipzig, den 3. Juli 1839.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

Deine Idyllen haben mir nicht gefallen? Wie oft ſpiele ich mir ſie. Du haſt ſo gar zarte Motive oft, Du kannſt wohl auch ſchwärmen, he? Aber mit der Durchführung hapert's bei Euch verliebten Mädchen, da habt Ihr allerhand Gedanken und Hoffnungen. — Schicke mir die Romanze gleich, hörſt Du Clara Wieck — —

Leipzig, den 10. Juli 1839.

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

An Deiner Romanze hab' ich nun abermals von Neuem gehört, daß wir Mann und Frau werden müſſen. — Jeder Deiner Gedanken kömmt aus meiner Seele, wie ich ja meine ganze Muſik Dir zu verdanken habe. — An der Romanze iſt nichts zu ändern; ſie muß bleiben wie ſie iſt. —

Leipzig, den 12. Juli 1839.

— — — — — — — — — — — — —

Wunderbar, wann haſt Du das Stück in G moll geſchrieben? Im März hatte ich einen ganz ähnlichen Gedanken; Du wirſt ihn in der Humoreſke finden. Unſre Sympathien ſind zu merkwürdig.

Leipzig, den 10. Oktober 1839.

— — — — — — — — — — Sonſt aber habe ich mich ganz in meine Traumwelt am Klavier begraben und weiß von nichts als von Dir — und immer nur von Dir zu ſpielen und meinem alten Freunde zu erzählen. Könnte man nur alles Angefangene vollenden; aber wie viel Zeit gehörte dazu, und ſo will ich denn wenigſtens nächſter Tage einiges in das Buch eintragen, das Du kennſt, und aus dem ich Dir vorgeſpielt. Auch im Vierhändigen möcht' ich mich einmal verſuchen; doch will mir noch nichts Paſſendes einfallen. — Geſtern früh war Chellard lange bei mir, dem ich viel Muſik gemacht, erſt wie ein Schüler, dann aber immer beſſer. — Er verſteht aber wenig und denkt, Bach iſt ein alter Komponiſt und ſchriebe alt; ich ſagte ihm, er wäre weder neu noch alt, ſondern viel mehr, nämlich ewig — Da wäre ich beinahe hitzig geworden. Mendelsſohn hat mir eine Menge großer Choräle von Bach abſchreiben laſſen, über die ich eben noch in Extaſe war, als gerade Chellard kam. Im übrigen iſt er wirklich ein höchſt beſcheidener Künſtler. — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — —

— — — — — — —

Bei den Worten*) wo denn mein Don Juan, mein Freiſchütz wäre, gab es mir einen Stich in's Herz. — Ich weiß daß ich Größeres zu machen im Stande wäre, und es ſehlt doch an Vielem es zu Stande zu bringen, jetzt. Doch hoffe noch auf mich.

---

*) Dies bezieht ſich auf eine Aeußerung von Friedrich Wieck, die Schumann zu Ohren gekommen war.

Eine Aeußerung von Dir liegt mir noch im Sinn, wo Du ſagteſt, daß ich ſo wenig Anerkennung fände. Fürchte nicht, meine liebe Clara, Du ſollſt noch erleben, daß meine Sachen zu Anſehen kommen und daß ſie noch viel von ſich ſprechen machen werden. — Ich habe kein Bangen, und es wird auch noch immer beſſer werden „in ſich ſelbſt“.

— — — — —

Leipzig, den 27. Oktober 1839

— — — — — — — — — — Du ſagteſt mir einmal von einer Aeußerung Deines Vaters, daß meine Kompoſitionen kein Menſch kaufe. Neulich fiel mir dies ein, als ich bei Härtels war, und frug ſie darum; da ſchlugen ſie denn in ihren Büchern nach, wo alles auf das Genaueſte verzeichnet iſt, und wo ich Dir denn folgendes ſagen kann: vom Carnaval und meinen Phantaſieſtücken ſind von jedem 250—300, von Kinderſcenen, die erſt ein halbes Jahr lang heraus ſind 300—350 abgeſetzt; alſo ſo arg iſt es nicht, ſagte ich mir, und ging vergnügt meiner Wege.

Leipzig, den 11. Dezember 1839.

— — — Clara, heute war ich ſelig. In der Probe wurde eine Sinfonie von Franz Schubert geſpielt. Wärſt Du da geweſen. Die iſt Dir nicht zu beſchreiben; das ſind Menſchenſtimmen, alle Inſtrumente, und geiſtreich über die

Maßen, und dieſe Inſtrumentation trotz Beethoven — und dieſe Länge, dieſe himmliſche Länge wie ein Roman in vier Bänden, länger als die neunte Sinfonie. Ich war ganz glücklich und wünſchte nichts, als Du wäreſt meine Frau und ich könnte auch ſolche Sinfonien ſchreiben. — — — —

Leipzig, den 16. Dezember 1839.

— — — Prüme*) ſchlage ich aber höher an als Du. Clärchen, laß Dir etwas ſagen: ich hab' oft gefunden, daß auf Dein Urtheil das perſönliche Benehmen viel Einfluß hat. Geſtehe es! Einer, der es recht gut mit Dir meint, der Dir nachgibt, Dir zu Deinem Urtheil beipflichtet, überhaupt Jeder, der etwas Aehnlichkeit mit Deinem Bräutigam hat, ſteht bei Dir gleich gut angeſchrieben. Eine Menge Beiſpiele wollte ich Dir anführen. Da thuſt Du aber Manchem Unrecht und das iſt doch ſonſt Deine Art nicht. Ich wette, wenn Prüme einmal zu Dir käme, ſich eine Cigarre anzündete und ſagte: „nun ſpielen Sie mir einmal von den herrlichen Novelletten ꝛc.“ Du ſchriebſt mir dann: „Der Prüme iſt doch ein ganz prächtiger Menſch und als Künſtler doch ſchon auf einer ſehr hohen Stufe ꝛc. ꝛc. — Hab' ich Recht? —

Leipzig, den 17. Januar 1840.

— — — — — — — — — — — — —

Sehr fleißig war ich übrigens in den vorigen Tagen und danke dem Himmel, daß er mir doch Kraft gibt und manchmal einen guten Gedanken beſcheert. Die Nachtſtücke habe ich ganz in Ordnung gebracht. — Was meinſt Du, wenn ich ſie ſo nennte: 1. Trauerzug. 2. Kurioſe Geſellſchaft. 3. Nächtliches Gelage. 4. Rundgeſang mit Soloſtimmen. Schreibe mir Deine Meinung. —

---

*) Ein beliebter Geigenvirtuos damaliger Zeit.

Leipzig, 22. Februar 1840.

Sei nicht bös, wenn ich Dir heute wenig genug ſchreiben werde. Seit geſtern früh habe ich gegen 27 Seiten Muſik niedergeſchrieben (etwas Neues*), von dem ich Dir weiter nichts ſagen kann, als daß ich dabei gelacht und geweint vor Freude. — — —

Adieu nun, mein Mädchen, das Tönen und Muſiciren macht mich beinahe todt jetzt; ich könnte darin untergehen. Ach Clara, was das für eine Seligkeit iſt, für Geſang zu ſchreiben; die hatte ich lange entbehrt. — —

Leipzig, 13. März 1840.

Hier als ſchüchterne Belohnung für Deine zwei letzten Briefe Etwas. Die Lieder ſind meine erſten Gedruckten, alſo kritiſire ſie mir nicht zu ſtark. Wie ich ſie komponirte war ich ganz in Dir. Ohne ſolche Braut kann man auch keine ſolche Muſik machen, womit ich aber Dich beſonders loben will.

— — — In meine Opernpläne will ich Dich ein wenig hineingucken laſſen. Schicke in eine Leihbibliothek und laſſe Dir den 2. Theil der Serapionsbrüder von Hoffmann holen; darin ſteht eine Erzählung „Doge und Dogareſſa“. Lies ſie Dir recht fleißig durch, denke Dir alles auf den Brettern; ſag' mir Deine Anſicht, Deine Bedenklichkeiten. An der Novelle gefällt mir das durchweg Noble und Natürliche. Den Text ſoll mir Jul. Becker in Verſe bringen; entworfen hab' ich's ſchon. Es iſt mein feſter Vorſatz, mir dieſen Sommer dieſe Freude zu machen, und Du wirſt gewiß Deinem Dichter oft ein Labewort ſprechen. Vergiß alſo nicht das Buch, ſage aber ſonſt noch Niemandem davon. — — — —

---

*) Es waren die „Myrthen".

Leipzig, den 18. März 1840.

— — — Mit Liſzt bin ich faſt den ganzen Tag zuſammen. Er ſagte mir geſtern, „mir iſt's, als kennte ich Sie ſchon 20 Jahre“ — mir geht es auch ſo. Wir ſind ſchon recht grob gegen einander und ich hab's oft Urſach, da er gar zu launenhaft und verzogen iſt durch Wien. Wie er doch außerordentlich ſpielt und kühn und toll, und wieder zart und duftig — das hab' ich niemals gehört. Aber Clara, dieſe Welt iſt meine nicht mehr. Die Kunſt, wie Du ſie übſt, wie ich auch oft am Klavier beim Komponiren, dieſe ſchöne Gemüthlichkeit gäb ich doch nicht hin für all' ſeine Pracht; und auch etwas Flitterweſen iſt dabei. Laß mich darüber heute ſchweigen. — — —

Leipzig, den 20. März 1840.

— — — Heute früh hätte ich Dich zu Liſzt gewünſcht. Er iſt doch gar zu außerordentlich. Er ſpielte von den Novelletten, aus der Phantaſie, der Sonate, daß es mich ganz ergriff. Vieles anders als ich's mir gedacht, immer aber genial und mit einer Zartheit und Kühnheit im Gefühl, wie er ſie wohl auch nicht alle Tage hat. Nur Becker war dabei, dem ſtanden die Thränen in den Augen. Eine große Freude hatte ich namentlich an der zweiten Novellette in D dur; Du kannſt kaum glauben, was für eine Wirkung die macht; er will ſie auch in ſeinem dritten Koncert hier ſpielen. Das ginge nicht in Bücher, was ich Dir alles über den Wirrwarr hier zu erzählen hätte. Das zweite Koncert gab er noch nicht und legte ſich lieber in's Bette und ließ zwei Stunden zuvor bekannt machen, er wäre krank. Daß er angegriffen iſt und war, glaub' ich gern. Lieb war es mir, weil ich ihn nun den ganzen Tag im Bett habe, und außer mir nur Mendelsſohn, Hiller und Reuß zu ihm können. — — — — — — — — — — —

Glaubſt Du wohl, daß er in ſeinem Koncert ein Härtelſches Inſtrument geſpielt hat, das er vorher noch niemals geſehn. So etwas gefällt mir nun ungemein, dies Vertrauen auf ſeine guten zehn Finger.

Leipzig, den 22. März 1840

— — — — Dir aber ſag' ich's, Liſzt erſcheint mir alle Tage gewaltiger. Heute früh hat er wieder bei Raimund Härtel geſpielt, daß wir alle zitterten und jubelten, Etüden von Chopin, ein Stück aus den Roſſiniſchen Soiréen und Mehreres noch. Um ihm eine Auszeichnung zu machen und dem Publikum merken zu laſſen, mit was für einem Künſtler es zu thun hat, hat Mendelsſohn einen hübſchen Einfall gehabt. Er gibt ihm nämlich morgen Abend (gerade auch Bach's und J. Paul's Geburtstag) ein ganzes Koncert mit Orcheſter im Gewandhaus, zu dem nur Wenige eingeladen ſind und in dem mehrere Ouverturen von Mendelsſohn, die Symphonie von Schubert und das Tripel-Koncert von Bach (Mendelsſohn, Liſzt und Hiller) daran kommen ſollen. Iſt das nicht fein von Mendelsſon?! Wärſt Du nur dabei; aber ich will den ganzen Abend an Dich denken, als ſäßeſt Du an meiner Seite. — — — —

Leipzig, den 4. Mai 1840.

— — — — Bei dem Text zur Oper ſtoße ich auf immer mehr Schwierigkeiten; es fehlt mir überhaupt, wenn ich Dir's ſagen ſoll, ein deutſches, tiefes Element darin. Aber man muß ſich auch anderwärts verſuchen und ich will doch Hand anlegen. — — — —

Spazieren war ich noch gar nicht, und ſehe ganz ſtubenluft-grau; mir iſt immer, als hätte ich doch (z. B. gegen Mendelsſohn) noch nicht genug auf der Welt geleiſtet, und das drängt und peinigt mich manchmal, obwohl ich auch weiß, daß es Faulere gibt als mich. — — — —

Leipzig, den 7. Mai 1840.

— — — Heute habe ich viel im Operntext gearbeitet mit großer Luſt, ſo daß ich glaube, daß das Ganze mehr Wirkung machen wird, und tieferen Sinn und Zuſammenhang bekommen hat. Du wirſt Dich freuen darüber. Die Hexe muß ganz umgewandelt werden — in eine Wahrſagerin, die im Ruf der Zauberei ſteht. Sie muß die Seele der Geſchichte werden, eine Rolle für die Schröder, die mich ganz begeiſtert. Bis zu Deinem Herkommen hoffe ich mit Beckern ganz im Reinen zu ſein, und dann geht es friſch an die Ouverture. — — — —

Leipzig, den 10. Mai 1840.

Heute iſt Jubilate und ich möchte jubiliren und weinen durcheinander über ſo viel Glück und Schmerz, das mir doch der Himmel zu tragen gegeben. Doch glaube nur nicht, daß ich traurig bin. So wohl, ſo rüſtig fühle ich mich, alle Arbeit geht mir ſo von der Hand, ſo glücklich bin ich in dem Gedanken an Dich, daß ich es Dir nicht verheimlichen kann. Den ganzen Morgen habe ich mich wieder mit der Oper beſchäftigt; der Entwurf von meiner Hand iſt ganz fertig nun, und ich brenne anzufangen. — Freilich manchmal fange ich an zu verzweifeln wie ich dieſen großen tragiſchen Stoff bewältigen ſoll. — Er iſt nämlich jetzt tief tragiſch worden, doch ohne Blutvergießen und gewöhnliche Couliſſeneffekte. — Ganz begeiſtert bin ich von allen den Geſtalten, die ich nun in Muſik gießen ſoll, und Du ſollſt es ſchon auch werden. — Geſtern kam mir recht ſchön und paſſend ein Brief und Aufſatz von Frau v. Chezy über ihr und Webers Zuſammenarbeiten der Euryanthe, mit ſeinen Entwürfen, Briefen, Bemerkungen ꝛc. Weber war wohl einer der gebildetſten und geiſtvollſten Künſtler. Der Artikel kömmt in der Zeitung und Du wirſt ihn mit großem Intereſſe leſen.

Leipzig, den 15. Mai 1840.

— — — Ich habe wieder ſo viel komponirt, daß mir's manchmal ganz unheimlich vorkömmt. Ach, ich kann nicht anders, ich möchte mich todt ſingen wie eine Nachtigall. Eichendorffſche [Lieder] ſind es zwölf. Die hab' ich aber ſchon vergeſſen und etwas Neues angefangen. Der Operntext macht mir Unruhe. J. Becker brachte mir neulich eine Probe wo ich dann ſah, daß er der Sache wohl nicht gewachſen iſt. Schwache Worte zu komponiren iſt mir ein Gräuel: ich verlange keinen großen Dichter, aber eine geſunde Sprache und Geſinnung. Nun, fahren laſſe ich den ſchönen Plan gewiß nicht und dramatiſches Talent fühle ich genug in mir. Du wirſt Dich verwundern, was da für Enſembles vorkommen werden. — — — —

Leipzig, den 31. Mai 1840.

— — — — Ich kann Dich gar nicht erwarten — auch daß Du mich von der Muſik losreißeſt. Du wirſt doch ſtaunen, was in der kurzen Zeit alles fertig geworden, bis auf die Reinſchrift. Nun aber ſollte ich einmal aufhören und kann doch nicht. — — — — Ueber die viele Muſik verlerne ich das Schreiben und Denken ganz. An meinen Briefen mußt Du's ſpüren. Ach, ich fühle es ſo ſchmerzlich, daß ich in meinem Leben nichts anderes als Muſik hätte treiben ſollen. Du ſprichſt in Deinem letzten

Briefe von einem „rechten Fleck", wo Du mich gerne hinhaben möchteſt — verſteige Dich nicht zu hoch mit mir — ich wünſche mir keinen beſſeren Ort, als ein Klavier und Dich in der Nähe. Eine Kapellmeiſterin wirſt Du einmal in Deinem ganzen Leben nicht; aber inwendig nehmen wir's mit jedem Kapellmeiſterpaar auf, nicht wahr? Du verſtehſt mich ſchon. — — — — — — — — — —

Nun bin ich doch ſchon bis Op. 22 fertig. Das hätte ich bei Op. 1 nie gedacht — in acht Jahren ſind 22 Op. genug; jetzt will ich noch zweimal ſo viel machen und dann ſterben. — Manchmal iſt es mir doch als käme ich auf ganz neue Wege in der Muſik. —

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Robert Schumann's Briefe.

Neue Folge.

Robert Schumann's Briefe.

Neue Folge.

Herausgegeben
von
F. Guſtav Janſen.

Das Recht zur Herausgabe haben die Verleger von der Familie
Robert Schumann's erworben.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1886.

Entd Sta. Hall.

Alle Rechte, insbeſondere das der Überſetzung, vorbehalten.

Vorwort.

Zu den herrlichen Jugendbriefen Robert Schumann's bildet dieſe Sammlung eine Ergänzung und Fortſetzung. Sie giebt den reichſten Aufſchluß über ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit, über ſein häusliches Glück und ſeine Stellung zu der Kunſt und den Künſtlern ſeiner Zeit.

Ungefähr neunzig Briefe erſcheinen hier zum erſten Male gedruckt. Beſonderer Dank gebührt der Frau Dr. Clara Schumann, welche eine Anzahl höchſt werthvoller Briefe zur vorliegenden Sammlung beizuſteuern die Güte hatte. Die anderen bisher ungedruckten Briefe wurden mir größtentheils von den Beſitzern ſelbſt überlaſſen. Der übrige Inhalt dieſes Bandes ſetzt ſich aus Briefen zuſammen, die bereits veröffentlicht worden ſind. Sie waren aber in Büchern und Zeitſchriften verſtreut und ſind Vielen gar nicht oder nur theilweiſe bekannt geworden. Wer ſie ſchon kannte, wird erfreut ſein, ihnen in dieſer Sammlung wieder zu begegnen. Auch ſie haben mir zum Theil im Original vorgelegen, wonach ich einige Unrichtigkeiten in der erſten Veröffentlichung verbeſſern und Lücken ausfüllen konnte.

Bei dem Abdruck der Briefe war es mir um möglichſte Treue der Wiedergabe zu thun, die aber wegen der manchmal kaum zu entziffernden Handſchrift Schumann's ſich nicht überall erreichen ließ. Ich ſah mich daher öfter auf Conjecturen angewieſen und habe ſolche zweifelhafte Stellen mit [?] bezeichnet. Noch größer war die Schwierigkeit, wo mir nur Abſchriften vorlagen, aus denen hier und da am Rande ein verdächtiges Fragezeichen hervorſah. Einige Male war ich genöthigt, einen dem Abſchreiber unverſtändlich gebliebenen Satz fortzulaſſen, was mit [— —?] angedeutet iſt.

Von einigen Briefen habe ich nur Auszüge aufgenommen, von anderen ſind mir überhaupt nur Bruchſtücke zugegangen.

Schumann ſchrieb ſeine Briefe außerordentlich raſch, und es paſſirte ihm nicht ſelten, daß er ein Wort ausließ. Da habe ich denn das muthmaßlich fehlende Wort in eckiger Klammer hinzugefügt. Zu beſſerer Lesbarkeit der Briefe glaubte ich auch in der Interpunktion, ſowie hier und da in der veralteten Orthographie leiſe Aenderungen mir geſtatten zu dürfen.

In den Anmerkungen ſowie in dem Namen-Regiſter (das ſich auch auf die „Jugendbriefe" erſtreckt) ſind erläuternde Nachweiſe über die in den Briefen erwähnten Perſonen und Thatſachen geliefert. Auch iſt in dem Regiſter unter dem Namen Robert Schumann angegeben, welche Briefſtellen ſich auf die Werke Schumann's beziehen. Ausführlicheres über Perſonen aus Schumann's Freundeskreiſe, ſowie namentlich auch über Floreſtan und Euſebius u. ſ. w. findet man in meiner Schrift „Die Davidsbündler"*).

Verden, im October 1886.

F. Guſtav Janſen.

---

*) Die Davidsbündler. Aus Robert Schumann's Sturm- und Drangperiode. Ein Beitrag zur Biographie R. Schumann's nebſt ungedruckten Briefen, Aufſätzen und Portraitſkizzen aus ſeinem Freundeskreiſe. Von F. Guſtav Janſen. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1883.

Inhalt.

Erſte Abtheilung: 1828 bis 1840.

Seite
1828. 5. Juni. An Roſen . . . 3
(Ohne Datum). An denſelben 6
4. Juli. An Rudel 8
15. Juli. An Wiedebein . . 9
5. Aug. An denſelben . . 10
7. Nov. An Roſen 12
1829. 30. April. An denſelben . . 13
16. Sept. An Thereſe Schumann 15
21. Sept. An Roſen . . . 19
4. Oct. An denſelben . . . 20
1830. 26. März. An Rudel . . . 20
21. Aug. An Wieck . . . 22
21. Aug. An Rudel . . . 23
1831. 31. Aug. An Hummel . . 24
1833. 5. April. An Töpken . . . 24
1834. 27. März. An denſelben . . 30
3. Juli. An Henriette Voigt . 31
8. Juli. An Keferſtein. . . 32
29. Juli. An Henr. Voigt . 33
(Sommer). An dieſelbe . . 34
18. Aug. An Töpken . . . 36
25. Aug. An Henr. Voigt . 39
Ende Aug. An dieſelbe . . 41
13. Sept. An dieſelbe . . . 41
23. Sept. An dieſelbe . . . 42
Sept. An dieſelbe 43
1835. 24. Jan. An Kahlert . . . 43
6. Febr. An Töpken . . . 44
26. Febr. An Moſcheles . . 46
2. Mai. An Henr. Voigt . 48
11. Aug. An Zuccalmaglio . 48
25. Sept. An Nauenburg . 50
28. Sept. An Zuccalmaglio . 51
1836. 1. März. An Kahlert . . . 52
Seite
2. März. An Thereſe Schumann 53
8. März. An Moſcheles . . 53
Charfreitag. An Zuccalmaglio 55
1. April. An Thereſe Schumann 56
(Ohne Datum). An Frau Devrient 58
(Desgl.). An dieſelbe . . . 59
1. Juli. An dieſelbe . . . 59
2. Juli. An Zuccalmaglio . 60
30. Juli. An Moſcheles . . 61
25. Aug. An Henr. Voigt . 64
28. Aug. An Eduard und Thereſe Schumann . . . 64
14. Sept. An Dorn . . . 65
18. Oct. An Zuccalmaglio . 67
15. Nov. An Thereſe Schumann 69
31. Dec. An dieſelbe . . . 71
1837. 31. Jan. An Keferſtein . . 72
31. Jan. An Zuccalmaglio . 73
10. Febr. An G. F. Becker . 75
16. April. An Zuccalmaglio. 76
18. Mai. An denſelben . . 76
24. Juli. An Rieffel . . . 78
20. Aug. An Zuccalmaglio. 79
23. Aug. An Moſcheles . . 80
26. Aug. An C. A. Becker . 82
8. Sept. An denſelben. . . 83
11. Sept. An Walther von Goethe 84
14. Sept. An C. A. Becker. 84
15. Sept. An Frau Devrient. 85

Seite
22. Sept. An Moſcheles . . 86
4. Dec. An Fiſchhof . . . 87
15. Dec. An Thereſe Schumann 89
1838. 13. Jan. An Zuccalmaglio 90
14. Jan. An Fiſchhof . . 91
19. März. An Eduard und Carl Schumann. . . . 92
25. März. An Thereſe Schumann 95
3. April. An Fiſchhof . . 97
16. April. An denſelben . 99
22. April. An Krägen . . 100
Mai. An Hirſchbach . . . 102
15. Juni. An Henr. Voigt 102
Juni. An Hirſchbach . . 105
6. Juli. An Fiſchhof. . . 105
Sommer. An Hirſchbach. . 107
5. Aug. An Fiſchhof. . . 107
6. Aug. An E. A. Becker . 111
8. Aug. An Zuccalmaglio . 112
Aug. An Hirſchbach . . . 113
25. Aug. An Fiſchhof . . 114
Sept. An Hirſchbach . . . 117
28. Sept. An Wenzel . . 118
10. Oct. An die Familie . 118
19. Oct. An Zuccalmaglio. 121
27. Oct. An Lorenz . . . 122
18. Dec. An Thereſe Schumann 126
Dec. An Fiſchhof 128

Seite
1839. 6. Jan. An Breitkopf und Härtel 129
11. Febr. An C. F. Becker. 130
10. März. An Zuccalmaglio 131
10. März. An Frau Devrient 132
15. März. An Simonin de Sire 133
Oſtern. An Hirſchbach . . 137
29. März. An R. Härtel . 138
14. April. An Dorn. . . 140
27. April. An Zuccalmaglio 141
Mai. An Hirſchbach . . . 142
14. Juni. An Krüger . . 142
Juli. An Hirſchbach . . . 143
11. Aug. An Henr. Voigt . 144
5. Sept. An Dorn. . . . 145
5. Sept. An Fiſchhof. . . 148
1840. 20. Jan. An Rieffel . . . 149
31. Jan. An Keferſtein . . 150
8. Febr. An denſelben . . 153
19. Febr. An denſelben . . 156
24. Febr. An Töpken. . . 159
29. Febr. An Keferſtein. . 160
21. März. An denſelben. . 162
15. Mai. An Krüger . . 163
11. Juni. An Rieffel. . . 163
4. Juli. An Breitkopf und Härtel 164
24. Aug. An Keferſtein. . 165
31. Aug. An Bülau . . . 167
13. Sept. An Frieſe . . . 168

Zweite Abtheilung: 1840 bis 1854.

Seite
1840. 28. Sept. An Töpken. . . 171
31. Dec. An Zuccalmaglio 171
1841. Jan. An Wenzel 172
17. März. An Hilf . . . 173
30. März. An C. F. Becker. 174
6. April. An Wenzel . . . 174
9. Mai. An Koßmaly . . 175
25. Juni. An Krüger. . . 177
26. Sept. An denſelben. . 177
28. Oct. An Koßmaly . . 178
31. Oct. An Griepenkerl. . 179
1842. 8. Jan. An Koßmaly. . . 181
6. März. An Töpken . . . 182
10. Mai. An Kahlert. . . 183
4. Aug. An Herzog. . . . 184
4. Aug. An Krüger . . . 185

Seite
28. Aug. An Fiſchhof . . 186
1. Sept. An Koßmaly . . 187
1843. 5. Mai. An denſelben . . 189
3. Juni. An Krüger . . . 192
15. Juni. An denſ. . . . 192
19. Juni. An Verhulſt . . 193
24. Juni. An Hand . . . 195
20. Oct. An Krüger . . . 196
1844. 5. Jan. An Verhulſt . . . 197
23. Jan. An Zuccalmaglio 198
25. Jan. An Koßmaly . . 199
1. April. An Wieck . . . 200
2. April. An Breitkopf und Härtel 204
Mitte Mai. An Wieck . . 205
3. Juni. An Carl Schumann 206

Seite
5. Juni. An Verhulſt . . 207
17. Aug. An Dr. Härtel . 209
December. An Krüger. . . 210
1845. 28. Mai. An Verhulſt . . 211
17. Juli. An Mendelsſohn 212
17. Aug. An Breitkopf und Härtel 214
September. An Mendelsſohn 215
24. Sept. An denſelben . . 216
Sept. An denſelben . . . 218
22. Oct. An denſelben . . 218
9. Nov. An denſelben . . 221
12. Nov. An denſelben . . 222
18. Nov. An denſelben . . 224
1846. 2. Jan. An Hiller. . . . 226
7. Jan. An Dorn. 226
22. Jan. An Reinecke . . 227
4. Mai. An Carl Schumann 228
3. Sept. An Meinardus. . 229
27. Oct. An Mendelsſohn . 231
23. Nov. An Fiſchhof . . 232
1847. 8. Febr. An C. F. Becker . 232
20. Febr. An Brendel . . 233
Sommer. An Hiller . . . 235
14. Mai. An Hebbel. . . 236
28. Juni. An denſelben. . 237
29. Juli. An Nottebohm . 239
1848. 1. Jan. An Hiller. . . . 240
9. April. An Büchner . . 241
30. Juni. An Reinecke . . 242
3. Juli. An Nottebohm . . 243
3. Juli. An Brendel . . . 244
16. Sept. An Meinardus . 246
4. Oct. An Reinecke . . . 247
6. Oct. An denſelben. . . 247
4. Nov. An Verhulſt. . . 249
21. Nov. An Rietz . . . 251
1849. 9. Febr. An Dr. Härtel . . 252
27. Febr. An denſelben. . 253
2. April. An Otten . . . 254
9. April. An Reinecke . . 256
10. April. An Hiller. . . 256
Oſtern. An Brendel . . . 258
1. Mai. An Reinecke . . . 259
20. Mai. An Rietz . . . 260
17. Juni. An Brendel . . 261
23. Juni. An Dr. Härtel . 262
Juli. An denſelben . . . 263
28. Juli. An denſelben . . 264
Sommer. An denſelben . . 266

Seite
1. Sept. An Brendel. . . . 267
18. Sept. An denſelben. . 268
6. Nov. An Dorn 270
19. Nov. An Hiller . . . 271
26. Nov. An Ohlert . . . 273
29. Nov. An Krüger . . . 274
3. Dec. An Hiller 275
19. Dec. An Dr. Klitzſch . 277
1850. 15. Jan. An Hiller . . . 278
An Dr. Härtel . . 279
2. April. An denſelben . . 281
1851. 13. Jan. An Strackerjan . 281
19. Jan. An R. Pohl . . 282
14. Febr. An denſelben . . 283
9. März. An Verhulſt . . 285
21. April. An M. Horn. . 285
13. Mai. An Pohl . . . 287
8. Juni. An Hauptmann . 288
25. Juni. An Pohl . . . 289
18. Juli. An denſelben . . 291
9. Aug. An Klitzſch . . . 292
22. Sept. An J. N. . . . 294
29. Sept. An Horn . . . 295
20. Nov. An Moſcheles . . 297
7. Dec. An Pohl 297
20. Dec. An Horn. . . . 298
1852. 10. Jan. An Pohl . . . 299
10. Mai. An v. Bruyck. . 300
Juli. An Kuntſch 301
24. Juli. An Luiſe Otto . 302
Juli. An dieſelbe 303
8. Sept. An Verhulſt. . . 304
9. Sept. An denſelben . . 304
12. Dec. An M. M. v. Weber 305
12. Dec. An C. A. Becker . 305
17. Dec. An v. Bruyck . . 306
27. Dec. An Pohl . . . 307
1853. 8. Febr. An Böhme . . . 309
14. März. An Hebbel . . 310
18. März. An Pohl . . . 311
17. April. An Joachim . . 312
25. April. An Hiller . . . 313
29. April. An denſelben. . 314
3. Mai. An Verhulſt. . . 315
8. Mai. An v. Bruyck . . 316
Juni. An Krigar 317
8. Juni. An Joachim . . 318
24. Juli. An Strackerjan . 320
26. Juli. An v. Bruyck . . 321
14. Sept. An Joachim . . 322

Seite
5. Oct. An Dr. Härtel . . 323
8. Oct. An Joachim . . . 323
13. Oct. An Dr. Härtel. . 325
13. Oct. An Joachim. . . 325
28. Oct. An Strackerjan . 327
3. Nov. An Breitkopf und Härtel 328
9. Nov. An dieſelben. . . 329
9. Nov. An Joachim. . . 330
18. Nov. An v. Bruyck . . 331
27. Nov. An Verhulſt . . 332
11. Dec. An Joachim. . . 333
20. Dec. An Verhulſt . . 334
23. Dec. An denſelben . . 334
28. Dec. An Meinardus . 335
1854. 6. Jan. An E. Hille . . . 336
6. Jan. An Joachim . . . 337
17. (13.) Jan. An Strackerjan 338
6. Febr. An Joachim . . . 340

Dritte Abtheilung: Briefe an Verleger.

Seite
1832. 2. Nov. An Breitkopf und Härtel 345
1833. 29. Jan. An Hofmeiſter. . 346
31. Juli. An denſelben . . 347
1835. 22. Dec. An R. Härtel . . 348
1837. 22. Mai. An denſelben . . 349
7. Aug. An Breitkopf und Härtel 350
13. Nov. An dieſelben . . 350
1839. 2. März. An R. Härtel . . 351
29. Aug. An denſelben . . 352
1840. 23. Febr. An Breitkopf und Härtel 352
1841. 5. Jan. An dieſelben. . . 353
22. April. An Kiſtner . . 353
1842. 15. Oct. An R. Härtel . . 354
5. Nov. An Hofmeiſter . . 355
7. Dec. An R. Härtel . . 357
1843. 4. Jan. An denſelben . . 358
7. März. An denſelben . . 358
3. Mai. An denſelben . . 360
7. Sept. An Breitkopf und Härtel 360
Dec. An Dr. Härtel . . . 361
14. Dec. An denſelben . . 362
1845. 9. Jan. An Breitkopf und Härtel 363
Seite
31. Jan. An Dr. Härtel. . 363
1. Juli. An denſelben . . 365
1846. 21. Jan. An denſelben . . 366
20. März. An R. Härtel . 367
1847. 3. Dec. An Dr. Härtel . . 368
14. Dec. An denſelben . . 369
1848. 9. Oct. An denſelben . . . 371
1849. 15. Febr. An denſelben . . 372
2. Mai. An denſelben . . 372
28. Mai. An denſelben . . . 373
Nov. An denſelben. . . . 374
19. Nov. An André . . . 375
1851. 24. Febr. An Dr. Härtel . 376
1852. 19. März. An denſelben. . 376
24. Mai. An denſelben . . 377
3. Juni. An denſelben . . 378
17. Nov. An Wigand . . 379
1853. 4. Jan. An Dr. Härtel . . 380
17. Jan. An denſelben . . 382
20. Febr. An denſelben . . 383
21. April. An denſelben. . 383
24. April. An denſelben . 385
1. Sept. An R. Härtel . . 385
3. Nov. An Breitkopf und Härtel 386
1854. 3. Jan. An dieſelben . . . 387

Namen-Regiſter 389

Erſte Abtheilung:

1828—1840.

1. An Gisbert Roſen, stud. jur. in Heidelberg.

Leipzig, den 5. Juni 1828.

Mein theurer Roſen,

Heute iſt der 19. Juni, ſo lange hat es leider gedauert, daß ich den Brief fortſetzen konnte. Ach! wer doch mit Dir in Heidelberg wäre. Leipzig iſt ein infames Neſt, wo man ſeines Lebens nicht froh werden kann — das Geld macht reißende Fortſchritte und mehr als man in den Hörſälen machen kann — eine Bemerkung, die geiſtreich genug aus dem Leben zu greifen iſt und noch dazu aus meinem. Hier ſitze ich nun ohne Geld, im ſtummen Vergleichen der Gegenwart mit den jüngſt verfloſſenen Stunden, die ich mit Dir ſo innig, ſo heiter verlebte und bleibe ſinnend vor Deinem Bilde ſtehen und vor dem komiſchen Schickſal, welches die Menſchen auf ſo entgegengeſetzten Wegen zuſammenführt, vereint und wieder von einander reißt. Du ſitzeſt vielleicht jetzt auf den Ruinen des alten Bergſchloſſes und lächelſt vergnügt und heiter die Blüthen des Juni an, während ich auf den Ruinen meiner eingeſunkenen Luſtſchlöſſer und meiner Träume ſtehe und weinend in den düſtern Himmel der Gegenwart und der Zukunft blicke. Himmel! Dieſer Brief ſcheint ja entſetzlich ernſt zu werden und das ſoll er bei Gott nicht, melancholiſche Geſichter wie Deines müſſen aufgeheitert werden und meinen melancholiſchen Ernſt will ich für mich behalten.

Meine Reiſe über Regensburg war verflucht ennuyant und ich vermißte Dich nur zu ſehr in jenem erzkatholiſchen Strich.

Ich mache nicht gerne Reiſebeſchreibungen und vollends ſolche, welche unangenehme Gefühle aufrühren, die beſſer in der Erinnerung unterdrückt werden. Es reiche hin, Dir zu ſagen, daß ich recht innig an Dich dachte, daß mir das Bild der lieblichen Clara*) im Traume und im Wachen vor Augen ſchwebte, und daß ich recht herzlich froh war, als ich meine gute Heimathsſtadt Zwickau wieder ſah. Alle waren beſtürzt, daß ich nur drei Stunden bleiben wollte, denn in Zwickau hatte noch kein Menſch etwas von Nürnberg, Augsburg, München gehört, geſchweige denn etwas davon geſehen. Alle wollten deshalb was erzählt haben; ich aber war unerbittlich, drückte mich nach drei Stunden, die ich dort blieb, in die Ecke des Poſtwagens und — weinte recht innig, und dachte über Alles nach, was mir ſchon vom Herzen geriſſen ward und noch zertrümmert vor mir liegt, und ſann über mein wildes Schlaraffenleben nach, was ich ſeit acht Wochen geführt hatte und leider jetzt noch führe. Du irrſt Dich gewaltig, wenn Du glaubſt, ich ſei liederlich — nicht die Probe — ich bin ordentlicher denn je, aber ich befinde mich hier ganz erbärmlich und das Studentenleben ſcheint mir zu niedrig, als daß ich mich hineinſtürzen möchte. Ich war nicht übel Willens Dir meine Gedanken über Burſchenſchaft u. ſ. w. zu entwickeln, aber ſie ſind das Briefporto nicht werth, was Dich ohnehin ſchon 8 Gr. 6 Pf. koſtet.

Mein angenehmer Roſen, wie geht es Dir denn? Heute iſt herrliches Wetter, geſtern war ich im Roſenthale und trank eine Taſſe Kaffee! Ich bin heute ganz entſetzlich luſtig, wenn Dich das intereſſirt, aus dem einfachen Grunde weil ich kein Geld habe und es alte Mode iſt, fideler zu ſein, als wenn man welches hat. Angenehmer Roſen, ich frage noch einmal, wie befindeſt Du Dich denn — es iſt ſchrecklich acht gute Groſchen zahlen zu müſſen, um dies zu erfahren. Aber es geht nicht anders, die Welt haut ſich gegenſeitig über die Eſelsohren und ſo kommt Gleichgewicht heraus. Und doch freut jede Zeile, jeder Brief von Dir innig und ich will gern bezahlen, wenn ich nur von Dir Briefe erhalte.

---

*) Clara v. Kurrer, Tochter des Dr. v. Kurrer in Augsburg, früher in Zwickau.

— — — — Semmel*) läßt Dich herzlich grüßen, er bekümmert ſich wenig um die Burſchenſchaft und lacht ſarkaſtiſch über die ſchweblichen nebligen Begriffe von Volksthum, Deutſchthum, und die inflammirten Burſchen ärgern ſich darob gewaltig. Ach! welche Ideale machte ich mir von einem Burſchen und wie armſelig fand ich ſie meiſtens. — Jetzt gehe ich ſachte zum ernſthaften Capitel meines Briefes über und den ganzen Aufenthalt in Augsburg, und Deinen in Zwickau und Gera trägt mir der Genius der Freundſchaft vor die ſehnſüchtigen Augen. Ach, daß doch jede glückliche Minute ſich ſelbſt mordet!

Auf der Rückreiſe über Bayreuth beſuchte ich, durch die Güte der alten Rollwenzel, Jean Paul's Wittwe und bekam von ihr ſein Bild. Wenn die ganze Welt Jean Paul läſe, ſo würde ſie beſtimmt beſſer aber unglücklicher — er hat mich oft dem Wahnſinn nahe gebracht, aber der Regenbogen des Friedens ſchwebt immer ſanft über allen Thränen und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt.

Mit dieſem Brief gehen zwei nach Augsburg an den Doctor [v. Kurrer] und an Clara ab, und Du kannſt nicht verlangen, daß ich mich nach ſolchen erſchöpfenden Ergießungen noch ferner ergießen ſoll. Clara's Bild — — Lebe denn glücklich! jeder Genius des Menſchen ſei mit Dir und der der Freudenthränen begleite Dich ewig! Behalte aber auch den Freund lieb, der nur wenige Minuten mit Dir zuſammen lebte, aber das recht innig und froh und Dich von Herzen lieb gewonnen, weil er in Dir einen menſchlichen, weichen und doch kräftigen Jüngling fand. Vergiß die ſchönen Stunden nie, die wir zuſammen lebten und bleibe ſo menſchlich, ſo gut wie Du es jetzt biſt. Antworte bald.

---

*) stud. Jur. in Leipzig.

Dein

R. Sch.

2. An G. Roſen.

Leipzig [1828].

Mein theurer Roſen,

es muß eine verdammt komiſche Freude ſein, mein Sanskrit zu leſen, drum geb' ich mir heute Mühe recht ſchön zu ſchreiben, und mache eine Regel von der Ausnahme, weil in der Regel Poeten und Clavierſpieler eine Hundepfote ſchreiben d. h. ſo wie ich. Jetzt geht der eigentliche Brief los und die captatio benevolentiae iſt vorausgeſandt.

Mein angenehmer Roſen, o der glücklichen Zeiten, da wir noch beiſammen waren, denn mit unſerer Trennung fing meine Herrlichkeit an, nämlich mein Studentenleben. Aber wie hab ich's gefunden, keine Roſen im Leben und keinen Roſen unter den Menſchen. Ich fliege manchmal, ſei es nun im Jean Paul oder am Clavier, das wollen die hieſigen Deutſchthümler nicht dulden. Flug-Menſchen oder Luftſchiffer verhalten ſich überhaupt zu den Sitzfleiſch-Menſchen wie Bienen. Wenn ſie fliegen, ſo thun ſie keinem Menſchen etwas zu Leide, ſobald man ſie jedoch an den Blumen antaſten will, ſo ſtechen ſie! Steche ich nun auch nicht, ſo ſchlag' ich doch mit Händen und Füßen aus, um einmal jene ſchweblichen Begriffe von Volksthum ꝛc. in's Bockshorn zu jagen. Götte*) außer Semmel und Flechſig**) iſt der Einzige, mit welchem ich näher befreundet bin. An den Andern iſt nicht viel und ich bekümmere mich wenig um ſie, höchſtens um Schütz und Günther, wenn ſie nur nicht ſo einſeitig wären.

---

*) stud. jur. in Leipzig.

**) stud. theol.

Nach Heidelberg komme ich gewiß, aber leider erſt Oſtern 1829, ach, daß Du dann noch da wäreſt, um dann in dieſem blühenden Paradieſe mit Dir umherſchwärmen zu können! Die niedlichen Bilderchen, für die ich Dir herzlich danke, geben meinen Träumen Flügel. Hier habe ich noch kein Collegium beſucht, und ausſchließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Clavier geſpielt, etliche Briefe und Jean Pauliaden geſchrieben. In Familien habe ich mich nicht eingeniſtet und fliehe überhaupt, ich weiß ſelbſt nicht warum, die erbärmlichen Menſchen, komme nur wenig aus und bin manchmal ſo recht zerknirſcht über die Winzigkeiten und Erbärmlichkeiten dieſer egoiſtiſchen Welt. Ach, eine Welt ohne Menſchen, was wäre ſie? ein unendlicher Friedhof — ein Todtenſchlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein todter Guckkaſten ohne Figuren — und doch! — Dieſe Welt mit Menſchen, was iſt ſie? — ein ungeheurer Gottesacker eingeſunkener Träume — ein Garten mit Cypreſſen und Thränenweiden, ein ſtummer Guckkaſten mit weinenden Figuren. O Gott — das iſt ſie — ja! Ob wir uns wiederſehen, wiſſen freilich nur die Götter aber die Welt iſt ja noch nicht ſo groß, als daß ſie Menſchen auf immer trennen könnte und vollends Freunde. Das Wiederſehen iſt ja von jeher niemals ſo lang geweſen, als die Trennung und wir wollen nicht weinen .... [?], denn allen Menſchen hat von jeher das Schickſal mit ſeinen Rieſenfäuſten das Maul verſtopft, aber die Herzen nicht, die ſich in der Ferne wärmer lieben und heiliger achten, weil ſie ſich als unſichtbar oder geſtorben oder überirdiſch betrachten. — —

Ich bin erſchöpft vom vielen Briefſchreiben, darum zürne nicht, wenn ich ſchließe, es wird Dir ohnehin keine Freude machen, mein Gewäſch anzuhören. Deine Leipziger Bekannten, die Dich ohne Ausnahme herzlich lieben und achten, laſſen Dich tauſendmal grüßen.

Lebe denn wohl, geliebter Freund, Dein Leben möge nicht mehr Gewölke haben, als zu einem ſchönen Abendhimmel nöthig iſt, und nicht mehr Regen als zu einem Mondregenbogen, wenn Du Abends auf den Bergruinen ſitzeſt und entzückt in das Blüthenthal und in den Sternenhimmel ſchauſt. Vergiß mich dann nicht, den fernen Freund, der recht zermalmt und unglücklich iſt, und wünſche mir Alles, was ich Dir aus der Ferne wünſche. Dein milder menſchlicher Genius flattre leicht über den Koth des Lebens und Du ſelbſt bleibe, was Du biſt und warſt — menſchlich — menſchlich. Lebewohl.

Dein Schumann.

3. An den Vormund, Kaufmann Rudel in Zwickau.

Leipzig, den 4. Juli 1828.

Ew. Wohlgeboren

ſage ich meinen verbindlichſten Dank für das überſandte Monatsgeld — — —. Sein Sie verſichert, daß ich das Geld nur auf die beſte Weiſe verwenden werde, und daß ich durchaus keine unnöthigen Ausgaben damit beſtreite.

Die Jurisprudenz habe ich ganz gewiß als mein Brotſtudium erwählt, und will fleißig in ihr arbeiten, ſo eiskalt und trocken auch der Anfang iſt.

Nehmen Sie meine innigſten Wünſche für Ihr Wohl und Ihre Geſundheit und ſein Sie verſichert, daß ich mit der ſchuldigſten Hochachtung verharre

Ew. Wohlgeboren

dankbar ergebener

Robert Schumann.

4. An Gottlob Wiedebein, Capellmeiſter in Braunſchweig.

Leipzig am 15ten Juli 1828.

Ew. Wohlgeboren

möchten das kühne Hervortreten eines achtzehnjährigen Jünglings entſchuldigen, welcher durch das Heft Ihrer über alles Lob erhabenen Lieder begeiſtert, mit ſeinen ſchwachen Tönen ſelber in die heilige Tonwelt einzugreifen wagte.

Ihre Lieder ſchufen mir manche glückliche Minute, und ich lernte durch dieſe Jean Paul's verhüllte Worte verſtehen und enträthſeln. Jean Paul's dunkle Geiſtertöne wurden mir durch jenes magiſche Verhüllen Ihrer Tonſchöpfungen erſt licht und klar, wie ungefähr zwei Negationen affirmiren, und der ganze Himmel der Töne, dieſer Freudethränen der Seele, ſank wie verklärt über alle meine Gefühle.

Haben Sie Nachſicht mit dem Jünglinge, der, uneingeweiht in die Myſterien der Töne, mit unſichrer Hand zu eigner Dichtung entflammt wurde und Ihnen dieſe erſten Verſuche zur gütigen, aber ſtrenggerechten Beurtheilung vorlegt.

Kerner's Gedichte, die mich durch jene geheimnißvolle überirdiſche Kraft, die man oft in den Dichtungen Goethe's und Jean Paul's findet, am meiſten anzogen, brachten mich zuerſt auf den Gedanken, meine ſchwachen Kräfte zu verſuchen, weil in dieſen ſchon jedes Wort ein Sphärenton iſt, der erſt durch die Note beſtimmt werden muß. Ich ſchließe hier zugleich die ergebenſte Bitte ein, wenn es mir anders zuſteht, den Meiſter der Töne um etwas zu bitten, und erſuche Sie im Namen Aller, die Ihre Lieder kennen und mit Sehnſucht dem zweiten Hefte entgegenſehen, uns bald mit der Compoſition Kerner'ſcher Lieder zu erfreuen, denen Ihre ſanften, weichen, wehmüthigen Accorde erſt den ſchönſten Text und die tiefſte Bedeutung geben können. Noch erſuche ich Sie, beifolgende Lieder, wenn anders Ihre vielfachen Arbeiten Ihnen ſo viel Zeit übrig laſſen, zu beliebiger Zeit mit einer Antwort[*]) zurückzuſenden.

Wie ſehr auch immer fremder Beifall Sie überall belohnen möge, ſo kann doch nur der Tonhimmel der Begeiſterung und Entzückung, in dem Sie wohnen, Ihnen den ſchönſten Lohn und Kranz darreichen.

Möchte der Maßſtab von Ihren Liedern nicht der der meinigen ſein, und möchte Ihnen jeder Ton eine ſanfte Erinnerung an ein fernes, fremdes Herz geben, welchem Sie Alles geben. Nehmen Sie die Verſicherung meiner tiefſten Liebe und innigſten Verehrung, der ich verharre

Ew. Wohlgeboren
ergebenſter
Robert Schumann
Stud. jur. wohnhaft auf dem
Brühl Nro. 454 1ſte Etage.

5. An G. Wiedebein.

Leipzig, d. 5ten Auguſt 28.

Verehrter!

Meinen wärmſten, wärmſten Dank für den Brief, in welchem mir jedes Wort theuer und heilig iſt. Ich hatte wahrſcheinlich in meinem vorigen Briefe vergeſſen, Ihnen zu ſagen, daß ich weder Kenner der Harmonielehre, des Generalbaſſes u. ſ. w., noch Contrapunktiſt, ſondern reiner, einfältiger Zögling der leitenden Natur bin und allein einem blinden, eiteln Triebe folgte, der die Feſſeln abſchütteln wollte. Jetzt ſoll es aber an das Studium der Compoſitionslehre gehen, und das Meſſer des Verſtandes ſoll ohne Gnade Alles wegkratzen, was die regelloſe Fantaſie etwa (die ſich, wenigſtens beim Jünglinge, immer wie Ideal und Leben entgegenſteht und mit ihrer

---

[*]) S. „Davidsbündler“ S. 119.

Mitherrſcherin, dem Verſtande nicht beſonders vertragen will in ſein Gebiet einpaſchen wollte — — freilich dürfen die harten Löwentatzen der Vernunft die weichen Hände der lyriſchen Tonmuſe, die auf den Taſten unſrer Gefühle ſpielt, nicht ganz zerquetſchen wollen, wenn auch der Verſtand, wie bei den Römern, nicht die Magd ſein ſoll, welche der Fantaſie die Schleppe nachträgt, ſondern mit der Fackel vor ihr geht und mit ihren Strahlen die Fantaſie in die Tonwelt führt und den Schleier hebt. — Das Letzte iſt die Löſung und ſchwierig, weil Töne überhaupt verſchleierte Venusflammen ſind, die wir durch den Schleier lächeln ſehen, welcher aber zu zart-ätheriſch und überirdiſch iſt, als daß wir ihn heben könnten. Darum ſtillt die Muſik den Streit der Gefühle nicht, ſondern regt ihn auf und läßt jenes verworrene, unnennbare Etwas zurück. — aber dann wird es einem ſo innig wohl, als ob nach einem Himmelsgewitter ein milder friedlicher Regenbogen am Himmel ſtände. — So ging es mir auch, wenn ich Ihre Lieder hörte und ſpielte. . . .

Und ſo will ich denn mit friſchem Muthe die Stufen betreten, die in das Odeon der Töne führen, und in welchem Sie mir als einziges, unübertreffliches Ideal daſtehen. Erlauben Sie mir, Ihnen nach einem Jahr Rechenſchaft von meinem geringen Streben abzulegen. —

Die ganze Welt ſteht mir noch ſo jugendlich offen, und ich will Muth ſchöpfen und thun, was ich kann, denn: wenn Geiſt mit Muth ihr einet u. ſ. w.*)

Verehrter! So glücklich Sie, als geheiligter Prieſter in den Myſterien der Tonwelt daſtehn, ſo mögen Ihnen auch immerfort die heiligen Töne alle Schmerzensthränen abtrocknen, die das Leben wohl manchmal giebt.

---

*) „Wenn Geiſt mit Muth ihr einet, und wenn in euch
Des Schweren Reiz nie ſchlummernde Funken nährt,
Dann werden ſelbſt der Apollonia
Eifrigſte Prieſter euch nicht verkennen". Klopſtock.

Ihr ganzes Leben ſei ſo klar und ungetrübt, wie ein ſanfter Ton, und jede Thräne ſei fern von Ihnen, und nur die Freudenthräne nicht oder die der Entzückung. Leben Sie ſo glücklich, wie Sie es verdienen; denn Sie haben ſchon manchem Menſchen glückliche Minuten geſchaffen, und mir die glücklichſten.

Robert Schumann.

6. An G. Roſen.

Leipzig am 7ten Nov. 1828.

Ein entzückender belebender Gedanke iſt es mir ſeit Tag und Jahr, zu Oſtern nach Heidelberg gehen zu können, alle Freudenhimmel des Wonnelebens liegen vor mir ausgebreitet, das große Faß und die kleinen Fäſſer, die heitern Menſchen, die nahe Schweiz, Italien, Frankreich, das ganze Leben dort, das ich mir mit tizianiſchen Feuerſtrichen vormale. Es genügt mir zu wiſſen, daß ich aus Deiner, künftighin meiner Stube den Neckar mit ſeinen Rebengeländen vor mir habe, und möchte das Zimmer ſonſt ſein wie es wollte, dies Einzige reicht hin. Deine Blumen, wenn ſie anders nicht bis Oſtern verwelken, ſollen, wie die der Freundſchaft, nicht verblühen. Wenn Du wahrhaft edle Menſchen jetzt in Heidelberg zu Freunden haſt, ſo wäre es mir nicht unlieb, bei dieſen Deine Stelle zu übernehmen, weil ich zu Oſtern keinen Menſchen in Heidelberg habe, der mich kennt und den ich verſtehe. Eine trübe Idee, in welche Hände wird der Zufall meine Freundſchaft treiben? Uebrigens geht es mir hier beſſer als je, wär ich nur nicht immer ein ſo armer erbärmlicher Hiob in den Geldbeutelangelegenheiten. Ich führte voriges Semeſter ein unregelmäßiges ungeordnetes Leben, wenn gerade auch kein liederliches; aber ich dachte zu wenig an jenen Vers aus den Idealen: „Beſchäftigung, die nie ermattet.“ Die großen, herrlichen Concerte machen mich vollends glücklich! —

Es wird finſter, drum ſei froh, daß ich ſchließe; ſchreibe mir bald und viel und mehr als ich Dir. Nächſtens mehr und beſſer! Lebe wohl, mein guter, guter Roſen und denke der Stunden, wo wir glücklich waren, mit eben der Liebe wie ich, und bleibe auch in der Erinnerung und Zukunft mein Freund, wie ich ewig der Deinige.

R. Sch.

P. S. Kennſt Du einen Dichter Grabbe, der Verfaſſer des „Herzog von Gothland" und kannſt Du mir etwas von ihm mittheilen, da er ſich ſeit langer Zeit in Deiner Vaterſtadt aufhalten ſoll? Eine Antwort hierauf würde mich beſonders erfreuen.

7. An G. Roſen.

Schneeberg, am letzten April 1829.

Mein guter Roſen,

Beinahe wären meine ganzen Heidelberger Luftſchlöſſer zerronnen; mein Bruder Julius wurde kurz nach der Entbindung ſeiner Frau lebensgefährlich krank; meine Mutter beſchwor mich, im Falle, daß dieſer ſterben ſollte, ſie nicht zu verlaſſen, weil ſie ſonſt ganz einſam wäre. Jetzt iſt die Krankheit aber ganz gehoben und ich kann Dir mit fröhlicher Zuverſicht zurufen: heute über drei Wochen hänge ich Dir am Halſe.

Es wurde mir in der letzten Zeit furchtbar ſchwer, aus Leipzig zu gehen. Eine ſchöne, heitere, fromme, weibliche Seele hatte die meinige gefeſſelt; es hat Kämpfe gekoſtet, aber jetzt iſt Alles vorbei, und ich ſtehe ſtark mit unterdrückten Thränen da und ſchaue hoffend und muthig in mein Heidelberger Blüthenleben.

Ich glaube nicht, daß ich Dir ſchon geſchrieben habe, daß unſer Freund Semmel nach ſeinem Examen mit nach

Heidelberg fliegen wird. Das ſoll ein Leben werden, zu Michaelis geht's in die Schweiz und wer weiß wo noch hin — möge das ſchöne Kleeblatt nie verwelken.

Vorgeſtern war ſehr brillantes Concert in Zwickau, wo 800—1000 Menſchen zuſammen waren; natürlich ließ ich meine Finger auch hören — ich komme gar nicht aus den Luſt- und Freudenfeſten heraus. Zuerſt war bal paré bei Oberſtens [v. Trosky], am Sonnabend thé dansant bei Dr. Hempels, am Sonntag Schulball, wo ich ungemein b...... war, am Montag Quartett bei Carus (Matthäi aus Leipzig), am Dienstag Gewandhausconcert und Abendeſſen, am Mittwoch Gabelfrühſtück und heute Abend iſt hier Valetball — und alle dieſe ganzen Geſchichten koſten mich keinen Heller, andere ſchon vergeſſene und verfreſſene Früh- und Abendſtücke nicht zu erwähnen.

Den Tag meiner Ankunft in Heidelberg will ich Dir von Frankfurt aus beſtimmen, wo ich mich einige Tage aufzuhalten gedenke. Den 11. Mai, Montag, reiſe ich ganz beſtimmt von Leipzig ab; viel Geld kann ich leider Gottes nicht mitbringen, weil ich in Leipzig ſehr viele Bären loszubinden habe. Vielleicht kannſt Du mir in der erſten Zeit aushelfen, wo nicht, werden die Genies ſich ſchon durchzubeißen wiſſen. Jedenfalls bin ich bis zum 18. bei Dir. — Hier hat es heute den ganzen Tag geſchneit, ich hoffe nicht auf dem Schlitten nach Heidelberg fahren zu müſſen, bei Dir iſt gewiß ſchon alles grün und roth — es flimmert mir vor den Augen. Lebewohl, mein geliebter Freund, das Wiederſehen wiegt jede lange Trennung auf und ſo möge es die unſrige auch. Blühe freundlich fort wie der Frühling, der mir entgegenlächelt und Deine heitere Seele kenne keinen als dieſen und niemals einen Winter.

Dein Bruder R. Sch.

Deine Augen dauern mich, ich kann den Brief ſelbſt nicht leſen.

8. An Frau Thereſe Schumann, geb. Semmel.

(Schumann's Schwägerin.)

Brescia, den 16. September 1829.

Eben ſah ich eine bildſchöne Italienerin, die Dir etwas ähnlich war, da dacht' ich an Dich und ſchreibe an Dich, meine theure Thereſe! Könnt' ich Dir nur ſo recht Alles malen, den tiefblauen Himmel Italiens, das quellende, ſprudelnde Grün der Erde, die Aprikoſen-, Citronen-, Hanf-, Seide- und Tabakwälder, die ganzen . . . . . . ? voll reizender Schmetterlinge und wogender Zephyretten, die fernen, charakterfeſten, deutſchen, nervigten und — eckigen Alpen, und dann die großen, ſchönen, feurig-ſchmachtenden Augen der Italienerinnen, faſt ſo wie Deine, wenn Du von etwas entzückt biſt, und dann das ganze tolle, bewegſame, lebendige Leben, welches ſich bewegt und nicht bewegt wird, und dann mich, wenn ich faſt mein theures, und ſo feſt an die Bruſt gewachſenes Deutſchland über das lyriſche Italien vergeſſe, und wenn ich ſehr deutſch und ſentimental in die runde üppige Baumfülle hinausſchaue oder in die Sonne, die untergeht oder in die vaterländiſchen Berge, die noch vom letzten Kuß der Sonne roth ſind und glühen und ſterben und dann kalt, wie geſtorbene große Menſchen daſtehen — — ach! Könnt' ich Dir das Alles malen, — Du hätteſt wahrlich noch einmal ſo viel Porto zu bezahlen, ſo dick und voluminös würde mein Brief. — — — — — — —

Geſtern reiſt' ich bei herrlichem Wetter aus Mailand fort, wo ich mich ſechs Tage lang herumgeſiehlt hatte, obgleich ich nur zwei Tage dableiben wollte. Der Gründe hatte ich viele: 1) den beſten, daß es mir im Ganzen gefiel, 2) des Beſonderen wegen, z. B. des Domes, des palazzo reale, des escalier conduisant au Belvedere im Hotel Reichmann, auch einer ſchönen Engländerin wegen, die ſich weniger in mich, als in mein Klavierſpiel verliebt zu haben ſchien; denn die

Engländerinnen lieben alle mit dem Kopfe d. h. ſie lieben Brutus'ſe oder Lord Byron's, oder Mozarte und Raphaele, weniger die äußere Schönheit, wie Apollo's oder Adonis'ſe, wenn nicht der Geiſt ſchön iſt; die Italienerinnen machen es umgekehrt und lieben allein mit dem Herzen; die Deutſchen vereinigen Beides oder lieben auch nur einen Reiter, einen Sänger, oder einen Reichen, der ſie bald heirathet, übrigens sans comparaison bitt' ich und nicht perſönlich zu nehmen. Ein dritter Grund war ein Graf S. aus Innsbruck, mit dem, obgleich er 14 Jahre älter iſt als ich, ich mich recht geiſtig verbunden hatte, ſo Viel hatten wir uns immer mitzutheilen und zu kohlen und zu plaudern und ſo ſehr gefielen wir uns gegenſeitig, ſchien es. Er gab mir einen reinen erquickenden Beweis, daß es nicht lauter Lumpludel und Affen auf der Welt giebt, obgleich er nicht gut hörte, etwas buckligt ging, und immer erſchreckliche Geſichter ſchnitt, nicht über die Menſchheit, als mehr über die Menſchen.

Wäre die ganze italieniſche Sprache nicht eine ewige Muſik (der Graf nannte ſie gut einen lang ausgehaltenen A-moll-Accord) ich würde keine geſcheute hören. Von dem Feuer, mit dem ſie geſpielt wird, kannſt Du Dir ſo wenig eine Idee machen, als von der Liederlichkeit und der wenigen Eleganz und Präciſion. Ausnahmen giebt es natürlich, wie in der Scala in Mailand, wo ich wirklich über der Signora Lalande und Tamburini die Dr. Carus und Madame H. aus Chemnitz vergaß. Eine beliebte kleine Favoritarie der Lalande und einige andere kleine Lieder, die ich in Italien hörte, will ich Dir ſpäter ſchicken.

Mit meinem Italieniſch komme ich wirklich gut aus und durch; ſonſt iſt das Prellen der Fremden in Italien ſehr an der Tagesordnung. Auch geb' ich mich überall für einen Pruſſiano aus, was mir viel hilft, da es das angeſehenſte Volk iſt; ſchlimm iſt es freilich, wenn man ſein Vaterland verleugnen muß; doch iſt der Pfiff gut, da er Niemandem etwas ſchadet und mir hilft. Geſtern konnt' ich hier wirklich recht ſchlecht ankommen. Es iſt hier Mode, daß die Damen auf die Kaffeehäuſer gehen; ich ſaß ruhig an meinem Tiſch und trank Chocolade, da nahte ſich mir mit majeſtätiſchen Blicken eine Signora mit einem eleganten, flachen Schmetterling-Signore; die Tiſche waren alle beſetzt und ſie ſetzten ſich beide ſtraff dicht an meine Seite; ich war nicht ſo unverſchämt einzuſehen, daß ich aufſtehen ſollte, da noch meine Taſſe ganz voll war und blieb ruhig ſitzen; ich merkte bald, daß ſich die Signora manchmal fragend nach mir umkehrte, als ob ich mich nicht bald drücken würde, da Beide einen discorso innamorato führen zu wollen ſchienen. Im Verlauf ihres Geſpräches hörte ich vom Signore die Worte, aber nur halb und gebrochen: questo Signore (er meinte mich) è certamente dalla Campagna, zu deutſch: „Dieſer Herr kommt gewiß vom Lande“; erſt that ich ſo, als verſtänd' ich kein Italieniſch. Aber es wurde noch beſſer. Wie ich aufſtand und gehen wollte, brach der Signore mitten im Geſpräche mit ſeiner Dame ab und ſagte zu mir ſpöttiſch: Addio Signore. Ich wollte ihm in Gegenwart ſeiner Dame nichts antworten und bat den Cameriere, daß er dem bewußten Signore ſagen möchte, der dalla campagna hätte Etwas mit ihm zu reden. Er ließ mir antworten: wenn ich mit ihm reden wollte, möchte ich zu ihm kommen. Mir fiel die Anekdote von Friedrich dem Großen ein, wie ich zu ihm hinging, und ich ſagte ruhig-lächelnd zu ihm: Ah, mio Signore, sa a parlare spagnolo, (zu deutſch: können Sie ſpaniſch reden) perchè io non ben so l'italiano (weil ich nicht gut italieniſch kann) — er antwortete ein zweifelndes: No. Veritamente, fuhr ich fort, me ne dispiace, perciocchè altrimente potrebbe legger il Don Quixote nell' Originale; ma io son Cavaliere e me piacerebbe a reviderci — zu deutſch: „wahrhaftig, das thut mir leid, weil ſie ſonſt den Don Quixote in der Urſprache leſen könnten; doch bin ich Cavalier und es würde mich freuen, wenn wir uns wiederſähen." Mit einem verlegenen »bene Signore« ſah er ſeine Dame an und entließ mich. Ich habe aber nichts wieder von ihm geſehen und gehört. Vielleicht lieg' ich ſchon morgen auf dem Kampfplatze erſchoſſen von einem Judenbengel, wie ich hernach erfuhr. Das Schlimmſte und Aergerlichſte wäre, wenn er meinen oder Friedrich's des Großen Witz gar nicht verſtanden hätte, was aber ziemlich glaublich iſt, da die Ignoranz der fremden und eignen Literatur der Italiener und -innen unbeſchreiblich iſt.

Gott gebe, ich habe deutlich geſchrieben, damit Du die tolle Geſchichte ordentlich verſtehſt. — Uebermorgen geht's nach Verona, dann nach Vicenza, Padua und Venedig. So unendlich dankbar ich Eduard ſein muß, daß er mir ſo viel Geld geſchickt hat, ſo kann ich doch nicht verhehlen, daß ich mir Vieles entſagen muß, da ich bei näherer Revidirung meiner Kaſſe immer auf den verdammten Gedanken komme, nicht auszureichen und gar meine Uhr verſetzen oder verkaufen zu müſſen. Gott laſſe doch einmal Ducaten regnen! und alle Thränen und Briefe an Vormünder und Brüder würden verſchwinden!!

Wie mag es denn Euch jetzt gehen und denkt Ihr manchmal an den fernen, einſamen Wanderer, der jetzt weiter nichts hat als ſein Herz, mit dem er ſprechen, weinen und lachen kann! Ach! ſo ein Dr. Fauſt's Mantel müßte herrlich ſein und ich möchte jetzt ungeſehen und unbelauſcht in Eure Fenſter hineinlugen und dann wieder fortfliegen nach Italien und dann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Einen Kranz flechten. Hätte der Menſch in ſeinen Trauerſtunden ſo viel heitere Minuten, als in ſeinen heiteren ſo viel wehmüthige, er wäre gewiß noch glücklicher, als ich eben jetzt es bin.

Aber ich bin es ſehr, glaub' es mir und dies Alles hab ich dem guten Eduard und dem andern hohen Genius, dem nun die Hülle abgenommen iſt*), zu danken, die mir dieſe

---

*) Dem Vater.

Freude gönnten und gaben. Addio, meine theuere Schweſter; in Schmerz und Freude bleib' ich Dein und Euch Allen

R. Sch.

Klammere Dich recht feſt an Deine Helene, wenn Du ſie küſſeſt; denn Du küſſeſt ſie von mir mit. Die Mutter, Eduard, Julius, Carl, Emilie, Roſalie und alle die Deinen in Gera mögen ſich meiner freundlich erinnern. Auch Malchen und Erttel vergiß nicht.

9. An G. Roſen.

Venedig, d. 21. September 1829.

Ich kann hier keinen geſchickten Bogen Briefpapier bekommen, ſo daß ich ein Blatt aus meiner Brieftaſche reißen mußte. — Es geht mir gut, glücklich ſogar, ich hatte mich verliebt in Mailand und lag ganze ſechs Tage da, meine Kaſſe iſt ganz erſchöpft und ich muß meine Uhr verkaufen und bei Kurrer in Augsburg noch borgen. Ich habe oft geſchrieben, aber immer den Brief zerriſſen. Von Venedig kann ich Dir keine Vorſtellung machen, wohl aber von Anderem, wenn wir auf dem Schloßberge ſpazieren gehen. Habe immer Hundewetter gehabt, deſto geiſtigeres und reineres in meinem innern Himmel! Ach, Roſen, warum biſt Du nicht mit nach Venedig gekommen, oder ich hätte nicht ohne Dich reiſen ſollen! — Bitte, miethe mir ein neues Logis, hörſt Du, ein rechtes für mich, Du kennſt mich doch ſo ein wenig. Verſäume keine Minute. — Ach mein Herz iſt gepreßt und mein Geiſt am escalier conduisant au Belvedere am Hotel Reichmann. Sie gab mir eine Cypreſſe zum Abſchiede da oben — es war eine Engländerin — recht ſtolz und freundlich, liebend und haſſend, hart und ſo weich wenn ich ſpielte. Verfluchte Reminiscenzen. Aus Augsburg wieder. Lebe wohl, Du Gekannter.

Dein R. Sch.

10. An G. Roſen.

Mailand, den 4. October 1829.

Da ich in Venedig vergeſſen hatte, den Brief zu frankiren, ſo fürcht' ich, Du habeſt ihn nicht erhalten, mein geliebter Roſen. Im Grunde wär es mir lieb, da er in einem etwas mißmuthigen Tone abgefaßt war, dem Vieles zu Grunde lag, was ich nicht wiederholen will. Ich komme mir ſeit einigen Wochen (vielmehr immer) ſo arm und ſo reich, ſo matt und ſo kräftig, ſo abgelebt und ſo lebensmuthig vor, daß ich — — Auch heute iſt es mir kaum möglich, die Feder zu halten, darum in aller Kürze dieſes: In Venedig war ich krank, es war eine Art Seekrankheit, mit Erbrechen, Kopfſchmerzen ꝛc., ein lebendiger Tod. Die verdammte Erinnerung an Cypreſſen in Mailand wollte mir nicht aus dem Kopf. Ein Arzt nahm mir einen Napoleon ab, ein Schuft von Kaufmann betrog mich um einen halben, ganze Baarſchaft 2 Napoleons, nach kurzer Ueberlegung den Entſchluß gefaßt, nach Mailand zurückzukehren. Ach, ich wiederhole es, ich hätte nicht ohne Dich reiſen ſollen. Beſchreiben will ich Dir jetzt Nichts. Mündlich gelingt es mir beſſer, wenn überhaupt. Ende October bin ich wieder bei Dir. — Vergiß nicht meine Bitte wegen des Logis. Thu mir's zu Liebe, Roſen. Das iſt heute Alles. Lebe wohl.

Dein

R. Sch.

11. An den Vormund.

Heidelberg, den 26. März 1830.

Von meinem Leben während dieſes Vierteljahres, ſo koſtſpielig es auch war, werden Ihnen in jedem Falle meine Brüder geſagt haben, daß es trotzdem angenehm und heiter war. Auch jetzt bin ich geſund wie ein Fiſch im Waſſer und froh ohnehin. Daß ich Schulden habe, müſſen Sie auch wiſſen, und das iſt das Einzige, was mich oft ſehr drückt. Ich habe allein an den Schneider in dieſem Winterſemeſter 140 fl. bezahlt, die andern Nebenausgaben gar nicht mitgerechnet, die ich in Leipzig mit meinem von der Obrigkeit ausgeſetzten Studirgeld nicht zu beſtreiten brauchte. Wenn Sie das Alles berückſichtigen, ſo werden Sie wenig Unterſchied mit meinem Leipziger Auskommen finden. Das Schlimmſte iſt, daß hier Alles theurer, feiner und nobler iſt, weil hier der Student dominirt und eben deshalb geprellt wird. Wie ſehr würden Sie mich verbinden, verehrteſter Herr Rudel, wenn Sie mir ſo bald als möglich ſo viel als möglich ſendeten! Glauben Sie mir, daß ein Student nie mehr braucht, als wenn er keinen Kreuzer in der Taſche hat, zumal in den kleinen Univerſitätsſtädten, wo er ſo viel geborgt bekömmt, wie er nur will. Ich habe einmal in vierzehn Tagen in den vorhergehenden ſieben Wochen keinen Heller gehabt und kann Ihnen aufrichtig geſtehen, daß ich nie ſo viel gebraucht habe, als eben in dieſen ſieben Wochen. Die Wirthe ſchreiben dann mit doppelter Kreide und man muß mit Doppel-Kronenthalern bezahlen.

Durch meine Verwandten werden Sie erfahren haben, daß es einer meiner größten Wünſche geweſen iſt, in dieſem wirklich herrlichen Heidelberg noch ein Halbjahr bleiben zu dürfen, und meine Mutter hat auch dieſen meinen Wunſch mit einem vollkommenen „Ja“ erwidert. Wie lieb würde es mir ſein, mein verehrter väterlicher Freund, wenn auch Sie mir die Einwilligung dazu gäben, da der hieſige Aufenthalt ungleich lehrreicher, nützlicher und intereſſanter iſt, als in dem flachen Leipzig.

12. An Friedrich Wieck in Leipzig.

Heidelberg, d. 21. Auguſt 1830.

Verehrteſter meiner Lehrer!

Es hat lange gewährt, bis alle meine Ideen ruhiger und ebener geworden ſind. Fragen Sie nicht, wie es nach Empfang der Briefe in mir tobte. Jetzt gehts ſchon eher. Mein erſtes Gefühl war Muth und der Entſchluß; der Atlas war zerdrückt und ein Sonnenjüngling ſtand da und ſah bedeutend nach Oſten [?]: Beuge der Natur [nicht] vor; der Genius könnte ſich ſonſt auf ewig wenden. — Der Weg zur Wiſſenſchaft geht über Alpen und über recht eiſige, der Weg zur Kunſt hat ſeine Berge, aber es ſind indiſche voller Blumen, Hoffnungen und Träume — ſo gings ungefähr im erſten Augenblicke, nachdem ich Ihren und meiner Mutter Brief geleſen hatte. — Jetzt iſt's bei weitem ruhiger . . . . . . Ich bleibe bei der Kunſt, ich will bei ihr bleiben, ich kann es und muß es. Ich nehme ohne Thränen von einer Wiſſenſchaft Abſchied, die ich nicht lieben, kaum achten kann; ich blicke aber auch nicht ohne Furcht auf die lange Bahn hinaus, die zum Ziele führt, das ich mir feſt vorgeſteckt habe. Glauben Sie mir, ich bin beſcheiden, habe auch viel Urſache es zu ſein; aber ich bin auch muthig, geduldig, vertrauensvoll und bildſam. Ich vertraue Ihnen ganz, ich gebe mich Ihnen ganz; nehmen Sie mich, wie ich bin und haben Sie vor allen Dingen Geduld mit mir. Kein Tadel wird mich niederdrücken und kein Lob ſoll mich faul machen. Etliche Eimer recht, recht kalter Theorie können mir auch nichts ſchaden und ich will ohne Muckſen hinhalten. Ich habe mit Ruhe und Aufmerkſamkeit Ihre fünf „Aber“ durchgegangen und mich überall ſtreng geprüft, ob ich Alles erfüllen kann. Verſtand und Gefühl antworteten allemal „ach natürlich“.

Verehrteſter! nehmen Sie meine Hand und führen Sie mich — ich folge, wohin Sie wollen und will nie die Binde vom Auge rücken, damit es nicht vom Glanz geblendet werde. Ich wollte Sie könnten jetzt in mich ſehen; es iſt ſtill drinnen und um das ganze Welthaupt geht ein leiſer, lichter Morgenduft.

Vertrauen Sie denn auf mich, ich will den Namen, Ihr Schüler zu ſein, verdienen. Ach! warum iſt man denn manchmal ſo ſelig auf der Welt — Verehrteſter? Ich weiß es.

Leben Sie herzlich wohl; binnen drei Wochen haben Sie mich und dann —

Ihr

ergebenſter
Robert Schumann.

13. An den Vormund.

Heidelberg, d. 21. Auguſt 1830.

Meine Verwandten haben Ihnen auf jeden Fall meinen Entſchluß und meinen neuen Lebensplan mitgetheilt. Glauben Sie mir es — ich bin der Kunſt geboren und will ihr auch treu bleiben. So gut ich nun auch Ihre Lebensanſichten kenne und ſie zu würdigen weiß und lange mit mir zu Rathe gegangen bin, ſo bin ich doch gewiß, Ihnen gegenüber alle kleine Zweifel zu löſen, die Sie noch haben könnten.

Mein Entſchluß iſt alſo feſt und gewiß dieſer: Ich widme mich ſechs Monate lang in Leipzig bei Wieck ganz ausſchließlich der Kunſt. Vertrauen Sie ganz auf Wieck, verehrteſter Herr Rudel, und warten Sie auf ſein Urtheil. Wenn er ſpricht, daß ich in drei Jahren nach dieſen ſechs Monaten das höchſte Ziel der Kunſt erlangen kann, nun ſo laſſen Sie mich in Frieden ziehen, dann gehe ich gewiß nicht unter; — hegt Wieck aber nur den geringſten Zweifel (nach dieſen ſechs Monaten), nun ſo iſt ja in der Jurisprudenz noch nichts verloren und ich bin gern bereit, dann mein Examen binnen einem Jahr zu machen, in welchem Falle ich dann immer nicht länger als vier Jahre ſtudirt hätte. — —

14. An J. N. Hummel in Weimar*).

Leipzig, d. 31. Auguſt 1831.

— — Als blinder Naturaliſt ging ich, ohne Führung, meinen Weg fort. Vorbilder konnte ich in einer kleinen Stadt nicht haben, in der ich vielleicht ſelber als eines galt. Wenig nachdenkend über meine Beſtimmung, meinen künftigen Lebensberuf, bezog ich die hieſige Univerſität, beſuchte etliche Collegien, trieb aber unter guter Leitung Clavierſpiel und Compoſition leidenſchaftlich fort. Was mein Lehrer freilich zu regeln und zu beſſern hatte, können Sie leicht denken, da ich zwar *alle Concerte vom Blatt ſpielte, im Grunde aber die C-dur-Scala erſt anfangen mußte.*

15. An den Dr. jur. Theodor Töpken in Bremen.

Leipzig, am 5ten April 33.
Charfreitag.

Mein lieber und freundlicher Töpken,

Wie hat mich Ihr Brief erfreut, der freilich nicht auf Adlerflügeln zu mir kam, obgleich vor vier Wochen! Iſt es recht, daß, da ich ſchon ſo lange die Frage ſchuldig blieb, ich auch die Antwort ſo lange zurückhalte? Aber Ihr Brief traf mich in meiner erzgebirgiſchen Heimath, mitten unter Freunden, Verwandten, Freuden und Genüſſen aller Art, die der hiſtoriſchen Ruhe einer Antwort nachtheilig geweſen ſein würden. Freilich hoffen Sie nicht zu ſtark auf jene; nach langer Trennung drückt man ſich lieber die Hände, als daß man viel ſpricht — und dann fühle ich auch eine gewiſſe Ueberfülle an Stoff, den die Jahre nach und nach gehäuft haben.

---

*) Schumann hatte im Sommer 1831 ſeinen Clavierunterricht bei Wieck eingeſtellt und wandte ſich an Hummel, um unter deſſen Leitung ſeine Studien fortzuſetzen. Der Plan kam nicht zur Ausführung, da Schumann ſich in der Zwiſchenzeit durch übertriebene Fingergymnaſtik eine Lähmung des Zeigefingers der rechten Hand zuzog, die er zeitlebens behielt.

Daß ich oft an Sie dachte, daß täglich, wenn ich recht tief in meinen Muſikhimmeln ſitze, ein Kopf im Hintergrunde ſchwebt, der Ihrem mehr als ähnlich ſieht, daß ich oft den ſchönen feſten Weg, den Sie, wie in jeder Sache, ſo in der Muſik, unter meinen Augen einſchlugen, während unſerer Entfernung zu verfolgen ſuchte, ſo daß ich mir Grad und Stufe, auf der Sie jetzt ſtehen, ohngefähr zu bezeichnen getraute — glauben Sie mir das! Freilich irrten wir, wenn wir durch eine oft eigenſinnige Mechanik erlangen wollten, was nach und nach die Ruhe und Muße des ſpätern Alters von ſelber bringt — oder: wir faßten den Henkel ſo feſt an, daß darüber bald das Gefäß verloren ging (umgekehrt iſt's freilich noch ſchlimmer). In dieſer Hinſicht und um jene Fertigkeiten in's Gleichgewicht mit den andern Kräften zu bringen, habe ich mich oft berichtigen müſſen, Vieles, was ich ſonſt für untrüglich hielt, als hemmend und nutzlos verworfen und oft die Potenzen auf entgegengeſetztem Wege zu vereinigen geſucht. Denn wie in der phyſiſchen Welt heben und verdoppeln ſich gleiche Kräfte, aber die ſtärkere iſt der Tod der ſchwächeren und, um es auf die Kunſt anzuwenden, nur durch harmoniſche Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) entſteht ein künſtleriſches Rundes. Wenn ich Ihnen in dürren Worten eine Totalanſicht der meinen zu geben verſuche, ſo geſchäh es mündlich freilich lebendiger, doch verweiſe ich Sie noch auf meine Vorſtudien zu den Paganiniſchen Capricen, wo ich es unſyſtematiſch genug, doch mehr als im eben geleſenen that.

Daß Sie die Papillons kennen, von denen manche in der ſchönen Heidelberger Umgebung und in Ihrer entſtanden, freut mich ſehr, da es Ihnen wenigſtens ein Zeichen meines Lebens ſein mußte. Ihre Recenſion ſoll mir ſehr werth ſein; iſt Platz im Briefe, ſo lege ich ihm eine Wiener bei, die mich ſehr erfreut hat. Auch in der Berliner Iris finden Sie viel Freundliches über mich.

Zur Oſtermeſſe kommen Intermezzi (zwei Hefte, längere Papillons) und ein Allegro di bravura, deren Erſcheinen ich Ihnen genauer anzeige. Im ganzen verfloſſenen Winter nahm eine große Sinfonie für's Orcheſter,*) die nun beendigt iſt, meine Zeit weg; von ihr erwarte ich, ohne Eitelkeit, das Meiſte für die Zukunft. Klavier ſpiele ich wenig noch; — erſchrecken Sie nicht, — (auch ich bin reſignirt und halte es für eine Fügung) an der rechten Hand habe ich einen lahmen gebrochenen Finger; durch eine an ſich unbedeutende Beſchädigung und durch Nachläſſigkeit iſt das Uebel jedoch ſo groß, daß ich mit der ganzen Hand kaum ſpielen kann. Ueber dieſes, wie über meine ſonſtigen Lebensumſtände, die ſich übrigens ſehr heiter geſtalten, über meine Aufnahme in der Künſtlerwelt, die unter keinen Verhältniſſen aufmunternder ſein konnte, über meine Pläne für die Zukunft, wie über mein bürgerliches Leben, das im Gegenſatze zur wüſt-freien Weltanſicht in Heidelberg zu meiner Freude nüchtern, fleißig und ordentlich geworden iſt, haben Sie im nächſten Briefe allen Aufſchluß zu erwarten. Ihre Briefe finden mich unter allen Bedingungen durch Wieck; der alte Lehrer iſt jetzt mein älteſter Freund. Ueber Clara**) werden Sie geleſen haben; denken Sie Sich das Vollendete und ich unterſchreibe es. Moſcheles ſtutzte ſehr; über unſer Wiederſehn, wie über ſein Spiel nächſtens. Kalkbrenner kommt in drei Tagen hier an; mit Hummel ſteh ich in einem freundſchaftlichen Briefwechſel; intereſſirt Sie es, ſo erhalten Sie ſeine Urtheile über mich, die mit Ihrem im Ganzen zuſammentreffen würden. —

Wenn Oſtern 1830 am nämlichen Tage, wie in dieſem

---

*) G-moll.

**) Clara Wieck.

Jahre, gefallen iſt, ſo wäre morgen der Tag, an dem uns
ein Einſpänner nach Frankfurt und zu Paganini trug. Aus
meinem Tagebuch ziehe ich folgendes: „Die erſten Kutſcher —
„Wolkenzüge am Himmel — die Bergſtraße über Erwartung
„ſchlecht — der Melibocus — Auerbach — Benecke (ich traf
„ihn hier, als er eben im Poſtwagen nach Berlin ſaß — die
„kleine Kellnerin — Lichtenberg's Auctions- (aus Verſehen habe
„ich einen halben Briefbogen erwiſcht, bitte um Nachſicht, ver-
„ſpreche Beſſerung) zeddel und Gelächter — Forſter — Malaga
„— dann Schädler und Eckmayer — Vortrinken — Caram-
„bolagen auf der Hausflur u. ſ. w. — Oſterſonntag —
„Töpkens Flüche — traurige Geſichter — Darmſtadt —
„die maleriſche Trauerweide im Gaſthof-Hofe — Aprilwetter,
„blaue und ſchwarze — die Warte vor Frankfurt — der
„lahme Klepper und langweiliges Danebenherlaufen — An-
„kunft im Schwan — Abends Paganini — Weber (ich habe
„nie wieder von ihm gehört — vielleicht Sie?) — Ent-
„zückung — (war's nicht ſo?) mit Weber, Hille und Ihnen
„im Schwan — ferne Muſik und Seligkeit im Bette —
„Oſtermontag — das ſchöne Mädchen im Weidenbuſch
„— Abends „Tell von Roſſini“ — (daneben ſteht im Tage-
„buch: Töpkens geſundes Urtheil) — Hinſtürzen nach dem
„Weidenbuſch — das ſchöne Mädchen — Lorgnettenbombar-
„dement — Champagner — Oſterdienſtag — mit Töpken
„Flügel angeſehen — Al. Schmitt — Schubert'ſche Walzer
„— Braunfels — Wachscabinet — Abſchied von Weber
„— vielleicht auf immer (iſt bis jetzt ſo) — Abfahrt aus
„Frankfurt — mein künſtliches Ausweichen in den Frank-
„furter Winkelgaſſen — Darmſtadt — Jetzt ſchreib' ich wört-
„lich ab: „— köſtliches Befinden nach einem Schoppen Wein
„— Töpken mit einem leiſen Hieb — der herrliche Melibocus
„im Abendglanzduft — Wein im Magen — der ſchreckliche
„Klepper — Verwechſelung der Zügel — endliche Ankunft in
„Auerbach — Lottchen — bitterer Streit mit Töpken — ich

„ärgere mich ſeit Jahren zum erſtenmal wieder — Oſtermittwoch — ſchlechtes Wetter — die Bergſtraße blüthenſchön — in Handſchuchsheim die liederlichen Preußenfüchſe — Ankunft in Heidelb. — Ende —“.

Seit langer Zeit wüßte ich nicht, daß mir ein Abſchreiben (das meiner Compoſitionen ausgenommen) ſo viel Freude gemacht hätte, als das der vorigen Zeilen. Auch ſteht Ihr Bild jetzt ſo lebhaft vor mir, daß ich dieſem Brief einen zweiten, längeren nachſchicken möchte, der Ihnen beiläufig ſagte, wie ſehr ich Sie immer geachtet und geliebt habe, jenen Auerbachs-Abend ausgenommen, wo Kanonen weniger verwundet hätten als das ſpitze Kleingewehrfeuer, in dem wir uns gefielen. Von jenen ſagt man richtig, daß ſie „ſpielen“; aber dieſes dringt bis in's letzte, tiefſte Glied. Jener drollige Aprilſchauer [?] hat uns ſpäter oft beluſtigt und Sie haben mir ihn ſo oft vergeben, daß ich kaum noch einmal darum anſuche.

Mit Freundſchaft und Herzlichkeit ſende ich Ihnen einen heitern Gruß. Möge Ihre Hand bald die Wolke wegnehmen, die noch über die letzten zwei Jahre hängt; vielleicht daß ſie dann in Tropfen und warm niederfällt auf die Hand Ihres Freundes.
R. Schumann.

Da Platz iſt, gebe ich die verſprochene Recenſion ganz:

Wiener muſikal. Ztg. Nro. 26. 1832.

I. Thème sur le nom etc.

II. Papillons.

Es iſt allerwege hübſch, wenn man auf eigenen Füßen ruht, und keiner Krücken, noch Anderer Schultern zur Unterſtützung benöthigt. Der uns zum erſten Male begegnende, wahrſcheinlich noch jugendliche Tondichter, gehört („hier war ich geſpannt, erſchrak aber ſichtlich“) zu den ſeltenen Erſcheinungen der Zeit; er hängt an keiner Schule, ſchöpft aus ſich ſelbſt („darum trink' ich jetzt ſo wenig“), prunkt nicht mit fremden, im Schweiße des Angeſichts zuſammengeleſenen Federn; hat ſich eine neue ideale Welt erſchaffen, worin er faſt muthwillig, zuweilen ſogar mit origineller Bizarrerie herumſchwärmt; und ſchon aus dieſem Grunde, eben weil ihm die Phönixeigenthümlichkeit inne wohnt, der Accolade (ſchlagen Sie im Dictionnaire nach), nicht unwerth iſt. Freilich werden Manche, ſonderlich jene, für welche beiſpielshalber Jean Pauls tiefgefühlte Lebensbilder böhmiſche Dörfer ſind, oder welche vor Beethovens genialen Blitzſtrahlen abhorresciren, als ob ihnen ein Vomitiv verabreicht würde — probabiliter, ſag' ich, werden dieſe Herren in as und es auch daran gewaltig Aergerniß nehmen, ob der Kühnheit des obſcuren Neophyten das Näslein rümpfen, und erklecklich Aufſehen davon machen; vielleicht wohl gar über das: „wie es iſt“ und „wie es ſein ſollte“ einige Bücher Papier conſumiren und ein Viertelhundert Federn abſtumpfen; — immerhin! — was einmal der Oeffentlichkeit übergeben wird, fällt auch dem allgemeinen Urtheile anheim; ein belehrendes verſchmäht nur der Eigendünkel, während es der nach Höherem Strebende dankbar empfängt, aber treu bleibt ſeinem Genius, der ihn nicht leicht auf eine Irrbahn verleitet..—

Ueber die Sache ſelbſt nur wenige Worte, da auch deren viele kaum zureichen dürften. Nro. I. iſt auf ein Motiv von fünf Tönen: a, b, e, g, g, baſirt; (Sind Sie nicht über die Gräfin Pauline erſchrocken, deren Vater ich allein bin? ich hatte zu dieſer Myſtification Gründe, die ich Ihnen ſpäter mittheilen will; Nro. II. beſteht aus ſechs Einleitungstakten und zwölf theils kürzeren, theils längeren rhapſodiſchen Sätzen in wechſelnden Tonarten, Zeitmaßen und Rhythmen; meiſt ſchäkernd, flatterhaft und kokettirend; ein Spiegelbild der Schmetterlingsnatur. — (Die Papillons ſollen bei weitem etwas anderes ſein; im nächſten Brief erhalten Sie den Schlüſſel zum Verſtändniß derſelben.) — Nichts iſt leicht zu ſpielen; der Vortrag erheiſcht Charakteriſtik; das Ganze will zur Erreichung des beabſichtigten Totaleindrucks ſorgfältig ſtudirt und geübt werden. Die dem Namen nach wenigſtens neue Verlagshandlung introducirt ſich hiermit auf eine ſehr anſtändige Weiſe. 76.

Beim Abſchreiben dieſer Recenſion bin ich faſt eingeſchlafen, was die Handſchrift hinlänglich beweiſt. Vergelten Sie mir dies große Opfer durch eine ſchnelle Antwort, iſt es Ihnen anders möglich. Wir haben es bequemer, die Briefe nicht zu frankiren. Schreiben Sie mir auch von Ihren muſikaliſchen Studien; an dieſen werde ich immer viel Theil nehmen, was ich Ihnen nicht zu verſichern brauche. Ich glaube Ihnen die Paganiniſchen Capricen nach Recht und Gewiſſen als vorzügliche Uebungen (höhere) empfehlen zu können und erwarte Ihr Urtheil darüber. Die obige verhüllende 76 iſt, was ich ſpäter erfahren habe, der Dichter Grillparzer in Wien. —

Meine Adreſſe iſt: in Riedels Garten (oder durch Wieck).

Adieu, lieber, beſter Freund!

16. An Dr. Töpken.

Leipzig am 27/3. 34.

Mein lieber Töpken,

Warum geben Sie gar keine Nachricht? Sie wiſſen, wie ſehr ich Theil an Ihren Freuden und Leiden nehme. — Da ich nicht ſicher weiß, ob Sie dieſer Brief in Bremen trifft, faſſe ich mich für heute kurz, nicht als Freund, ſondern als Dirigent einer muſikaliſchen Zeitung im Waffenrock und … [?] Der Proſpect ſagt Ihnen Alles. Mitdirigenten ſind Kapellmeiſter Stegmayer, Wieck und Ludwig Schunke. Sind Sie noch der Alte, d. h. der mit Freuden alles Edlere in der Kunſt unterſtützt, ſo glauben wir keine Fehlbitte [zu] thun, wenn wir Sie zum Correſpondenten der freien Reichsſtadt Bremen ernennend freundlich einladen, über alles Muſikaliſch-Intereſſante von Zeit zu Zeit Bericht zu erſtatten. Sie leben in Verhältniſſen, daß Sie ſtreng und rückſichtslos urtheilen können, und das ſind denn die Leute, die wir wollen und gern haben. Alſo Hand in Hand — ſprechen und handeln Sie!

Ich hörte, daß Franz Otto, ein vortrefflicher Liedercomponiſt, an Ihrer Bühne engagirt ſei. Wollen Sie den einliegenden Brief befördern? Finden Sie Otto nicht, ſo vernichten Sie den Brief. Finden Sie ihn, ſo nehmen Sie Sich ſeiner an. Er iſt eine genialiſche Natur, aber roh und ungeſchlacht nach außen.

Haben Sie meine Intermezzi und die Impromptus? Eben erſcheint eine Toccata und ein großes Allegro, nächſtens drei Sonaten. Ueber Alles ſpäter, wenn ich erſt etwas Gewiſſes von Ihnen weiß.

Antworten Sie bald, Lieber, Beſter! — Macht es Ihnen vielleicht Vergnügen, einen Artikel „über das ganze Muſiktreiben in Ihrer Vaterſtadt während des vergangenen Winters" zu liefern? Das wäre herrlich! Adreſſiren Sie Alles an die Redaction der neuen Leipz. Zeitſchrift für Muſik durch Buchhändler Hartmann. Frankiren Sie keine Ihrer Zuſendungen. Ich bin ſehr dictatoriſch im Briefe. Nun Sie kennen mich.

Grüßen Sie Ihre liebe Frau zu vielenmalen*).

Ihr

Schumann.

17. An Frau Henriette Voigt, geb. Kunze in Leipzig.

Verehrungswürdige Frau,

Eben dieſe Entfernung bei ſonſt geiſtig muſikaliſcher Nähe könnte mich ſchwer zu entſchuldigenden ſprachloſen [Menſchen] reizen, noch länger ſtill zu bleiben, — denn das Auge ſieht die Ferne näher an einander gerückt — und eine Muſik, die man unter'm Fenſter belauſcht, klingt ja um vieles ätheriſcher.

---

*) Scherzhaft gemeint. — Töpken war nicht verheirathet.

Ein ungekannter Warner hat bei weitem nicht ſo Fürchterliches, als ein verhüllter Genius, deſſen Kommen man nicht vermuthet, Wohlthuendes. Nehmen Sie Dank dafür an, daß Sie mir einen ſchon äußerlich ſchönen Tag ſo ſchön beſchloſſen!

Hier Anderes von Schubert. — Das Leben blüht jetzt ſo reich, daß ein Ausblick zum künftigen es nur noch theurer machen kann. Franz Schubert iſt der blaſſe ſchöne Jüngling, um deſſen Lippen immer ein Zug vom nahen Tode — ſpielt. Ja! im Divertiſſement*) wandelt [?] das ganze letzte Begängniß mit langen verſchleierten Männern — Katafalk und Exequien etwa wie bei einem gebliebenen franzöſiſchen Marſchall. Aber ich will nicht fürchten machen und es iſt gut daß vier Hände da ſein müſſen — ſonſt würden Sie vielleicht gleich ſelbſt Alles nachſehen. So aber müſſen Sie warten, bis Freund Ludwig**) kömmt oder gar

Ihr

3. Juli 34. Sie hochverehrender

R. Schumann.

18. An den Paſtor Dr. G. A. Keferſtein in Jena.

Ew. Wohlgeboren

Für den Aufſchluß Ihres Incognito's ſind wir Ihnen Dank ſchuldig, doppelten über den Entſchluß mitzuwirken in der neuen Sache, von der wir ſo erfüllt ſind, wie Ihr Tonleben***).

---

*) Ungariſches Divertiſſement von Schubert op. 54.

**) Ludwig Schunke.

***) Leo [— Löwe d. h. Carl Löwe —] Tonleben iſt der Held eines muſikaliſchen Romans, welchen Keferſtein (pſeud. K. Stein) in der Cäcilia veröffentlicht hatte. Später erſchien er als Buch unter dem Titel: König Mys von Fidibus oder Drei Jahre auf der Univerſität. Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines Künſtlers. Gera 1838.

Verantwortlich iſt der Verleger **Hartmann**, Redaktoren die Unterzeichneten. — Wir wiſſen nicht, wie weit Sie die Zeitung kennen; ſonſt würden Sie über die Tendenz, welche die ältere Zeit anerkennen, die nächſt vergangene als eine unkünſtleriſche bekämpfen, die kommende als eine neue poetiſche vorbereiten und beſchleunigen helfen ſoll, kaum in Zweifel ſein. — Daß in zwanzig Nummern nicht Alles geſchehen kann, überlaſſen wir Ihrem billigen Urtheil. —

Gern würden wir Ihnen die Formgröße Ihrer Arbeiten durchaus überlaſſen, gern jeder Ihrer Forderungen nachkommen, ſtünde jenem, was kaum zu ſagen nöthig, nicht das Stückweſen einer Zeitſchrift, dieſem nicht die vielfache Aufopferung eines Verlegers bei Begründung eines neuen Inſtituts entgegen. — —

Lieb wäre es uns zu erfahren, wenn Sie irgend eine Arbeit (ſei's eine äſthetiſche oder fantaſtiſche oder novelliſtiſche) beendigt glauben. Auch würden Sie uns durch eigenes Beifügen paſſender Motto's verbinden. — —

Sie möchten dieſe Zeilen in Freundſchaft aufnehmen, wie ſie in Hochachtung für Ihren dichtenden Kunſtſinn geſchrieben ſind.

Die Redaktoren:
Ludwig Schunke, Robert Schumann,
J. Knorr, Fr. Wieck.

Leipzig
am 8. Juli 34.

19. An Frau H. Voigt.

Meine verehrte Freundin,

Wunderbar, daß mir heute ein Wiedebein'ſches Lied nicht aus dem Kopf will. — Darf ich Ihnen heute oder morgen Jemanden vorſtellen, der mir ſehr gleicht? — Der geſtrige Tag möge Ihnen, wie ſelbſt mir, ohne Unglück vorübergegangen ſein — ich bin wenigſtens nicht gefallen, oder man müßte es für eines anſchlagen, daß Wieck mit einem ganzen Knigge im Geſicht unentſchloſſen war, wer an der Kirchthüre zuerſt aus dem Wagen ſollte, die Damen oder er — ſein guter Genius entſchied ſich endlich für ſeine Perſon*). —

Der Juli ſchafft ſo rüſtig, daß ich heute ordentlich eine Arbeitsluſt verſpüre. Wie würde ich Ihnen Dank wiſſen, wenn Sie mir außer den Berger'ſchen Studien noch irgend anderes von ihm rückgehend ſchicken wollten! Den Grund dazu können Sie im Aufſatz über „Keßler" finden.

Ihre Nachſicht für das unaufhörliche Angehen und Bitten und für den ganzen ſchrecklich geſchriebenen Brief!

In wärmſter Hochſchätzung

Am 29. Juli 34. R. Schumann.

20. An Frau H. Voigt.

[Sommer 1834.]

Verehrteſte Frau,

Das Benehmen — ich weiß nicht, ob das Wort trifft — ich meine die Art, wie ich die mannigfachen Beweiſe Ihrer Theilnahme an mir Geringem oft angenommen und abgelehnt, bildet ein ſo ſonderbares Räthſel polariſcher Anziehung und Abſtoßung, daß ich mich jetzt ſchon über Einzelnes vor Ihrem Auge in ein günſtigeres Licht ſetzen möchte. Doch gehen jetzt die Conſtellationen ſo durcheinander, mein Leben bricht ſich in dieſem Augenblick in ſo eigenen Farben, daß ich Ihnen noch Antwort ſchuldig bleiben muß bis auf Zeiten, wo die Verhältniſſe klarer und ruhiger geworden ſind. Ich ſage Ihnen das, meine verehrte Freundin, Niemandem weiter, — dürfte ich glauben, daß das Geſtändniß und die Verſicherung der innigſten Mitleidenſchaft an Allem, was Sie betrifft, Ihnen etwas werth ſein könnte, ſo wäre das ein Troſt, wenn auch keine Entſchuldigung für mich, da es mit der Weiſe, wie ich meine Theilnahme gezeigt, im Widerſpruch zu ſtehen ſcheint.

---

*) Man war gemeinſchaftlich nach der Nicolai-Kirche zur Taufe von Wieck's jüngſtem Kinde gefahren, Schumann und Erneſtine v. Fricken ſtanden Gevatter. Vgl. Brief Nr. 20 Anmerkung, auch „Jugendbriefe" S. 250.

Jedenfalls — beurtheilen Sie mich mild, wenn Sie anders noch können — ich bitte Sie darum! Ihr letzter Brief iſt mir ſehr werth: ich hab' ihn oft geleſen und mich im Stillen auf die künftige Belehrung gefreut, die ich Ihnen darüber geben ſoll. Dürfte man Euſebius trauen, dem bei Leſung Ihrer Zeilen ſein Verſprechen (eigentlich Pflicht) einfiel, den angefangenen Aufſatz über Berger, auf den Ihre Reflexionen nicht minder anzuwenden ſind, zu vollenden.

Als Floreſtan den Brief vorlas, machte der Zufall ein recht ſinnig Anagramm — Sie ſchreiben nämlich „Rochlitz, der ſeit langen Jahren jedem ſtrebenden Künſtler treu zur Seite geſtanden u. ſ. w." — Floreſtan las aber „jedem ſterbenden" — Das, meinte ich, bezeichnet R. recht, als liebender Vater, der ſo oft unter Schmerzensthränen manchem hohen Menſchen das Auge zugedrückt und an ſeinem Grabe ſprach. Floreſtan ſetzte hinzu, er denke auch hier an Lafayette, der immer aufrecht ſtand beim letzten Athemzug eines Volkes als Beſchützer der Leiche — „Wohin geräthſt Du, Floreſtan", ſprach ich. Das gäbe ja eine Brücke zu den Papillons: denn über dem zerſtäubten Leib denken wir gern die Pſyche emporflattern. — Manches können Sie von mir darüber erfahren, wenn es nicht Jean Paul beſſer thäte. Haben Sie einmal eine freie Minute, ſo bitt' ich Sie, das letzte Capitel der Flegeljahre zu leſen, wo Alles ſchwarz auf weiß ſteht bis auf den Rieſenſtiefel in Fis-moll (beim Schluß der Flegeljahre iſt's mir, als würde das Stück [allerdings] geſchloſſen, als fiele aber der Vorhang nicht herunter). — Ich erwähne noch, daß ich den Text der Muſik untergelegt habe, nicht umgekehrt — ſonſt ſcheint es mir „ein thöricht Beginnen". Nur der letzte, den der ſpielende Zufall zur Antwort auf den erſten geſtaltete, wurde durch Jean Paul erweckt. Noch eine Frage: Sind Ihnen die Papillons nicht an ſich klar? Es iſt mir intereſſant, dies zu erfahren.

Nehmen Sie dieſe wenigen Zeilen, die nur matt das copiren, was ich Ihnen Alles zu ſagen hätte, mit dem Wohlwollen auf, auf das ich ſtolz wäre, wenn ich es mir beſſer verdient hätte. Robert Schumann.

Eine Bitte! Ich habe Erneſtinen*) ein Theaterbillet zu heute Abend zu beſorgen verſprochen, bin aber genöthigt, einen größern Ausflug über's Land zu machen, ſo daß es mir unmöglich wird, es ihr ſelbſt zu übergeben — wollen Sie ſo gütig ſein, es auf irgend eine Weiſe zu befördern?

A propos — von heute an nenn' ich Sie nicht mehr Eleonore, ſondern Aspaſia. In den Davidsbündlern bleibt jedoch Eleonore ſtehen. Ich möchte den Aufſatz über Berger mit Ihrem Brief ſchließen — darf ich? — — Ja?

R. S.

21. An Dr. Töpken.

Leipzig, am 18. Auguſt 34.

Sie haben noch nicht erfahren, guter Theodor Töpken, wie es einem zu Muthe iſt, wenn man den Wirth von 14 zu 14 Tagen um Nachſicht bittet und dann doch wieder mit der Bitte um Prolongation vorrückt — denn Sie waren ſtets bei Caſſe. Durch eine langwierige Krankheit unſeres Secretärs ſind mir alle Geſchäfte auf den Hals geworfen worden, ſo daß ich heute wieder wenig von meiner Schuld abtragen kann und dies wenige ſchlecht, da mir der Kopf noch von einer Correctur brummt. Noch dazu habe ich die Feder ſchon dreimal geſchnitten, ohne etwas zu erreichen — nun thu ich's zum vierten und letztenmal. Geht's dann nicht, ſo erhalten Sie auch heute keinen Brief. Ich hoffe aber, ſie geräth. — — — — — —

---

*) Erneſtine v. Fricken (aus Aſch in Böhmen), damals Schülerin von Wieck, verkehrte freundſchaftlich im Voigt'ſchen Hauſe. Schumann verlobte ſich mit ihr, löſte jedoch das Verhältniß im folgenden Jahre (vgl. Jugendbriefe S. 243, 250 u. f.). Jedenfalls hat nach ihrer beiderſeitigen Verheirathung ein freundliches Verhältniß zwiſchen ihnen fortbeſtanden, da Schumann im Jahre 1841 der nunmehrigen „Frau Gräfin Erneſtine v. Zedtwitz" ſein Liederheft op. 31 widmete. — Erneſtine ward ſchon im erſten Kindesalter von dem kinderloſen Hauptmann v. Fricken an Kindesſtatt angenommen und erhielt auch deſſen Namen. Sie hat Schumann nie vergeſſen und iſt jung geſtorben. Noch vor einigen Jahren ſah ich bei einer ihrer Verwandten eines der kleinen Andenken an Schumann, die ſich in ihrem Nachlaſſe vorgefunden hatten: den erſten Band von Herloßſohn's Damen-Converſationslexikon (für den Schumann die muſikaliſchen Artikel geſchrieben hatte). Der Einband — roſa Atlas mit Goldſchnitt — war einſtmals gewiß prächtig geweſen; — jetzt war alles verblaßt.

Für's erſte großen Dank für Ihre Arbeiten, die Allen ausnehmend gefallen aus tauſend Gründen. Das Geheimniß, daß ſie am Tage ihrer Abreiſe von Bremen ſchon im Blatt*) gedruckt ſtehen, iſt luſtig, aber auch klar genug, da uns leider ſchon im Anfang der Verleger ſo lang hat warten laſſen, daß wir um 14 Tage zurück ſind. Es ſind aber geſtern in einer feierlichen Conferenz ſo ernſte Maßregeln getroffen worden, daß binnen einem Monat Alles im herrlichſten Gang ſein wird. Es wäre auch ungerecht gegen das Publikum, welches das Inſtitut ſo lebhaft unterſtützt, daß es eine Freude für uns ſein muß. Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren davon. —

Alles, was Jugend, folglich Zukunft hat, wird auf der Welt an- und durchklingen. Es iſt faſt unerklärlich, wie dieſer kritiſchen Honigpinſelei nicht ſchon längſt Einhalt gethan worden iſt. Darum ſchlagen Sie mir recht zu in das Volk, wenn dieſes auch wie eine Heerde iſt, die einmal aufſieht, wenn es blitzt und dann ruhig weiter graſt. Die Heerde richtet ſich wenigſtens einen Augenblick himmelan.

Darum iſt uns auch Ihre projektirte Recenſion der Hünten'ſchen Clavierſchule, gleicht ſie der erſten nicht zu ſtark, ſehr wünſchenswerth. Vielleicht könnten Sie ſie in eine leichtere, witzige Form bringen. Jedenfalls verbinden Sie uns innig, wenn Sie ſchicken, was Sie vorräthig haben — ja ſo viel als möglich; denn was von Ihnen kömmt, kann man blind dem Drucker geben. — Mit der falſchen Correctur hat es [ſeine] Richtigkeit. Ich war ſelbſt der Streicher; mir gefielen dieſe unbekannten Namen in ſo tüchtigem Aufſatz nicht. Auf die Umgegend hab' ich freilich zu wenig Acht gegeben. (Adieu — es ſchlägt 10 Uhr — ich gehe jetzt einen ſchönen Gang.) —

---

*) In der Neuen Zeitſchrift f. M. 1834 S. 130.

Ich bin vom ſchönen Gang heimgekehrt — und es war gut. — Nun zu Ihrem Brief zurück.

Die 3 bin ich nicht, ſondern Schunke — habe ſonſt aber vielen Antheil an ſeinen Aufſätzen, da er die Feder tauſendmal ſchlechter führt, als ſeine Clavierhand. Mit Zahlen unterſchreib ich mich ſelten; iſt's aber, ſo ſind die Zweien meine, alſo 2, 12, 22, 32 u. ſ. f. — Vater Doles, der bei weitem höher anzuſchlagen iſt als „Beethoven" in den letzten Nummern, ſtammt vom tauben Maler Lyſer, meinem Freund. — Er giebt noch zwei ähnliche Bilder, Haydn und Händel. — Die Davidsbündler geben nicht oft, aber leidliches: im Augenblick arbeiten ſie an größern Skizzen, die ſich genau (ſchon hiſtoriſch) an einander reihen und auf einander beziehen. — — Die letzte Sinfonie von Beethoven (als Wendepunkt der claſſiſchen zur romantiſchen Periode) — Franz Schubert — Mendelsſohn — Chopin — Ich bin aber vorſichtig, faſt ängſtlich und werde noch ein paar Wochen zurückhalten.

Die von Klein erzählte Geſchichte der Entſtehung der Hummel'ſchen Etuden ſcheint mir nicht glaubwürdig. Sehen Sie die Studien nur an und Sie werden die Meiſterhand nirgends verkennen, aber auch die Altersſchwäche nicht.

Ihre Rhapſodien kommen in 35 und 36. Fahren Sie fort! Auch durch kleinere Notizen über Muſikaliſches im übrigen Norden, die man ſonſt ſparſam findet, machen Sie uns dankbar. Wünſchen Sie Honorar, ſo wird es Ihnen nicht vorenthalten: wollen Sie aber großmüthig ſein und unſern Verleger, der mannigfache Opfer zum Anfang bringen muß, noch eine Zeit lang ſchonen, ſo verpflichten Sie uns doppelt.

Die nächſten Nummern bringen etwas Humoriſtiſches von K. Stein, dann eine größere Skizze der Schröder-Devrient'ſchen Kunſtleiſtungen, endlich Journalſchau, die intereſſant wird.

Auf Ihr ſüdamerikaniſches Muſikleben freuen wir uns ſehnlichſt — da wird Fink fluchen!

Die beſtellten Noten werden wohl in Ihren Händen ſein. — Haben Sie Gottfried Weber's Recenſion über mich geleſen?*) Das hat mich einmal erquickt. — In meiner Toccata werden Sie einem alten Freund die Hand drücken; er ſpricht nun nicht mehr ſo wild, ſondern viel ſittiger. Haben Sie vielleicht Luſt, über die Toccata, wie etwa über die Intermezzi eine (verſteht ſich) ſtrenge und alle perſönliche Bekanntſchaft hintanſetzende Kritik zu ſchreiben und mit Ihrer Namensunterſchrift, ſo ſoll uns das ſehr lieb ſein. — Noch mache ich Sie auf Schunke's eben erſchienene Sonate (bei Wunder erſchienen) aufmerkſam.

Die ganze Redaction, die Davidsbündlerſchaft grüßt Sie hochachtend. — Wir leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buche geſtanden. — Vergeſſen Sie mich nicht!

Ihr

Sch.

22. An Frau H. Voigt.

Vom 25. Auguſt 1834.

Geſtern und vorgeſtern habe ich mich recht in mich eingewickelt, daß kaum die Flügelſpitzen herausſahen — hätte mich eine Hand berührt, huſch! wäre ich in die Höhe aufgeſchwirrt und auf und davon, damit mich nur Niemand ſtöre in meinem Sein, Denken und Lieben. — Ich habe Steine hingeworfen und Diamanten zurückerhalten oder lieber, ein Deukalion, athmende Lebensgeſtalten, die die Zukunft zu ſprechenderen und höheren erziehen wird. —

Gerade was man verbergen will, iſt die unbehülfliche Ecke, die Jeder ſieht. Denn daß es eigentlich Erneſtine war, (obſchon gegen ihren Willen) die den Schleier zwiſchen uns feſthielt, wußt' ich, daß Sie wußten — daß Sie ihn aber ſo zart abhoben und daß ich jetzt hinter ihm eine warme Freundeshand drücken kann, war mehr als ich erwarten durfte, da überdieß jede andere Hand in ſo ſtummer und ſcheinbar zurückſtoßender Nähe ſich zurückgezogen hätte. Als ich daher Ihren Brief geleſen hatte, hab' ich ihn ganz ſacht eingeſchloſſen und nicht wieder geleſen, auch jetzt nicht, um den erſten Eindruck recht rein mitzunehmen für die künftige Zeit. Ach! ſollte einmal eine kommen, die mir nichts gelaſſen, als dieſe Zeilen, ſo will ich ſie wieder vorſuchen und den Schatten dieſer Hand feſt und innig in meine drücken.

---

*) In der Cäcilia, über op. 1, 2, 4 und 5.

Mittags.

Die vorigen Zeilen muß ein Mädchen geſchrieben haben — — zu etwas anderem. Der Aufſatz über Berger geht vorwärts: die Form, in die ich ihn gekleidet, iſt kühn und wird mir Ihr Mißfallen zuziehn — ich plaudere aber nicht aus der Schule — machen Sie ſich daher auf Arges gefaßt! — Sagten Sie mir nicht, daß die letzte Studie nach einer Stelle aus Dante's Comödie entſtanden ſei? Wie heißt die Stelle? Wiſſen Sie ſonſt noch etwas —, was ich benutzen und einbauen könnte? Doch morgen, ſpäteſtens übermorgen komme ich ſelbſt: halten Sie mich nicht für verſtockt, wenn ich wieder nicht rede. — Denn was Ihr Brief enthält, verträgt keine Antwort, als ein Auge — aber welches! —

Ludwig *) iſt ſehr, ſehr krank. Der Arzt ſpricht nur noch von einem Winter — das ſind ja traurige [?] Ausſichten! Schenke mir der Himmel Kraft zum Verlieren! —

Welchen Troſt gäben Sie mir, wenn Sie Erneſtinens Vater zu bewegen ſuchten, daß er ihr im ſpäteren Winter auf einen Monat oder länger zurückzukommen erlaubte. — Und Sie können das, Niemand ſo wie Sie. Was uns bevorſtehen möge, ſo ſteht

---

*) Ludwig Schunke.

doch der Glaube feſt in mir, wie nie zuvor, daß es noch herrliche Menſchen giebt — und dieſen Glauben will ich in dem Namen „Henriette“ zuſammenfaſſen.

R. S.

23. An Frau H. Voigt.

[Wahrſcheinlich Ende Auguſt 1834.]

Eigentlich habe ich Ihnen heute gar nichts zu ſagen — nur ein Händedruck ſoll dieſer Brief ſein, nichts weiter. Es fiel mir nämlich heute Morgen mein Reichthum ein, drei Namen*) machen ihn aus. Da dacht ich, das willſt du doch gleich unſerer Henriette ſchreiben. Alſo der Puls geht noch.

Verzeihung wegen des Ringes! Edelſteine ziehen Geiſtesfunken aus, ſagt man; es haben ſich auch unter ihm viel muſikaliſche Romane begeben, die ich „Scenen“ nennen will. Eigentlich ſind's Liebeslilien, die der Sehnſuchtswalzer**) zuſammenhält. Die Zueignung verdient und ſchätzt nur eine As-dur-Seele, mithin eine, die Ihnen gliche, mithin Sie allein, meine theure Freundin.

Robert S.

24. An Frau H. Voigt.

Meine theure, immerſorgende Freundin,

Hier die Beilage.***) Es drückt mich, daß ich vor den Augen der Mutter den verliebten Betrug gegen den Vater weiter treiben ſoll. Doch möchte ich auch Erneſtine etwas Directes ſagen. Was meinen Sie zu einem luſtigen Poſtſcript? etwa „ſchön, daß ich gerade komme, ehe der Brief abgeht, dem ich

---

*) Henriette, Erneſtine und Ludwig.

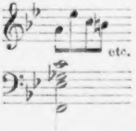
**) Schumann hatte Variationen über den ſog. Sehnſuchtswalzer von Schubert componirt.

***) Ein Brief an Erneſtine.

„den Wunſch anhänge, daß Sie (Erneſtine) [außer den andern]
„manchmal vielleicht auch die Tonleitern in Es, C, H, vielleicht
„auch A ſpielen möchten. Denn eben habe ich herausgebracht,
„daß Asch ein ſehr muſikaliſcher Stadtname iſt, daß dieſelben
„Buchſtaben in meinem Namen liegen, und gerade die einzigen
„muſikaliſchen drinnen ſind, wie nachſtehende Figur zeigt, die
„übrigens freundlich grüßt.

Robert Schumann."

Jedenfalls komme ich vor elf. Was machen wir Ihnen nicht zu ſchaffen! — Das Poſtſcript gefällt mir übrigens nicht, da es geſchmacklos iſt; das Zufallsſpiel bleibt aber immer ſonderbar und liebenswürdig:



Das klingt ſehr ſchmerzvoll. — Ich ſitze im Compoſitionsfeuer, darum Verzeihung!

13/9. 34. R. Schumann.

25. An Frau H. Voigt.

Hier, meine theure Freundin! — Bis drei Uhr bring' ich meinen Brief ſelbſt. Schreiben Sie ja recht viel, wenn Sie Zeit haben; der Muſengott wird Ihnen doch nicht alle Proſa fortführen. Schreiben Sie ihr namentlich, daß ſie, wenn ſie jetzt vielleicht für längere Zeit keinen Brief von mir erhalten ſollte, deshalb nie in Zweifel über meine Geſinnung ſein ſolle.

Geſtern Abend hab' ich lange vor Ihrem Fenſter zugehört. Erneſtinens Brief hatte mich im Grund ſehr traurig gemacht — ich leſe auch keinen offiziellen Brief der Art wieder.

Wir haben unſer Bischen Herz zu etwas Beſſerem, als es in Pelzſtiefeln einzuſtecken, daß es nur ja nicht verfriert.

Mit inniger Freundſchaft

Ihr

Vom 23. Sept. 34. S.

26. An Frau H. Voigt.

[Wahrſcheinlich Anfang September 1834.]

Bis zum Niederſtürzen war ich erſchöpft vom geſtrigen Tag, da kam Ihr Brief. Wie eine Engelhand hat er mich berührt. Das war ein Tag und eine Nacht und heute Morgen — jeder Nerv eine Thräne. Wie ein Kind hab' ich geweint über Erneſtinens Worte am Rande — wie ich aber die anderen Zeddel an Sie las, da brach's entzwei — die Kraft. Iſt's Schwäche, wenn ich das ſage? meine Erneſtine iſt's, die ich ſo über alle Maßen liebe und Sie ſind es, Henriette, meine geliebte Freundin. Ihr Herrlichen, was kann ich Euch denn bieten für Eure hohe Güte! — Man ſagt, daß ſich liebende Menſchen auf irgend einem Stern wiederfänden, den ſie ganz allein einnähmen und beherrſchten. Wir wollen dieſe ſchöne Sage für eine Wahrheit vorausnehmen. Wenn ich heute Abend herumſchwärme, ſo will ich mir einen recht milden ausleſen und ihn Euch zeigen, giebt's Gelegenheit — vielleicht auch einem Vierten. Verlaſſen Sie mich nicht! Ich bin's immer.

Ihr

R.

27. An Prof. Dr. Auguſt Kahlert in Breslau.

Wohlgeborner Herr,

Die Feſtſtellung der veränderten Geſchäftsverhältniſſe hat die Antwort auf Ihr gütiges Schreiben bis heute aufgehalten. Allerdings wunderten wir uns über Ihr Stillſchweigen, da Sie uns allſeits als ein Mann voll Feuer für unſre Kunſt geſchildert worden, wie Sie es ja auch öffentlich ſo oft beurkundet hatten. Nun, Sie haben es jetzt ſchön gebrochen und wir bieten Ihnen die Hand zu fernerer Freundſchaft.

Ihr Nekrolog *) iſt ſchon in Nro. 5 und 6 des neuen Jahrganges abgedruckt. Wir haben, wie Sie, faſt zu gleicher Zeit, einen Freund in Ludwig Schunke verloren, deſſen Biographie in den nächſten Nummern unſrer Zeitſchrift erſcheint, worauf wir Sie vorläufig aufmerkſam machen.

Mit Freuden ſehen wir Ihren ferneren Mittheilungen entgegen. Sie folgen mit Hingebung der neuen Richtung, und es ſind junge und ſtarke Köpfe von Nöthen, um möglichen Reactionen vorzubeugen. Können Sie uns vielleicht ſagen, wo ſich Keßler jetzt aufhält, der mit unſerer Beurtheilung in einer Nummer des vorigen Jahrgangs doch nicht unzufrieden ſein wird? Wir wünſchen, gern etwas von ſeinen jüngſten Leiſtungen zu ſehen.

Schließlich bitten wir Sie, daß Sie ſich auch fernerhin für die Zeitſchrift intereſſiren und zu deren Verbreitung beitragen möchten, die namentlich in Ihrer Wohnſtadt nicht bedeutend iſt. Wie kömmt das?

Wir hoffen auf baldige freundliche Nachricht.

Leipzig am 24/1 35.
Die Redaktion
d. neuen Ztſchr. für Muſik
R. Schumann.

28. An Dr. Töpken.

Leipzig am 6ten Februar 35.

Mein lieber Töpken,

Ihren Cipriano **) habe ich erhalten. Er hat mir wohlgefallen, — nicht allein Ihretwegen — namentlich die Com-

---

*) Ueber Wenzeslaw Hauck.

**) Der Violoncelliſt Cipriano Romberg hatte einen Empfehlungsbrief von Töpken überbracht poſitionen, denen man das alte tüchtige Blut anſieht. Als Virtuos wird er aber noch einige Zeit, d. h. etwa ein Jahr, ſtudiren müſſen; ich würde ihm ſogar abgerathen haben, nach Paris zu gehen, wohin ich ihm Briefe an Panofka gegeben. Einen berühmten Namen mit einem älteren zu theilen, wie er, hat ſein Schlimmes und Gutes und der junge Mozart, die Schweſter der Sontag finden wohl leichteren Eingang aber auch ſchwierigeren Ausgang.

Aber warum laſſen Sie ſo lange auf eine Correſpondenz warten? Ich drohe Ihnen im Fall Sie noch zu lange mit dieſer Pauſe foltern ſollten und wollten, in einer der nächſten Nummern folgende Anzeige rücken zu laſſen: „Hr. T. Töpken, Dr., Bremer Correſpondent u. ſ. w. iſt am — geſtorben.“ — Wahrhaftig, alle Abonnenten fragen, wo denn die gute Bremer Correſpondenz bliebe. Haben Sie ſo wenig hiſtoriſchen Stoff, nun ſo bauen Sie die ſchönſten kritiſchen Bemerkungen ein. Sie kennen mich ja, und wiſſen, wie wenig mir an den Künſtlern und wie viel an der Kunſt liegt, ich meine, wie wenig perſonell Ihr Bericht zu ſein braucht, wenn Perſonen und Data fehlen ſollten. Doch hab' ich von Ihren Concerten nur lobenswerthes gehört und das müßte Sie, der Sie zumal ein Nebenintereſſe haben, beſonders anregen, anzuregen. Alſo, lieber, Beſter, ich hoffe recht bald auf Sie.

Ich bin jetzt alleiniger Redigent u. Eigenthümer der Zeitung, d. h. ich habe noch zwei Jahre Geld zuzuſetzen; dann läßt ſich aber etwas erwarten. Wie gefallen Ihnen die Anfangsnummern? Im letzten Vierteljahr des vorigen Jahrgangs war nur wenig Halt und kritiſche Beſtimmtheit. Jetzt ſoll Manches beſſer werden. Verlaſſen Sie ſich darauf und empfehlen Sie das Blatt, wo Sie können, wenn es anders nicht gegen Ihre Überzeugung iſt.

Klugkiſt *), den ich grüße, gab mir früher einen Auf-

---

*) Bekanntſchaft von Heidelberg her.

trag; ich erbiete mich jetzt gern dazu, Muſikalien zu kaufen und neue vorzuſchlagen. — Von Schunke wiſſen Sie. Ich arbeite jetzt an ſeinem Nekrolog. Ihre Grüße an ihn im Empfehlungsbriefe haben mich ſo ſtumm und blaß angeſchaut — das war ein Menſch, ein Künſtler, ein Freund ſonder Gleichen. Die Davidsbündler werden Ihnen mehr erzählen. —

Haben Sie wieder einmal an das Amerikaniſche Muſikleben gedacht? — Durch welchen Buchhändler wünſchen Sie die Zeitung zu erhalten? — Wie mißfällt Ihnen meine Toccata in der neuen Geſtalt? Ich bin trotz der Redaction fleißig im Componiren. Haben Sie das Allegro? Es iſt wenig daran, als der gute Wille — und ſchon vor vier Jahren gleich nach meiner Rückkunft von Heidelberg componirt.

Sie würden beſſere Briefe verdienen, wenn Sie ſchnellere Antwort ſchickten. Zum Schluß eine alte Jean Paul'ſche Regel: daß es keine beſſere Art giebt, einen Brief zu beantworten, als gleich nach Empfang. Iſt bis zum 28ſten Febr. nichts in meinen Händen, ſo erfüll' ich meine Drohung.

In herzlicher Freundſchaft

Ihr

Schumann.

29. An J. Moſcheles in London.

Leipzig, am 26. Februar 35.

Verehrungswürdigſter Mann.

Allen unſern Bemühungen zum Trotz hat es uns noch nicht gelingen können, Kunſtberichte aus Ihrer Weltſtadt zu erhalten. Wo wir anpochten, ward uns viel verſprochen und nichts gehalten.

Wenn wir uns jetzt direct an den Mann wenden, von dem wir wiſſen, daß er nie aufgehört hat, ſich für deutſche Künſtlerzwecke und Beſtrebungen zu intereſſiren, ſo möchte uns das in etwas entſchuldigen. — Unſere Frage und Bitte geht dahin, ob Sie uns vielleicht die Adreſſe eines Künſtlers, d. h. eines umſichtigen, geiſtreichen, wennmöglich eines deutſchen Künſtlers angeben könnten, der uns in gewiſſer Ordnung Correſpondenzen aus London über Augenblicklich-Intereſſantes, über engliſches Muſikleben im Allgemeinen, über dort lebende Künſtler, alſo weniger kahle Data, ſondern ausgearbeitete Bilder der muſikaliſchen Zuſtände Englands zuſchicken wollte. Freilich wiſſen wir nicht genau, ob Sie unſere Zeitſchrift in dem Maße Ihrer Empfehlung werth halten, glauben uns aber auch nicht gänzlich zu täuſchen, wenn wir ausſprechen, daß die Geſinnung im Ganzen, der Ton, die Seele ſich Ihres Beifalls erfreut haben wird. Jedenfalls würden Sie uns durch eine gütige Verwendung einen Dienſt erweiſen, den wir, wenn auch nicht ausgleichen, doch ſicherlich nicht vergeſſen wollen.

Ueber die Bedingungen würden wir uns mit dem von Ihnen empfohlenen Correſpondenten leicht verſtändigen. Vor der Hand erlauben wir uns zu bemerken, daß wir ihn gern mit einem Honorar von zwanzig Thalern für den Druckbogen entſchädigen. Daß es unſer ſehnlichſter Wunſch wäre, von dem herrlichen Meiſter ſelbſt, an den wir dieſe Zeilen richten, von Zeit zu Zeit einen Beitrag, habe er welchen Namen er wolle (vielleicht eine Probe aus Ihrer erwarteten Klavierſchule), für unſre Zeitſchrift zu erhalten, ſprechen wir ſo leiſe aus, daß es kaum zu Ihnen gelangen wird. Und ſo überlaſſen wir Ihnen, in Gedanken auszufüllen, was wir angedeutet haben.

Ihr ausgezeichnetes Septett haben wir in Nr. 18 vorläufig angezeigt, da uns bis jetzt die Partitur fehlt und die Gelegenheit, es im Enſemble hören zu können. Wann dürfen wir auf das Erſcheinen Ihrer Klavierſchule und des phantaſtiſchen Concerts hoffen? — Im heutigen Gewandhausconcert ſpielt ein Frl. Schmiedel aus Dresden Ihre „irländiſchen Erinnerungen". —

Schließlich erſuchen wir Sie, uns den Weg anzugeben, auf dem Sie unſere Zeitſchrift, die ſich einer ungemeinen und allgemeinen Theilnahme erfreut, regelmäßig zugeſchickt wünſchen. Unſer Buchhändler hat wöchentlich Gelegenheit nach London.

Ihre Nachſicht und Verzeihung für dieſe Zeilen, die uns Intereſſe und Begeiſterung für die Kunſt diktirten. In inniger Verehrung ſcheide ich für diesmal von dem Manne, deſſen helles Geniusauge mich ſo unzähligmal angeblickt und beſeligt.

Namens der Redaktion der neuen Zeitſchrift
für Muſik.
R. Schumann.

30. An Frau H. Voigt.

Meine Freundin! — Geſtern lag ein Gewitter auf Ihrer Stirn und die Blitze zielten nach mir. Zu entſchuldigen bin ich in Vielem keinesweges; doch weiß ich auch, daß Gewitter an erſten Maien eher Blüthen heraus zu locken als zu vernichten finden. Und ſo hoff' ich.

Anbei drei Terzetten! Sollten Sie zum Seelentrio (wie ich vermuthe) einen Strohmann wünſchen, der mehr Ohr als Auge mitbrächte, um ſeines nicht verhüllen zu müſſen im Andenken alter Frühlinge, ſo nehme ich die Partie an.

Ihr

Am 2ten Mai 35. R. S.

31. An A. W. v. Zuccalmaglio in Warſchau.

Leipzig, 11. Auguſt 1835.

Hochwohlgeborner Herr!

Erſt vor wenigen Wochen erhielten wir Ihre Manuſcripte in großer Freude, daß unſer junges Inſtitut im hohen Norden eine Reſonanz gefunden hat.

Die Correſpondenz[*]) ſcheint uns eine treffliche Perſiflage auf gewiſſe Correſpondenznachrichten deutſcher Blätter. Im Dorfküſter Wedel[**]) finden wir eine ſehr ſchöne der Tendenz unſeres Blattes vorzüglich angemeſſene Idee wieder. Beide Aufſätze werden binnen kurzer Zeit gedruckt. Mit dem Abdruck Ihrer Gedichte möchten Sie ſich einige Zeit gedulden, da im Augenblick noch ſo viel aufzuräumen liegt, daß wir einen halben Jahrgang ausfüllen könnten.

Wäre es nicht möglich, künftige gütige Mittheilungen auf ſchnellerem Wege zu uns gelangen zu laſſen?

In verbindlichſtem Dank für Ihre Theilnahme und baldigen Einſendungen entgegenſehend, zeichnen wir uns in größter Hochachtung

die Redaktion der neuen Zeitſchrift f. M.
R. Schumann.

[Von Schumann's eigener Hand:]

In dieſem Augenblick erhalten wir Ihren zweiten Brief vom 5. Auguſt. — Dieſer geht mit Poſt, damit Sie ſich über das Schickſal ihres vortrefflichen Aufſatzes[***]) beruhigen möchten. Die Antwort auf den zweiten folgt in dieſen Tagen durch Buchhändlergelegenheit. Einer von beiden wird hoffentlich zu Ihnen gelangen. Jedenfalls erfreuen Sie uns bald durch einige neue Aufſätze. Wenn Sie unſere muſikaliſche Zeitſchrift einer Empfehlung werth halten, ſo würden Sie uns verbinden, wenn Sie hier und da davon ſprächen.

Hochachtungsvoll
R. Schumann.

---

[*]) Ueber den Tauſendkünſtler Bihnes, ſ. Neue Zeitſchr. 1835, III, S. 95.

[**]) Dieſes Pſeudonyms bediente ſich Zuccalmaglio.

[***]) „Die große Partitur". Neue Zeitſchr. 1835, III, S. 53.

32. An Guſtav Nauenburg in Halle.

Leipzig, vom 25/9. 35.

Werther Herr und Freund,

Ihr Löwe*) kömmt in Nro. 25—26 ganz. Eher [ihn] zu bringen, war mir nicht möglich. Der Aufſatz gefällt mir ausnehmend. Vor Allem wünſche ich ſchnelle Fortſetzung Ihrer Lebensbilder: ich denke hauptſächlich an Mendelsſohn, Marſchner, Clara W.; die Justemilieuisten Reiſſiger, Kalliwoda, Wolfram können Sie wohl kürzer behandeln? Für die Erſteren räume ich Ihnen für jeden einen halben Druckbogen ein, aber auch nicht mehr. Sie glauben nicht, was für Manuſcript von allen Orten hier einläuft. Schreiben Sie mir umgehend, wann ich auf bewußtes Manuſcript hoffen kann, oder ſagen Sie mir es in nächſter Woche lieber mündlich, wo Sie außer Mendelsſohn auch Moſcheles, Chopin und Pixis hier treffen. Heraus aus dem Schlafrock! Mendelsſohn iſt ein herrlicher, — ein Diamant direkt vom Himmel; wir haben uns gern, glaub' ich. Außerdem giebt's viel zu erzählen.

Noch eine Bitte. Ich möchte doch nicht als Componiſt ſo cometenartig vorübergehen; in m. Zeitung darf ich nichts über mich ſagen; Fink, verſteht ſich, arbeitet auch dagegen. Sie kennen die Toccata und würden mich durch eine Anzeige in der Cäcilia verbinden. Sprechen Sie ſo freimüthig, wie über einen Ihnen wildfremden Menſchen, ſo iſt mir's gerade recht.

Clara wird täglich, ja ſtündlich, innerlich wie äußerlich reizender. Sie ſpricht gern und oft über Sie.

Verzeihen Sie mein langes Stillſchweigen
Ihrem
ergebenen
Schumann.

---

*) Lebensbild von Carl Löwe.

33. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Hochwohlgeborner Herr!

Zuvörderſt meinen ergebenſten Dank für den neuen Beitrag; es gefällt mir etwas in Ihren Aufſätzen, für das ich noch keinen rechten Namen finden kann, wenn es nicht das leiſe und tiefe Verſenken in's Gemüth iſt, und die Klarheit, in der Sie es an den Tag bringen, was Sie unten geſehn. Fahren Sie ja fort zu ſenden und zu erfreuen.

Was Ihre ſchöne Idee, den Mozart'ſchen Opern neuen Text unterzulegen, betrifft, ſo bin ich damit ganz einverſtanden, doch zweifle ich ob Sie durchdringen. Wir kennen Verleger, Theaterdirektoren und namentlich das Publikum, wenn es ſich in etwas feſtgeſetzt hat. Wagen Sie es! Was meine Perſon anlangt, ſo ſteht dieſe Ihnen durchaus zu Dienſten, bis auf das Merkantiliſche, von dem ich durchaus nichts verſtehe. Haben Sie die Gewogenheit, mir mehr von Ihrem Plan mitzutheilen, ob Sie etwas am Sujet, der Handlung ändern, oder nur eine muſikaliſchere Textunterlage geben wollen und dergl., damit ich mich mit einem hieſigen Buch- oder Muſikhändler berathen kann.

Noch liegt mir etwas auf dem Herzen. Sie wiſſen, wie ſchwierig der Anfang jedes Unternehmens iſt. Unſere neue Zeitſchrift erfreut ſich zwar einer außergewöhnlichen Theilnahme, dennoch arbeit' ich faſt ohne allen Lohn. Sollten Sie nicht darauf angewieſen ſein, von Ihrem vorzüglichen Schriftſtellertalent Ertrag für das Leben zu ziehen, ſo warten Sie vielleicht noch einige Zeit mit Auszahlung des üblichen Honorars. Sollte dies aber vielleicht abhalten, uns künftige Beiträge zukommen zu laſſen, ſo nehme ich die vorige Periode zurück und Alles an, was Sie beſtimmen. Hierüber erwarte ich recht bald Ihren gefälligen Entſchluß und verharre in größter Hochachtung,

hochverehrter Herr,

Leipzig, 28. 9. 35.

R. Schumann.

34. An Dr. A. Kahlert.

Leipzig, den 1. März 1836.

Mein verehrteſter Herr,

Für heute geb ich Ihnen nichts Muſikaliſches zu entziffern und lege Ihnen (um ohne Umſchweife gleich auf die Sache einzugehen) vor Allem die dringende Bitte an's Herz, daß, wenn Sie nicht auf einige Minuten im Leben, einen Boten zwiſchen zwei getrennten Seelen abgeben wollten, Sie wenigſtens nicht zum Verräther an ihnen werden möchten. Ihr Wort darauf im Voraus!

Clara Wieck liebt und wird wieder geliebt. Sie werden es leicht an ihrem leiſen, wie überirdiſchen Thun und Weſen gewahren. Erlaſſen Sie mir vor der Hand, Ihnen den Namen des Anderen zu nennen. Die Glücklichen handelten jedoch, ſahen, ſprachen und verſprachen ſich ohne des Vaters Wiſſen. Dieſer merkt es, will mit Aexten drein ſchlagen, unterſagt bei Todesſtrafe jede Verbindung — nun es iſt ſchon tauſendmal da geweſen. Das ſchlimmſte aber war, daß er fortreiſte. Von Dresden lauten die letzten Nachrichten. Genaues wiſſen wir aber nicht; ich vermuthe und bin beinahe überzeugt, daß ſie im Augenblick ſich in Breslau aufhalten. Wieck wird Sie jedenfalls gleich beſuchen und Sie einladen, Clara zu hören. Jetzt meine ſehnlichſte Bitte, daß Sie mich von Allem, was Clara angeht, ihrer Gemüthsſtimmung, ihrem Leben, ſoviel Sie direkt oder indirekt erfahren können, raſch in Kenntniß ſetzen möchten, ſo wie daß Sie, was ich Ihnen als theuerſtes Geheimniß anvertraut, als ſolches wahren möchten, und von dieſem meinem Briefe weder dem Alten, noch Clara, noch überhaupt Jemandem mittheilen.

Spricht Wieck über mich, ſo wird es vielleicht nicht auf eine für mich ſchmeichelhafte Weiſe geſchehen. Laſſen Sie ſich dadurch nicht irre machen. Sie werden ihn kennen lernen, es iſt ein Ehrenmann, aber ein Rappelkopf — —

Noch bemerke ich Ihnen, daß es Ihnen ein Leichtes ſein wird, ſich bei Clara in Gunſt und Vertrauen zu ſetzen, da ſie früher von mir, der ich die Liebenden mehr als begünſtigte, gehört, daß ich mit Ihnen im Briefwechſel ſtehe. Sie wird glücklich ſein, Sie zu ſehen und Sie darauf anzuſehen.

Ihre Hand, Unbekannter, in deſſen Geſinnung ich ſo viel Edelmuth ſetze, daß er mich nicht täuſchen wird. Schreiben Sie bald. Ein Herz, ein Leben hängt daran, ja mein eignes; denn ich bin's ſelbſt, für den ich bitte.

Robert Schumann.

35. An Frau Thereſe Schumann.

L., vom 2 3 36.

— Clara iſt in Breslau. Meine Sterne ſtehen ſonderbar verſchoben. Gott führe zu einem glücklichen Ende!

36. An J. Moſcheles.

Leipzig, den 8. März 1836.

Hochverehrteſter Herr und geliebter Meiſter,

Für Ihre vielfache Aufmerkſamkeit möchte ich Ihnen wohl etwas Anderes bieten können, als einen Brief voll räthſelhafter Buchſtaben. Finden Sie indeß nur ſo viel heraus, daß ich mit großer Freude jener Octobertage*) gedenke, an denen ich Sie hören und ſprechen durfte, und daß ich in der Erinnerung daran eine neue Sonate geſchrieben, der ich gern Ihren Namen vorſetzen möchte. Wenn Sie mir es einmal geſtatten, ſo wäre der Zweck dieſer Zeilen wenigſtens der Hauptſache nach erfüllt. Vielleicht daß Sie mich über das Letztere mit einem Wort beruhigen.

An Ihrem phantaſtiſchen Concert erlabe ich mich täglich, eben ſo am Händel'ſchen Duo, das ſo ſchnell anklingt und noch länger nachhallt. Die Jungfrau-Ouverture hat etwas verſchloſſenes, wird aber von Stunde zu Stunde breiter und reizender. Mehres darüber finden Sie in der Folge der Zeitſchrift; doch darf ich den Schreiber nicht verrathen. — Dies bringt mich auf etwas nicht angenehmes. Der hieſige Commiſſionär von ...., ... [?], ꝛc. will nämlich nichts mehr nach London beiſchließen, ſo daß ich fürchte, Sie haben ſeit Neujahr noch keine Nummer der Zeitſchrift erhalten. Ging' es vielleicht, daß ich Ihnen regelmäßig durch Hrn. Emden in Hamburg drei Exemplare, welche Sie nach Ihrem Gutdünken vertheilen möchten, zuſenden könnte? Nach Edinburgh weiß ich gar keinen Weg; auch liegen für Hrn. Thomſon noch zwei Operntexte bei mir, die er zu beſitzen wünſchte. Einen Wink von Ihnen, wie ich ſie befördern könnte, würde ich mit großem Danke nützen.

---

*) In Leipzig.

Daß Sie in Hrn. Hogarth einen neuen Correſpondenten für mein Inſtitut gewonnen*), nehme ich als beſonderes Zeichen Ihres Wohlwollens. Der Artikel „London“ fehlt ſeit drei Monaten gänzlich, ſo daß ich je eher je lieber einen Bericht zu Händen bekommen möchte. Bedarf es einer beſonderen Einladung, ſo erfolgt dieſe im Augenblick. Ihre Nachſicht für mein vieles Fragen und Bitten. An Hrn. Thomſon ſchrieb ich Ende Januar, bin aber bis jetzt ohne Antwort. Vielleicht traf ihn der Brief nicht mehr in London**). Clara Wieck iſt auf einer größeren Kunſtreiſe, — meine Sonate (die erſte) noch nicht im Stich; die Verleger wollen nichts von mir wiſſen; recht hoffe ich auf Haslinger. — Mendelsſohn grüßt Sie herzlich. Er hat ſein Oratorium beendigt und dirigirt es ſelbſt zum Düſſeldorfer Muſikfeſt. Vielleicht reiſe auch ich dahin, vielleicht auch Chopin, dem wir deshalb ſchreiben. Dürfen wir Sie bitten, nachzuſinnen, ob nicht vom 20. Mai bis 1. Juni ein Rheindampfſchiff von London abgeht, auf dem ſich der Meiſter befinden könnte, den wir Alle ſo hoch verehren?

---

*) Der Name kommt in der Zeitſchrift nicht vor.

**) John Thomſon ſchrieb 1835, 36 und 38 Berichte aus England für Schumann's Zeitſchrift.

In innigſter Hochachtung
Ihr
ergebener
R. Schumann.

37. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, Charfreitag 1836.

Hochverehrter Herr!

Meinen beſonderen Glückwunſch zur glücklichen Rückkehr. Enthalten Sie mir nicht zu lange vor, von dem was Sie geſchaut und erfahren, ſobald Sie irgend können, etwas mitzutheilen. Namentlich freue ich mich auf Moskowitiſches; der Name Moskau klingt immer wie der helle Schlag einer großen Glocke an das Ohr.

Sagt Ihnen der Ton der Davidsbündlerbriefe aus Augsburg, Berlin, Dresden und München vielleicht zu, ſo wählen Sie ihn doch zu ihren Correſpondenzen. Gleichgültige [?] Sachen laſſen ſich auf dieſe Weiſe auf intereſſante Weiſe anbringen; die Zeitſchrift erhält dadurch Feſtigkeit und Farbe und den Leuten wird dadurch ein Gefallen erwieſen. Unter Davidsbund ſtellen Sie ſich nur eine geiſtige Brüderſchaft vor, die ſich indeß auch äußerlich weit verzweigt und, hoffe ich, manche goldne Frucht tragen ſoll. Das Geheimnißvolle der Sache hat übrigens für Manche einen beſonderen Reiz und überdies wie alles Verhüllte eine beſondere Kraft. — Daß mir aber auch ſchon frühere Correſpondenzartikel aus Warſchau ausnehmend gefallen und daß ich dieſe zu den beſten der Zeitſchrift zähle, ſchrieb ich Ihnen ſchon mehrmals. — — —

Mit Sehnſucht erwarte ich Ihre Moskaubriefe und Alles von Ihrer Hand. — Sollten Sie einmal längere Zeit nichts von mir erfahren, ſo entſchuldigen Sie es mit meiner Reiſe nach dem Rhein, wohin ich Ende April mit Mendelsſohn zu reiſen gedenke. — —

In aufrichtiger Verehrung
R. Schumann.

38. An Frau Th. Schumann.

Leipzig, den 1. April 1836.

Meine geliebte Thereſe,

Auch ich habe in den vergangenen Wochen ſo viel und ſo heftig an Dich gedacht, daß ich Dich oft mit der Hand faſſen zu können glaubte. Keinen Gedanken, daß Du mich lieb haſt, fühle ich auch ſo ſicher, ſo geborgen, ich kann Dir nicht ſagen, wie glücklich. Das macht, weil Du ein ſtarkes Herz haſt und tragen kannſt und tröſten und aufrichten. Wenn ich von hier fortginge, ſo geſchäh' es nur, wenn ich die günſtigſten Ausſichten hätte. Eduard kann mit Wien nur geſcherzt haben; das ſind vor der Hand Rechnungen im Traum gemacht. Auf keinen Fall geſchähe es aber vor Weihnachten. Bedenke, was ich zurücklaſſe! Einmal, und vor Allem die Heimath — möge mein Herz niemals ſo erkaltet ſein, daß dieſe mir gleichgiltig, ſodann Verwandte, Dich, die ich in ein paar Stunden ſehen und ſprechen kann — dann Leipzig ſelbſt, wo Alles blüht und im Schwunge geht — ſodann Clara, Mendelsſohn, der im künftigen Winter wieder zurückkehrt — und hunderterlei anderes. Würde durch einen Umzug meine Zukunft fixirt, ſo ſtünde ich keinen Augenblick an: aber leichtſinnig und ohne Gewähr unternehme ich nichts. Das würde mich zurückbringen, was ich niemals einholen könnte. Alſo Du haſt und behältſt mich noch auf ein Jahr und ich Dich — und das Jahr wollen wir auch ſchön verleben und für einander nützen. Im Sommer komme ich jedenfalls auf 1—2 Wochen zu Dir, Du aber vorher zu mir, das verſteht ſich. Daß wir es nur gut einrichten! Höre, ich möchte gern mit Mendelsſohn nach Düſſeldorf zum Muſikfeſt; dann würde ich etwa den 18. Mai fort. Kommen Hinderniſſe oder ſäh' ich ſie voraus, ſo reiſe ich jedenfalls mit M. bis nach Frankfurt, das letzte geſchieht aber ſchon in 3—4 Wochen. Wüßt' ich nur erſt genau, wann Du kommen willſt. Denn es liegt nur an Deinem Willen. Eduard muß. Was iſt da zu zweifeln. In der Zeit vom 14.—18. Mai bin ich aber gewiß unter jeder Bedingung in Leipzig. Alſo richte es auf dieſe Zeit ein.

Was mein übriges Leben [betrifft], ſo würdeſt Du mich darum loben. Wie ich immer gern etwas Extraordinäres vorſtellte [?], ſo bin ich, wie ich ehemals einer der ſtärkſten Raucher und Bayern war, jetzt einer der ſchwächſten geworden. Cigarren des Tages höchſtens vier, Bier ſeit zwei Monaten gar keines. Nun fleckt aber auch Alles und ich bilde mir ordentlich etwas ein. Lobe mich alſo nicht, denn ich thu' es für mich ſchon hinlänglich.

Mendelsſohn iſt der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebirge. Ein wahrer Gott iſt er und Du ſollteſt ihn kennen. Außer mit ihm, gehe ich um mit David (dem Concertmeiſter) und einem Dr. Schlemmer, Begleiter des jungen Rothſchild, und mit dem letztern ſelbſt. Die drei letzten wirſt Du noch in Leipzig finden. Der Doctor wird ganz nach Deiner Art ſein — ein Weltmann von der Zehe bis zum Kopf. Dr. Reuter und Ulex[*] ſind natürlich meine alten Begleiter. Ueber Wieck's und Clara ſprechen wir mündlich; ich bin in einer kritiſchen Lage, aus der mich herauszuziehen Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch ſteht es ſo, daß ich entweder nie mit ihr mehr ſprechen kann, oder daß ſie ganz mein Eigen wird. Du ſollſt Alles wiſſen, wenn Du kommſt, und wirſt mein Beſtes fördern.

---

[*] Wilhelm Ulex lebte ſpäter als Muſiklehrer in Hamburg, wo er, halb verſchollen, 1858 ſtarb.

Dank für Alles, was Du mir thuſt — Du haſt im Voraus zu Allem meine Zuſtimmung. An den Hemden wünſchte ich feine Manſchetten. Beim beſten Willen, Dir über meine Wäſchangelegenheiten ſo klar wie möglich zu werden, hälfe es nichts. Hier muß eine Frau ſelbſt mit eigenen Augen ſehen und zwiſchen dem Ganz- und Halb-Zerriſſenen nicht ſchwanken, wie wir Männer. Alſo komm nur bald und ſei mir eine recht gute Schweſter; ich habe ja gar nichts Weibliches mehr zum Schutz. Dieſer Gedanke würde mich niederſchlagen, wenn Du mir nicht Alles verträteſt.

Eduard findet ſtarke Concurrenz. Sprich ihm nur Muth ein! Ach thu' es!

Schreibe mir bald, meine geliebte Thereſe. Lebewohl, ich küſſe Dir Stirn und Augen.

Dein

Robert.

39. An die Wittwe Devrient.

(Schumann's Hauswirthin.)

[Ohne Datum aus 1836.]

Verehrteſte Frau,

Ihr ſchöner Brief hat mich im Herzen erquickt. Das waren die rechten Worte, Einen zu tröſten, der in einer tödtlichen Angſt oft die Hände ringen möchte. Was ſoll ich Ihnen vorklagen von geſcheiterten Plänen, von verſchuldeten und unverſchuldeten Schmerzen, von Jugendleiden, wie ſie wohl Jeden treffen — hab' ich doch auch meine herrlichen Stunden, am Clavier, im Ideenaustauſch mit trefflichen Menſchen, im Bewußtſein eines ehrenvollen Wirkungskreiſes und in der Hoffnung, noch mehr und Größeres zu fördern. Eben dieſe erhöhte Geiſtesſtimmung artet aber oft in Uebermuth aus, wo ich ordentlich gleich die ganze Welt mit Sturm nehmen möchte. Die Abſpannung folgt auf dem Fuße nach und dann die künſtlichen Mittel, ſich wieder aufzuhelfen. Das rechte Mittel, ſolche gefährliche Extreme zu verſöhnen, kenne ich wohl: eine liebende Frau könnte es. Hier aber laſſen Sie mich mit meinem Kummer allein und mich über die wunderbaren Verflechtungen ſchweigen, deren glückliche Löſung ich von meinem guten Geiſt, wenn auch noch nicht erwarte, aber täglich erflehe. Es muß ein tieferes Vertrauen ſein, das ich gerade zu Ihnen hege; von Natur etwas ſcheu, erinnere ich mich nie, gegen Jemanden, deſſen Liebe ich mir erſt noch verdienen muß, ſo offen und ruhig geſprochen zu haben. Einſtweilen rechnen Sie auf mich, als auf

Ihren Ihnen innig verbundenen

R. S.

40. An Frau Devrient.

[Ohne Datum.]

Ihre Hand kömmt aus den Wolken. Bleiben kann ich aber nach dem, was Sie mir geſchrieben, ohnmöglich, und will daher je eher je lieber fort*). Es thut mir Alles herzlich Leid, zumal ich gerade Ihnen (Sie wiſſen es gar nicht) mit ordentlicher Liebe anhänge. Das melancholiſche Wetter und immer ſchwerere Leiden, von denen ich Niemand ſagen darf, hatten mich wüſt gemacht; Sie haben ſo ſehr Recht. Denken Sie nur nicht zu unedel von mir und erlaſſen Sie mir für heute mehr zu ſagen. R. S.

41. An Frau Devrient.

An Madame Devrient einen ſchönen Morgengruß und daß ich mich nur mit Gewalt aus meiner Stube bringen laſſe.

---

*) Frau Devrient hatte ihm Vorſtellungen wegen ſeiner die Ruhe der Hausbewohner mitunter ſtörenden Lebensweiſe gemacht.

Mir kommt vor, als habe ich hier dreimal mehr gelebt, als ſonſt und wenn ich es meinem Stern danke, der mich in dies Haus führte, ſo vor Allem auch Ihrer allſeitigen Fürſorge.

Ihr ergebener

Am 1. Juli 1836. R. Schumann.

42. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, 2. Juli 1836.

Mein ſehr verehrter Herr!

Den Grund zu meinem langen ſo ſehr undankbaren Schweigen ſuchen Sie in einem tiefen Seelenſchmerz, von dem ich mich nicht zur Arbeit erheben konnte. Endlich hat mir die Muſik, inniges eignes Schaffen darin und vor Allem neben einem jungen ſelbſthelfenden Körper, die Wälder und das Grün Kräfte und Muth wiedergebracht. Die erſten Zeilen gelten denn Ihnen! Wie ein Kind an dem Chriſtbaum ſtand ich dies- wie das letztemal vor Ihren Geſchenken und kehrte eines nach dem andern und ſehr bedächtig um. Dann ärgere ich mich über mich, daß ich nicht irgend Macht über die Buchhändler beſitze, und ſie trotz meiner Bemühungen zu nichts als einem „Später" vermögen kann. Und der ſchlimmſte, freilich durch ein großes Unternehmen ſehr in Anſpruch genommen, iſt mein eigener Bruder, in deſſen Händen ſich übrigens Ihre ſämmtlichen Handſchriften befinden. So wollte ich denn ſo lange mit meiner Antwort anſtehen, die Ihnen vielleicht eine kleine Freude verſchafft — und bringe auch diesmal nichts. Dies kann mich nach ſo vielem Erhaltenen beinahe traurig machen.

An G. Schwab iſt beſorgt, an die elegante Zeitung im Augenblick. Warum zögern Sie aber, unter Ihrem richtigen Namen zu ſchreiben? — — — — Mendelsſohn las ich Ihren vorletzten Brief vor; wir haben uns herzlich gefreut. Zum

Männergeſangquartett fühlt er keine Neigung und glaubt nichts darin zu leiſten. Ich glaube es beinahe auch: doch wird er im Winter etwas ſchicken. — —

An den Rhein, Ihre Heimath wie ich vermuthe, bin ich nicht gekommen; das Herzleid hatte mich ganz umgeworfen; nun ſind aber wiederum viele Geſtalten aus mir getreten und ich wünſchte wohl, daß eine davon Ihren Namen tragen dürfte, d. h. daß ich Ihnen etwas zueignen möchte. Manches meiner Muſik wird, ſo viel ich Sie aus Ihren Aufſätzen kenne, geradezu mißfallen, indeß die ganze Richtung einem ſo weit blickenden Auge als dem Ihrigen, nicht verhüllt ſein kann und Förderung finden wird. Mir iſt's oft, als ſtänden wir an den Anfängen, als könnten wir noch Saiten anſchlagen, von denen man früher noch nicht gehört. Nur füge es die Zukunft und gebäre es der Genius zur Vollendung.

Für heute zum Abſchied. Senden Sie, was Sie an Perlen vorräthig haben: ich bedarf in meiner vielfach ausgedehnten Thätigkeit der leitenden Unterſtützung Anderer und namentlich ſo feſter.

Ihr ergebener

Robert Schumann.

43. An J. Moſcheles.

Leipzig, den 30. Juli 1836.

Mein hochverehrter Herr,

Durch Hrn. Mendelsſohn werden Sie erfahren haben, daß ich Ihnen während der Zeit meines Schweigens auf keinen Zoll näher geweſen bin — phyſiſch; denn ſonſt beſchäftige ich mich wohl täglich mit Ihnen und Ihren Compoſitionen. Düſſeldorf mußte ich alſo aufgeben; deſto mehr habe ich denn gearbeitet, literariſch wie muſikaliſch. Auch habe ich Ihre Erlaubniß, Ihnen eine Sonate widmen zu dürfen, lieber auf ein Concert für Clavier allein[*]) ausgedehnt, von dem ich ſo eben die Reviſion nach Wien geſchickt, wo es Haslinger verlegt. In vier Wochen ohngefähr wird es in Ihren Händen ſein und dann mögen Sie ſich nur wundern, was man für tolle Einfälle haben kann.

Sehr ſehnen wir uns nach Neuem von Ihnen, dem pathetiſchen Concert, den Etuden, der Clavierſchule und vergeſſen Sie nicht, bei einer Stunde Muße uns darum wiſſen zu laſſen.

Für Ihren letzten Brief mit der Einlage von Thomſon, der mich allerdings ſehr verbinden würde durch öftere Nachrichten aus Edinburgh, meinen beſten Dank. Da ich keine weitere Nachricht über Ihr Concert im Mai erhielt, ſo ſtoppelte ich mir nach dem Bericht im Atlas, den Sie an Mendelsſohn, und dieſer mir geſchickt, etwas wie Correſpondenz zuſammen, der Sie wohl die Unechtheit angeſehen haben. Meine einzige Quelle, woraus ich mir Notizen nehme, iſt der Globe jetzt; kompetent ſcheint er mir freilich nicht. Mendelsſohn ſagte mir von Herrn Legationsſecretair Klingemann's geiſtreicher Feder. Glauben Sie vielleicht, daß dieſer auf meine ausdrückliche Einladung und auf eine Empfehlung von Ihnen zu Zeiten ſchreiben würde?

Die Zeitung ſende ich jetzt an Herrn Emden in Hamburg. Ich möchte wiſſen, wie weit ſie in Ihren Händen wären, was Ihnen davon gefällt und nicht gefällt u. ſ. w. Sie intereſſirt mich jetzt mehr wie je und Sie werden meine Aufſätze leicht erkennen.

Noch Eines, was mir eben einfällt. Vor länger als vier Wochen ſchickte ich durch Ihren Hrn. Schwiegervater die Sonate ab, die Sie von Clara Wieck hörten[**]). Da ich mich doch auch als einen Ring in der großen Kette fühle, ſo müßte ſie mit einigen Worten den Leſern meiner Zeitſchrift vorgeſtellt werden. Eine Selbſtkritik hat Alles gegen ſich und iſt ſo ſchwierig, als undankbar. Würden Sie mir alſo vielleicht Ihre Meinung über die Arbeit, ſo kurz und ſcharf Sie können und wollen, mittheilen und mir erlauben, Ihren Namen darunter zu ſetzen. Die Sonate trägt nicht einmal meinen Namen, ſondern die des „Floreſtan und Euſebius“ als Verfaſſer auf dem Titel, ſo daß Sie ſich, wie es ſich ja auch verſteht, allein auf die Sache berufen können. Ihre Worte würde ich in der Zeitung dann etwa mit Folgendem einleiten „der Verbrüderung der Autoren (Floreſtan und Euſeb) halber hat ſich die Redaktion veranlaßt gefunden, einen Dritten um ſein Urtheil über die Sonate zu erſuchen, und zwar Hrn. Prof. Moſcheles, der uns darüber Folgendes mitzutheilen die Güte gehabt hat“ *).

---

[*]) op. 14.

[**]) Die Fis-moll-Sonate, Moſcheles am 1. October 1835 von Clara Wieck vorgeſpielt.

Sollten Sie, mein theurer Herr, irgend innere oder äußere Gründe haben, mir meine Bitte nicht zu gewähren, ſo ſtehe ich natürlich im Augenblick ab. Hätten Sie aber dieſe nicht und finden Sie die Compoſition der höheren Kunſtform, in der ſie auftritt, eines Wortes, — und des hohen Strebens halber, von dem ſie gewiß etwas zeugt, einer Empfehlung werth, ſo können Sie glauben, wie ich es Ihnen innigſt Dank weiß und von wie großem Vortheil auch für die Verbreitung und für Hrn. Kiſtner, den Verleger, Ihre Bemühung ſein wird. Dies der proſaiſche Theil der Sache. Wüßten Sie aber, wie ich noch auf den erſten Zweigen zum Himmelsbaum zu ſtehen meine und wie ich da oben in einſamen heiligen Stunden Lieder zu hören glaube, von denen ich meinen geliebten Menſchen ſpäter noch verkünden möchte, ſo werden Sie mir gewiß ſchon deshalb ein aufmunterndes Wort, das ja jedem Künſtler von Nöthen iſt, nicht verſagen.

---

*) Es geſchah ſo. S. Neue Zeitſchrift 1836, V, S. 135.

Dies und den innigſten Gruß der Verehrung für heute von

Ihrem

treulich ergebenen

R. Schumann.

44. An Frau H. Voigt.

Verehrte und beſte Freundin,

Mit dem Gehen wird natürlich nichts; auch konnte ich nur ſchwer ab. Vielleicht morgen. Auch möchte ich noch einmal Mendelsſohn's Capriccio hören. Sie müſſen es ihm ſchön vorſpielen und da habe ich noch einige Bemerkungen, die ich Ihnen ſagen möchte. Ich darf wohl?

Sehen Sie mich noch mit denſelben Augen wie früher? Ich mag keine Antwort darauf.

Der ganzen Familie meinen Gruß. Ihnen insbeſondere.

25. Aug. 36.

Ihr

R. Schumann.

45. An Eduard und Thereſe Schumann.

Leipzig, den 28. Auguſt 1836.

Lieber Eduard und Thereſe,

——— Wie ſiehſt Du denn aus, meine gar geliebte Roſe! Abends gehe ich mit dem feſten Vorſatz zu Bett: „morgen ſchreibſt Du“ und früh bin ich gewöhnlich kalt und traurig. Und ſo ruhte er bis jetzt. Eben ſchrieb ich an Chopin, der in Marienbad ſein ſoll, ob er auch wirklich da iſt. Jedenfalls käme ich ohnedies im Herbſt noch einmal zu Euch. Schreibt mir aber Chopin gleich, ſo reiſe ich eher und über Karlsbad nach Marienbad. Thereſe, wie wär' es! Du mußt mit! lies erſt die Antwort von Chopin und dann über das Andere ausführlich.

Wie fleißig ich bin, müßt Ihr an der Zeitſchrift ſehen. Doch brennt mir's unter den Sohlen und ich möchte weit weg. Von Haslinger hoffe ich alle Tage auf einen entſcheidenden Brief. Dr. Schlemmer iſt in London und bleibt da ſammt Rothſchild. Da hab' ich einen Tag lang den ſchwarzen Frack angehabt. Und David, höre, heirathet in wenigen Wochen eine Baronin v. Liphardt aus Dorpat mit ihren 100000 Thlr. — Geſtern geſtand er's mir ſelbſt. Wären wir doch auch im Hafen! — Mendelsſohn kömmt in 4 Wochen. Zur Voigt komme ich viel. Zu Mittag mit David zu Tiſch dort. Goethe's Geburtstag.

Adieu, Liebe! Habe viel zu thun. Sieh' mich einmal an Thereſe! So.

Grüße an Natalien.

R. S.

46. An Heinrich Dorn, Capellmeiſter in Riga.

Leipzig, den 14. September 1836.

Mein theuerſter Herr!

Eben als ich vorgeſtern Ihren Brief erhalte und antworten will, wer tritt herein? — Chopin. Das war große Freude. Einen ſchönen Tag lebten wir, den ich geſtern noch nachfeierte. Heute aber ſetze ich mich feſten Willens her, meine alte Schuld abzutragen, ſo gut das auf ſo engem Raum möglich iſt. Alſo 1) denke ich faſt täglich an Sie, oft traurig, weil ich doch gar zu unordentlich lernte, immer dankbar, weil ich trotzdem mehr gelernt habe, als Sie glauben. Wie Vieles ſich von da bis jetzt begeben und verändert, wiſſen Sie zum Theil. Den andern verſpare ich bis auf einſtmaliges Sehen, woran ich, wie weit es auch hinausliegt, doch nicht verzweifle.

Dank für die vielen Zeichen Ihrer Theilnahme an unſerm Streben. Noch viel zu thun iſt übrig; wir ſind aber jung und das Beſte kömmt mit den Jahren. Beſondern Dank auch, dafür, daß Sie von der Zeitung ſprechen und ihr Freunde gewinnen. Für Herrn Weitzmann lege ich ein paar Zeilen bei. Der Davidsbund iſt nur ein geiſtiger romantiſcher, wie Sie längſt gemerkt haben. Mozart war ein eben ſo großer Bündler, als es jetzt Berlioz iſt, Sie es ſind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu ſein. Floreſtan und Euſeb iſt meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verſchmelzen möchte. Das andere darüber ſteht in der Zeitung. Die andern Verſchleierten ſind zum Theil Perſonen; auch vieles aus dem Leben der Davidsbündler aus dem wirklichen. Bogen möcht' ich vollſchreiben. Genüge Ihnen dies Wenige. — . . . . . [?] 1) (Die 1) oben hat keine 2, was ich eben merke). — Ihr Jahresbericht ſteht von Nr. 13 an. Ueber das Muſikfeſt erwarte ich ſehnlichſt.

Die Irisbeilage*) mit Reſpekt paßt zur Iris; ſehr ledern und gezwängt. Wollen Sie mir nicht einmal freie Aufſätze ſchicken, über Muſikfeſte überhaupt und wie ſie zur Bildung der Maſſe paſſend eingerichtet werden müßten und dergleichen, über die muſikaliſche Zukunft ꝛc., über gegenwärtige Zwieſpalte ꝛc., thun Sie das. Auch würde eine Parallele der Breitkopf'ſchen und unſerer Zeitung nicht ohne Intereſſe ſein, müßte aber natürlich in ein drittes Blatt (elegante Zeitung, oder Comet, oder Abendzeitung) abgedruckt werden. Möchten Sie darüber nachdenken!

2) Auf die Phantaſie freue ich mich natürlich ſehr. Könnte ich Ihnen irgend nützen, ſo verſteht ſich das. Haslinger habe ich als ſehr honnet kennen gelernt. Ich will eine gute Stunde abwarten und Ihnen das Nähere ſchnell mittheilen. Uebrigens können Sie wohl glauben, daß, fürchteten die Verleger nicht den Redakteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde.

---

*) Ein Bericht über das im Juni unter Dorn's Leitung ſtattgehabte Rigaer Muſikfeſt.

vielleicht zum Beſten der Welt; indeß die ſchwarzen ſichern gedruckten Köpfe gefallen einem doch gar zu wohl. Auf meine Sonate in Fis-moll mache ich Sie aufmerkſam, noch mehr aber auf ein Concert ohne Orcheſter, das eben bei Haslinger erſchienen iſt. Gerne möchte ich Ihre Gedanken darüber erfahren.

Von Chopin habe ich eine neue Ballade*). Sie ſcheint mir ſein genialiſchſtes (nicht genialſtes) Werk; auch ſagte ich es ihm, daß es mir das liebſte unter allen. Nach einer langen Pauſe Nachdenken ſagte er mit großem Nachdruck — „das iſt mir lieb, auch mir iſt es mein Liebſtes“. Außerdem ſpielte er mir eine Menge neuer Etüden, Notturnos, Maſureks — Alles unvergleichlich. Wie er am Clavier ſitzt, iſt rührend anzuſehen. Sie würden ihn ſehr lieben. Clara iſt aber größere Virtuoſin und giebt ſeinen Compoſitionen faſt noch mehr Bedeutung, als er ſelbſt. Denken Sie ſich das Vollendete, eine Meiſterſchaft, die von ſich ſelbſt gar nichts zu wiſſen ſcheint! Im Winter wird wieder reiches Leben. Mendelsſohn, David (brillanter Kopf), Lipinski, Liszt, Clara, zwei ſtehende Concerte, zwei muſikaliſche Zeitungen. Zwölf Quartette. Beſſere Kirchenmuſik. Stegmayer (leider ſehr faul). Banck (guter Liedercomponiſt). Vieles Andere, was mir nicht gleich einfällt. Kurz, Sie fehlen.

Schreiben Sie mir bald und aufmunternd, wie bisher. Ich bedarf deſſen.

In innigſter Freundſchaft

Ihr

R. Schumann.

47. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, 18. October 1836.

Mit Freuden habe ich Alles, was Sie angeben, empfangen und wünſchte nur mehr. Namentlich würde der biographiſche Beitrag über ...... [?] mir und meinen Leſern willkommen ſein. In einem Ihrer früheren Briefe ſcheint es als ob Sie glaubten, es lägen noch einige Ihrer Aufſätze ungedruckt. Nur ein Einziger iſt es, der Traum über die Preisſymphonie*); mit einer wahren Trauer ſehe ich ihn oft an, ſo ſehr mir vieles darin gefällt, ſo wünſche ich ihn lieber in ein anderes Blatt als die neue Zeitſchrift, die einmal nur der Jugend und der Bewegung. Noch dazu wurde gerade der Symphonie von Berlioz in unſerm Blatte ſo auszeichnend gedacht, daß eine ſo entgegengeſetzte Anſicht eher verwirren als nützen könnte.

---

*) G-moll.

Herrn Freier's Geſänge werden demnächſt beſprochen. Ueber den hieſigen Verleger beſitz' ich nicht die geringſte Gewalt. Herr Freier wende ſich lieber direkt an Hofmeiſter; ich habe als Verlagsunterhändler bis jetzt ſo viel abſchlägige Antworten erhalten, daß ich wahrhaftig gar nicht mehr anfragen mag. Ihnen, dem ich ſo vielfach verbunden, dies ſagen zu müſſen, ſchmerzt mehr als Sie glauben können. — — —

Hier giebt's im Augenblick viel muſikaliſches Leben. Lipinski wird über Warſchau kommen. Ich liebe ihn ſehr, auch als Menſch. Mendelsſohn gab ich Ihre Handſchrift des Gedichtes: „Die Tonkunſt"; er dankt und grüßt, doch denkt er jetzt mehr an ſeine Braut als an's Componiren.

Haben Sie die „Papillons" und die Sonate von Floreſtan und Euſebius geſehen? Ihr Urtheil möchte ich wohl wiſſen. Sie werden bald etwas Ausführliches von Moſcheles in London darüber leſen.

Wäre es nicht wohl gethan, wenn Sie Ihren Aufſätzen abwechſelnd eine andere Form gäben? Gottſchalk [Wedel] iſt mir ſo ans Herz gewachſen, daß ich ihn ungern vermiſſe: indeß bitte ich für meine Leſer. Auch bringen neue Formen neue Anſichten.

---

*) In Schumann's Geſ. Schriften abgedruckt.

Bitte, erſinnen Sie mir etwas recht Schweres, was ich für Sie thun kann, ich ſchwebe ſonſt zu leicht in der Schale.

Mit Sehnſucht erwarte ich Nachrichten von Ihnen. Schicken Sie direkt durch Poſt! Das Neujahr rückt näher. Wiſſen Sie etwas zum Anfang des Bandes?

In inniger Hochachtung Ihnen zugethan
Robert Schumann.

48. An Frau Th. Schumann.

L[eipzig], den 15. November 1836.

Meine geliebte Thereſe.

Wie oft ich Dich doch in Deinem Einſiedlerfenſter ſitzen ſehe, den Kopf in den Arm geſtützt, ein Lied leiſe in Dich hineinſingend, vielleicht auch zweifelnd, ob ein gewiſſer R. der vielen Liebe werth wäre, mit der man ihn überſchüttet. Was mich aber abhielt, weder zu kommen, noch zu ſchreiben, war allerdings anzuſchlagen. Erſt Chopin, Lipinski, Mendelsſohn, die Carl*), Ludwig Berger und hundert anderes. Schlag auf Schlag kamen ſie. Wärſt Du hier, wie wollte ich Dir Alles zuführen, was ſollteſt Du Menſchen ſehen und Menſchen kennen lernen, andere als in Zwickau! Nun iſt auch noch ein junger „Stamaty“ da, der für mich wie aus den Wolken geſtiegen kam, ein kluger, ausgezeichnet hübſcher, feiner und herzlich guter Menſch, in Rom geboren von griechiſchen Eltern, in Paris erzogen, der jetzt ſeine muſikaliſchen Studien bei Mendelsſohn vollenden will. Sehr würde er Dir gefallen; wir hatten uns auch zum Muſikfeſt nach Z[wickau] zu kommen feſt vorgenommen; dann zerſchlug ſich's wieder. Doch wird er bis Frühling hier bleiben. Wirſt ihn alſo hier zur Meſſe ſehen, oder wir kommen vorher zu Dir. Mit dem Deutſchen geht's noch ſehr ſchlecht bei ihm, deſto beſſer mit dem Franzöſiſchen bei mir. Dann iſt noch ein junger Engländer William Bennett in unſern täglichen Kreiſen, Engländer durch und durch, ein herrlicher Künſtler, eine poetiſche ſchöne Seele, vielleicht bring' ich auch den mit. Mendelsſohn hat eine Braut und iſt ganz erfüllt von dieſer Einen, noch nicht liebenswürdig und groß genug; es vergeht wohl kein Tag, wo er nicht ein paar Gedanken wenigſtens vorbringt, die man gleich in Gold eingraben könnte. Seine Braut heißt Cäcilia Jeanreneaud, die Tochter eines reformirten Predigers, Couſine von Dr. Schlemmer. Zu Weihnachten reiſt er nach Frankfurt, ſie zu ſehen. Ich ſoll mit; vielleicht. — Der Dr. Schlemmer endlich, denke Dir, hat einen Orden erhalten, einen churheſſiſchen. Das wird ihm gut ſtehen; ich habe es ihm lange angeſehen, daß er nicht ohne Orden ſterben wird. Er iſt mit Rothſchild in Heidelberg. David verheirathet ſich in dieſen Wochen und bleibt Concertmeiſter trotz der 100000 Thaler, die ihm ſeine Frau mitbringt. Außer dieſem ſind noch ein junger ſehr reicher und talentvoller Menſch, Frank aus Breslau, und der junge Goethe, Enkel des Alten, bis jetzt aber noch ohne hervorſtechenden Charakter, an unſerm Mittagstiſch.

---

*) Die Sängerin Henriette Carl.

Hier haſt Du ein mattes Bild vom äußerlichen Leben. Mit Lipinski verlebte ich viele ſchöne Stunden; er liebt mich, glaub' ich, wie ſeinen Sohn; auch hat er eine hübſche Tochter von 16 Jahren, eine Polin, wie Du Dir ſie nur denken magſt. — So ging Eines nach dem Andern fort. An der Carl, die noch hier, iſt als Künſtlerin nicht viel und das viele Zeitungsgewäſch unausſtehlich; übrigens gefällt ſie mir, macht nicht viel Complimente, ſpricht offen, weiß recht gut, was ihr fehlt, hat noch das alte Prima-Donna-Weſen an ſich, das ihr aber nicht ſchlecht anſteht ꝛc. — Jetzt aber zum proſaiſchen Theil des Briefes und der Sache. Das ganze Leben in dieſen zwei Monaten iſt von ſo trauriger Rückwirkung auf meine Caſſe geweſen, daß ich eine Anleihe bei Carl und Eduard verſuchen muß. Und Du ſei meine linke Hand und ſtehe mir bei. Bis

Ende November muß ich fünfzig Thaler und bis Mitte December wieder eben ſo viel ſchaffen. Schreibe oder laß Eduard wennmöglich noch in dieſer Woche ſchreiben, ob er oder Carl mir die hundert Thaler ſchicken oder anweiſen können. Borgen könnt' ich noch überall, ſo von David, der mir ſeine Caſſe zur Verfügung geſtellt; doch thut man das nur im äußerſten Fall, wie Du Dir wohl denken kannſt. Denkt alſo an mich! Immer glaubte ich, Eduard käme einmal ſo, daß ich es ihm mündlich ſagen wollte. Gerade jetzt bleibt er ſo lange aus. Schreibe mir auch, wie es mit Allem geht, mit dem Lexikon, mit Carl, mit Eurem Umzuge, mit dem Verkauf der Handlung ꝛc.

Ich lege Dir hier einen Brief von Moſcheles bei, der Euch intereſſiren wird. Schickt mir ihn aber bald zurück; ich bin noch Antwort ſchuldig.

Endlich, meine liebe Thereſe, bitte ich Dich, mich auch recht lieb behalten zu wollen. Mit Freude, oft mit Rührung denke ich täglich Deiner; es iſt dann oft, als lehnte ich mich an Dir und fühlte Dein Leben.

Dein
Dich innig liebender
Robert.

Für Dich allein.

C[lara] liebt mich noch ſo warm wie ſonſt, doch habe ich völlig reſignirt. Bei Voigt's bin ich oft. Das geht ſo im Kreiſe. Ein wunderbar Ding, dies Leben!

49. An Frau Th. Schumann.

Leipzig, am letzten des Jahres 1836.

Wie habe ich denn Deine viele Liebe verdient, meine Thereſe. Wie ein Kind bin ich um den Chriſtbaum geſprungen, als ich mir eines nach dem andern vorholte. — Und nun

die Haarkette! Wie gut Du biſt und wie nachläſſig ich; glaubſt Du, ich kam mir in dieſen Tagen ordentlich wie nicht rein genug vor, Dir zu ſchreiben und zu danken. Den ganzen Tag war ich ſo an den Arbeitstiſch gebannt und mußte hunderterlei abthun, darunter recht Proſaiſches. Endlich nahm ich mir feſt vor, zu ſchreiben, daß Dich mein Gruß gerade am erſten trifft. Sei er denn einer für Dich und klinge er Dir wie von einem Bruder und Geliebten. Was das Jahr bringen wird! Oft wird mir's wohl bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erſcheinungen zu ſtehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, ſelbſtſtändig zu bleiben — Aller inneren und geheimeren Verhältniſſe nicht gedacht, da ſchwindelt mir's oft. Indeß geſchieht mir wieder ſo viel Liebes von den Menſchen, daß ich's gar nicht wieder vergelten zu können glaube. So auch von Dir. Ach, bleibe mir gut! In einer tödtlichen Herzensangſt, die mich manchmal befällt, hab' ich Niemanden als Dich, die mich ordentlich wie im Arm zu halten und zu ſchützen ſcheint. Lebe wohl!

Dein

Robert.

50. An Keferſtein.

Leipzig, 31. 1. 37.

Mein verehrter Herr,

Für was können Sie mich halten nach ſo vielen empfangenen Freundſchaftszeichen, als für einen Undankbaren, mit dem weder im Guten noch im Schlimmen etwas anzufangen.

Seit Ihrem letzten Hierſein fuhr es aber auch ſo bunt durcheinander, äußerlich wie innerlich, daß ich nur das Nothwendigſte abthun konnte und oft das Liebſte bei Seite legen mußte. Heute habe ich mir aber feſt vorgenommen, nicht eher abzulaſſen, als bis Sie es ordentlich erfahren haben, wie werth mir Ihre Theilnahme an meinen Beſtrebungen iſt.

Ihr erſter Brief enthält viel Wahres. Gegen den Gang der Verhältniſſe läßt ſich aber nicht ſo leicht anrennen. Die Zeitſchrift aufgeben, hieße den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künſtler haben ſoll, ſoll es ihm leicht und frei von der Hand gehen. An große Compoſitionen kann ich freilich nicht denken; ſo ſeien es wenigſtens kleinere.

Ich ſchicke Ihnen hier die Sonate;*) es folgen ihr ſpäter noch mehrere. Betrachten Sie ſie liebevoll, ſo wird ſie Ihnen antworten. Es hängt viel altes Herzblut daran.

Sie ſagten mir bei Ihrem Hierſein, daß Sie gern eine Anzeige meiner Compoſitionen in die Cäcilia beſorgen wollten. Fühlen Sie noch Luſt, ſo ſchreiben Sie mir. Sie erhalten dann noch mehr. Doch wünſchte ich natürlich, daß Sie lieber ein ganzes Reſumé, ein Charakterbild, ſoweit ſich eines zuſammenſetzen läßt, gäben, als eine ſpecialiſirende Recenſion nach dem gewöhnlichen Schlag. Die Cäcilia iſt das einzige Blatt, worin etwas über mich geſagt werden darf. Meine Zeitung iſt für Andere da; und Fink hütet ſich wohl, Dummes über mich zu ſagen, wie er es würde, wenn er öffentlich darüber ſpräche. Alſo, wie Sie wollen! — — —

Vergeſſen Sie nicht
Ihren
ergebenſten
Schumann.

51. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 31. Januar 1837.

Mein ſehr verehrter und theurer Herr!

Zuerſt alſo, daß ich vor einigen Tagen Herrn Mendelsſohn, mit dem ich täglich zum Mittagstiſch bin, Ihren Aufſatz:

---

*) Fis-moll.

„Erſte Töne“*) zu leſen gab, von Weitem beobachtend, wie ſich ſein Geſicht aufziehen würde, wenn er an die Schlußwendung käme, die mir ſelbſt (ich will es offen ſagen) etwas Naſſes in die Augen brachte. Aufmerkſam las er, ſein Geſicht (ein herrliches, ewiges) zeichnete Alles nach, immer mehr Beifall ſchwebte darauf — und jetzt kam die Stelle. Sie hätten ihn ſehen ſollen. „Ei, was iſt das, das iſt ja zu viel; dies freut mich wirklich; es giebt verſchiedene Arten gelobt zu werden: das kömmt aber aus vollem Herzen“ ꝛc. Sie hätten es ſehen und hören ſollen. „Und vielen, großen Dank dem, der's geſchrieben.“ So ging's fort und wir tauchten uns dann in Champagner.

In der That — ſchon längſt ſagte ich mir, „es hat noch Niemand ſo über Muſik geſchrieben als Wedel“; es iſt oft, als läſe ich eben in Mendelsſohn's Geſicht, das in einer ewigen zarten Bewegung von Allem offen Rechenſchaft giebt, was in und außer ihm vorgeht. So lebendig in jedem Wort iſt Ihre Proſa, ſo maleriſch in ihren einzelnen Wendungen, ſo klangvoll fallend und ſteigend. Doch genug ....

Kennen Sie Paulus von ihm? Da löſt eine Schönheit die andre ab; er iſt auch der erſte, der den Grazien einen Platz im Gotteshauſe angewieſen hat, die doch auch nicht vergeſſen ſein dürfen und ehemals vor lauter Fugen nicht zu Worte kommen konnten. Leſen Sie Paulus ja je eher je lieber. Und von Händel oder Bach, wie Manche ſagen, iſt gar nichts darin zu finden als das, worin ſich alle Kirchenmuſik gleichen muß.

Für die Sendſchreiben danke ich herzlichſt. Die „erſten Töne“ erhielt ich mit einem Briefe vom 28. Oct. erſt vor 14 Tagen.

Könnte ich Sie doch ſehen und ſprechen im Sommer. Leid thut es mir ſehr, daß Sie ſchwerlich Mendelsſohn hier finden werden, der ihn (den Sommer) in den Armen ſeiner Braut in Frankfurt verleben will. Er wird zum Kind in ſeinem Bräutigamsſtand.

---

* N. Zeitſchrift 1837, VI, S. 9. Der Aufſatz enthielt am Schluſſe ſehr innige Worte über Mendelsſohn.

Haben Sie *kleinere Gedichte zur Compoſition*, die ſich in die Zeitung ſchicken? Für Ihre Tragödie kann ich nichts thun. Barth ſah mich bei dem bloßen Wort „Tragödie" von oben bis unten an. Ordnen Sie bald Ihre „Wedeliana", für die ich mit Gott Rath ſchaffen will.

Ihr Urtheil über Floreſtan's Sonate möchte ich kennen. Das in der Zeitſchrift war von Moſcheles, ich ſchrieb es Ihnen wohl ſchon.

Eben erhalte ich Beſuch, darum ein ſchnelles Lebewohl. Vergeſſen Sie auch nicht Ihren Schumann.

52. An C. F. Becker.

10. 2. 37.

Mein verehrter Herr,

Sie erhalten hier das Concert von Clara,*) mit der Frage, ob Sie mir bis Montag früh eine Anzeige über die Compoſition liefern könnten, die ſie jedenfalls in der Zeitung verdient. Sie wiſſen vielleicht, daß ich in Beziehungen zum Alten ſtehe, die mich hindern und es mir als unpaſſend erſcheinen laſſen, ſelbſt über das Concert zu ſchreiben. Vielleicht iſt das ein Grund mehr für Sie, mir meine Bitte zu erfüllen. Eine halbe Seite genügt. Doch wünſche ich Ihre Namensunterſchrift C. F. B. Die Recenſion würde ſich an die über das Concert von Herz anſchließen, und der ganze Cyklus mit einigen Worten üb. d. Concerte von Bennett ſchließen. Vielleicht giebt Ihnen das Gedanken.**)

Um Antwort bittend

Ihr

S.

---

*) op. 7.

**) S. Neue Zeitſchrift 1837, VI, S. 56

53. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 16. April 1837.

— — — Herzlich freue ich mich, Sie hier zu ſehen. An mir iſt indeß nichts zu haben; ich ſpreche faſt gar nicht, Abends mehr, und am Clavier das Meiſte. Die Floreſtan-Sonate und die fehlenden Nummern gebe ich Ihnen lieber eigenhändig? Mendelsſohn treffen Sie leider nicht mehr hier, auch Bennett nicht (ein Engel von einem Tonkünſtler), wenn Sie nicht bald kommen, aber David und Clara Wieck, die beide bedeutend.

Schreiben Sie mir bald und ſchicken Sie mir Aufſätze über Aufſätze, die Welt bedarf ihrer. Die Zeitung verbreitet ſich ſehr in neuerer Zeit. Vom künftigen Band hoffe ich auf eine, für mich und meine Mitarbeiter günſtige Veränderung der Verlagshandlung.*) Sie ſind natürlich der Erſte, an den ich dann denke und dem ich das Meiſte ſchulde.

54. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 18. Mai 1837.

— — — Vom Bach'ſchen D-moll-Concert hat nur Mendelsſohn eine Abſchrift; ſobald er zurückkommt vom Rhein, aber erſt Ende September, beſorge ich Ihnen eine Abſchrift, wie auch mir, dem es als eines der bewundernswürdigſten Erzeugniſſe immer gegolten hat.

Daß Sie nicht kommen, thut mir herzlich leid, da ich mancherlei mit Ihnen durchſprechen möchte, was ſich ſchriftlich nur bei viel Muße thun läßt. Mancherlei hätte ich im Sinne und Ihre helfende Hand dazu gewünſcht. Für's Erſte ſinne ich ſchon lange darauf, dem Davidsbund ein wirkliches Leben zu geben, d. h. Gleichgeſinnte, ſeien es auch nicht Muſiker von Fach, auch durch Schrift und Zeichen in ein engeres Bündniß zu bringen. Ernennen Akademien, mit Ignoranten von Präſidenten an der Spitze, ihre Mitglieder, warum nicht wir Jüngeren uns ſelber? Noch labe ich mich an einer andern Idee, die mit der vorigen leicht in Verbindung zu ſetzen, aber von allgemeiner Wichtigkeit wäre, der Begründung einer Agentur für Herausgabe von Werken aller Componiſten, die ſich den Statuten dieſer Agentur unterwerfen wollten, und die den Zweck hätte, alle Vortheile, die bis jetzt den Verlegern in ſo reichem Maße zufließen, den Componiſten zuzuwenden. Dazu bedürfte es nichts als eines unter gerichtlichem Schutz geſchworenen Agenten, der das Geſchäft leitete: Die Componiſten müßten Caution für die Auslagen der Herſtellung ihrer Werke ſtellen und erhielten dagegen alljährlich etwa Bericht über den Abſatz, Auszahlung des Ueberſchuſſes nach geſchehener Deckung der Auslagen. Dies vorläufig, und denken Sie der Sache einmal recht herzhaft nach, ſie kann zur großen Wohlfahrt des Künſtlerſtandes in Ausführung gebracht werden. Bitte, denken und ſchreiben Sie mir.

---

*) Juli 1837 wurde R. Frieſe Verleger der Zeitſchrift.

Sodann hätte ich einmal bei Ihnen angepocht, ob wir nicht unſern früheren und zukünftigen Gedanken über Muſik, Sie Ihre Wedeliana, ich meine Davidsbündlereien, in einem beſonderen Doppelwerke ediren wollten. Um Manches wäre es ſchade, ſollte es in einer Zeitſchrift untergehen. Die Verleger wären nahe und meine Brüder. Es käme dann nur auf eine intereſſante Form der Verſchmelzung an, und wir müßten uns darüber noch weiter verſtändigen.

Dieſem Allen widmen Sie, mein Hochgeſchätzter, einige Stunden Gedanken. Oft iſt mir, als lebte ich nicht lange mehr, und ſo möchte ich noch Einiges wirken.

Mit Sehnſucht ſehe ich Ihrer Antwort entgegen.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

55. An W. H. Rieffel, Organiſt in Flensburg.

Leipzig, den 24ſten Juli 37.

Mein hochgeſchätzter Herr,

Ihr gütiges Vertrauen ehrt mich, wie es mich von Herzen erfreut hat. Meine Meinung über Ihre Geſänge kennen Sie bereits durch Herrn Schuberth; ſie haben mich wahrhaft erbaut in ihrer Einfachheit, Würde und Eigenthümlichkeit. Finden ſich darin ſolche Eigenſchaften in heutigen Tagen doch ſo ſelten vereint, daß ich dies mein Urtheil mit Freuden Ihnen ſchriftlich wiederhole. Zwei, etwa drei Stellen ausgenommen, die ich anders möchte, wüßte ich nicht, was mich verhinderte, die Geſänge ſämmtlich nach meiner innigen Ueberzeugung dem Publikum als trefflich zu empfehlen, oder empfehlen zu laſſen, da die Kritik der Geſangſachen nicht in mein Bereich gehört. Dies, mein geſchätzter Herr, zu Ihrer völligen Beruhigung. Sobald Sie die drei Geſänge in Druck geben wollen, bezeichne ich Ihnen jene Stellen genauer.

Noch etwas. Mein Verleger hat die Idee, vom künftigen Jahr an der Zeitſchrift vierteljährig ganze Hefte von Compoſitionen beizulegen. Dringen Sie nicht auf ſchnelle Herausgabe, ſo ſchlage ich Ihnen dieſen Weg vor, Ihre Geſänge auf dieſe Weiſe bekannt zu machen. Was Ihnen an Honorar abgeht, — denn die Ausgabe, 400 Hefte vierteljährlich beizulegen, ſteigt in's Bedeutende —, erſetzt ſich ſicher vielmal durch die raſche Verbreitung, die ihrem Namen dadurch wird, abgeſehen davon, daß die Wahl der zur Zeitſchrift beigegebenen Werke an und für ſich als eine ehrenvolle Auszeichnung angeſehen werden darf. Hierüber gelegentlich Ihr Gutachten.

Auch ich wünſche, Sie und Ihre talentvolle Tochter bald kennen zu lernen. Laſſen Sie Leipzig ja nicht aus dem Sinn*).

---

*) Amalie Rieffel lebte von Auguſt 1840 an etwa anderthalb Jahre

Sie werden beide hier einen fruchtbaren Boden finden und die Früchte ſollen nicht ausbleiben.

Für heute empfehle ich mich Ihnen und Ihrem ferneren Wohlwollen.

Ihr
Sie hochſchätzender
Robert Schumann.

56. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 20. Auguſt 1837.

Mein hochgeehrteſter Herr!

— — Ich bin wegen Ihres Briefes über Berlioz in einiger Verlegenheit, wie ich es ſchon bei L[obe]'s Brief war, der wirklich übertrieben. Darf ich Ihnen den Grund der Aufnahme wiſſen laſſen; es iſt nicht der edelſte; aber Offenheit iſt immer das Beſte. L. ſchickte mir den Brief und dabei die dringende Bitte um *Geld* — ich gewährte ihm das gern — nun wollte ich aber nicht zu kurz kommen, da ich überdies Jahrelang für die Zeitung gearbeitet, mit einem Worte nicht noch aus meiner Taſche zahlen. So iſt's gekommen. Dann, verzeihen Sie mir, urtheilen Sie, ohne die Ouverture*) *gehört* zu haben. *Sie haben keinen Begriff*, wie er mit dem Orcheſter umzugehen weiß. Haben Sie alſo die Ouverture einmal *gut* aufführen gehört und wünſchen noch, daß Ihr Aufſatz gedruckt wird, ſo thue ich es mit Vergnügen**). Die Sache verdient aber überhaupt gar nicht ſo viel Aufhebens

---

in Leipzig. Schumann bethätigte ſein Intereſſe für die treffliche Spielerin durch die Widmung der Clavierſtücke op. 32.

*) Zu den Vehmrichtern.

**) Lobe's excentriſches „Sendſchreiben an Hrn. Hector Berlioz" ſteht im Jahrgang 1837, VI, S. 147. Zuccalmaglio's Gegenartikel: „Sendſchreiben an die deutſchen Tonkundigen" in Bd. VII, S. 185. Dieſem fügte Schumann, um ein „entſcheidendes Schlußwort" gebeten, ein *Nachwort* an.

und iſt eigentlich durch die kurze Anzeige der Ouverture in einem früheren Band beſeitigt. Mein Urtheil dort ſcheint mir noch jetzt richtig. Es thut mir nur ſo weh, daß Sie Ihren ſchönen Aufſatz umſonſt geſchrieben haben ſollen. Nun — ſchlagen Sie mir einen Mittelweg vor.

Ihren anderen Brief muß ich noch bei Seite legen, bis Alles näher angerückt iſt. Ließe ich ihn jetzt drucken und es würde dann nichts aus meiner Conſtituirung eines großen deutſchen Künſtlerbundes, ſo würde das ein Aergerniß geben. Alſo gedulden Sie ſich noch.

Der Aufſatz gegen Nikolai war außerordentlich und überzeugend in jedem Worte*). Vergeſſen Sie nicht, mehr dergleichen zu ſchreiben. Apropos, welches Concert von Bach wünſchen Sie copirt, das für drei Claviere oder nur für eins. Wünſchen Sie vielleicht auch eine Copie der großen H-moll-Meſſe in Partitur? Ich möchte Ihnen einmal recht beſcheeren, wie zu Weihnachten. Schreiben Sie nur, was Sie wollen. — —

Ich bin in Arbeiten bis über den Kopf; darum nur noch meinen herzlichen Gruß und Bitte um baldiges Schreiben

von Ihrem ergebenen

Robert Schumann.

57. An J. Moſcheles in Flottbeck bei Hamburg.

Leipzig d. 23. Auguſt 1837.

Sie empfangen hier, mein hochverehrter Herr, abermals zwei und ganz verſchiedene Compoſitionen. Den Maskentanz**) zu entziffern, wird Ihnen ein Spiel ſein; auch brauche ich Ihnen wohl ſchwerlich zu verſichern, daß die Zuſammenſtellung ſo wie die Ueberſchriften nach Compoſition der Muſikſtücke entſtanden ſind. Die Etuden*) lege ich Ihnen mit mehr Zuverſicht an's Herz. Einige davon liebe ich jetzt noch (ſie ſind beinahe drei Jahre alt). Sie wiſſen, was mir Ihr Urtheil iſt. Sagen Sie mir ein paar Worte, ganz allein für mich.

---

*) Bezieht ſich auf Otto Nicolai's Aufſatz: „Einige Betrachtungen über die italieniſche Oper, im Vergleich zur deutſchen“. (N. Ztſchr. 1837, VI, S. 99). Der in ſtrenger Schule erzogene Verf. verrieth darin eine bedenkliche Hinneigung zu der neueſten italieniſchen Opernmuſik und kam bei den Erwägungen, wie der deutſchen Kunſt in Italien Eingang zu verſchaffen ſei, zu dem Reſultat, daß eine „Vereinigung beider Schulen“ angeſtrebt werden müſſe. Zuccalmaglio's Entgegnung ſteht S. 195.

**) Carnaval.

Auf Ihre Etuden freue ich mich wie ein Kind auf Weihnachten. Vom Concert pathétique finde ich aber noch immer nichts angezeigt.

Jetzt eine Bitte; ſie betrifft die Kunſt, wie mein Intereſſe. Der Verleger meiner Zeitſchrift hat ſich auf mein dringendes Anſuchen bewegen laſſen, dem Journal allvierteljährlich eine größere Compoſition beizulegen. Ich will damit allerhand hübſche Gedanken in's Werk ſetzen und die Sache ſoll Feuer unter die Muſiker machen. So ſollen Liedertexte ausgeſchrieben und die intereſſanteſten in einem Hefte neben einandergeſtellt werden, wohl auch ein ſchlechtes mit aufgenommen, damit die Kritik recht treu nachweiſen und der Leſer, die Noten in der Hand, nachfolgen kann. — Auf die Manuſcripte Unbekannter und wirklicher Talente wird hauptſächlich geachtet; ihr Name wird ſich dadurch im Augenblick Bahn brechen (die Zeitſchrift hat gegen 500 Leſer, die die Compoſitionen ſämmtlich umſonſt erhalten). — Von Zeit zu Zeit ſollen auch alte Compoſitionen, die nur im Manuſcripte vorhanden, ſo Fugen von Scarlatti, wohl auch ein ganzes Bach'ſches Concert in Partitur, beigelegt werden. — Sodann möcht ich mich mit meinen Freunden zu einem Cyklus kleiner Compoſitionen verbinden; der Eine müßte anfangen, der Andere müßte das Stück ſehen und eine neue Compoſition hinzufügen und ſo fort, damit das Ganze einen Halt bekäme, der den Albums ſonſt ſehr fehlt. Kurz, Vieles habe ich damit im Sinn.

---

*) Die ſymphoniſchen Etuden.

Mein nächſter Gedanke iſt aber auf vier Etuden verſchiedener Meiſter gerichtet, die das erſte Heft zu Neujahr 1838 bilden ſollen. Ich beſchäftige mich zu viel mit Allem, was Sie, mein verehrteſter Herr, betrifft, als daß ich nicht daran hätte denken ſollen, daß Sie mir vielleicht eine der Etuden aus Ihrem zweiten Hefte, ehe ſie bei Kiſtner erſcheinen, für die Zeitſchrift überließen. Ein ſolcher Name würde der Sache gleich Vertrauen geben, und der erſte Schritt wäre zugleich ein Sieg. Chopin hat mir auch verſprochen; von A. Henſelt, dem ausgezeichnetſten der jüngeren Componiſten, der Sie wahrhaft erfreuen wird, beſitz' ich ſchon eine. Und wegen der vierten ſchwanke ich noch, ob ich Mendelsſohn oder ſonſt wen darum angehen ſoll.

Haben Sie die Güte, mir noch vom Continent aus darauf eine gütige Antwort zu ertheilen, und, wenn Ihnen meine Idee gefällt, eine oder mehre Etuden vielleicht mitzuſchicken. Sie würden meine Schuld, aber auch meinen Dank größer machen.

Eben höre ich, daß Mendelsſohn eine Engländerin zur erſten Concertſängerin hier engagirt haben ſoll. Können Sie mir vielleicht ihren Namen ſagen, vielleicht Miß Clara Novello?[*]

Wegen der fehlenden Nummern der Zeitſchrift erſuche ich Sie mir ſolche genau angeben zu wollen.

Um eine gütige Antwort bittend
in treuer Verehrung
Ihr ergebenſter
Robert Schumann.

58. An Ernſt Adolf Becker, Finanzſecretair in Freiberg.

Leipzig am 26. Auguſt 1837.

Hier, mein theurer Freund und Schutzgeiſt — greift Ihnen das nicht an's Herz, ſo weiß ich nichts weiter zu thun*). — Wie mir's zu Muthe iſt, können Sie ſich denken; doch bin ich ruhig und glücklich im feſten Glauben an Clara's Unerſchütterlichkeit. Was das für eine Seligkeit iſt, an Jemand zu glauben, auf ihn zu bauen! Der Alte iſt liebenswürdig gegen mich und macht mir eher Muth. — Sonſt bleibt Alles, wie wir es beſprochen haben. Cl. wünſchte mich zu ſehen; es iſt aber beſſer, daß es jetzt nicht geſchieht. Daß Sie der Erſte ſind, dem ich ſchreibe am 14. September, ach — das glauben Sie mir wohl. — Schicken Sie mir den Brief und Ihr Urtheil darüber; vielleicht habe ich etwas vergeſſen?

---

[*] Clara Novello war für den November und December engagirt; ſie ſang, wie Schumann nach ihrem Abſchiedsconcert ſchrieb, „mit dem ganzen Zauber der Einfachheit und Natürlichkeit“.

Ich küſſe die Hand, die aus Wolken gekommen iſt — Ihre, und bin mit ewiger Liebe

Ihr

R. Schumann.

59. An E. A. Becker.

Leipzig, am 8. September 1837.

Beſten Dank für Alles, mein Theurer. Es ſoll Alles genau befolgt werden. Doch hatte mich Ihr Brief ſo entmuthigt, daß ich's Clara'n ſagen ließ, ich würde jetzt gar nicht ſchreiben. Darauf ließ ſie mich dringend bitten, aber gerade zum Geburtstag; es könne nicht günſtiger Alles zuſammentreffen ꝛc. Nun ſo geſchieht's mit Gott! — Ich wandle wie unter lauter Seligen und ich möchte Sie wohl bei mir haben, daß Sie mich ſähen. Der Alte behandelt mich mit der größten Zartheit und Herzlichkeit. Vergelten will ich es ihm auch und er ſoll ein glückliches Leben im Alter haben. Für heute Gruß und Kuß von

Ihrem

Der Geburtstag iſt den 13. Schumann.

---

*) Schumann beabſichtigte, am 13. September — dem Geburtstage Clara's — ſchriftlich bei Wieck um die Hand ſeiner Tochter anzuhalten.

60. An Walther v. Goethe in Leipzig.

D. 11. September 1837.

— — Es hängt nun ganz von Ihnen ab, auf welche Weiſe Sie unſterblich werden wollen*). Ob mit

— — —

W. v. G.
zugeeignet

oder:

Sr. Hochwohlgeboren
Herrn W. v. G.

oder:

Herrn W. v. G.

Sagen Sie mir doch, was das Schicklichſte iſt. Es gefällt mir keines von allen Dreien. Den Titel möchten Sie nun freilich auch wiſſen — Sie ſollen ſich freuen, hoff' ich. — Ich bin jetzt trefflicher Laune und fliege viel.**)

61. An E. A. Becker.

Leipzig, den 14. Septbr. 37.

Lieber Freund,

W's Antwort war ſo verwirrt, ſo zweifelhaft ablehnend und zugebend, daß ich nun gar nicht weiß, was ich anfangen ſoll. Gar nicht. Wären Sie nur ein paar Minuten hier geweſen, oder jetzt hier, damit er mit Jemandem ſprechen könnte, der ihn über gewiſſe Punkte, wie es mir ſcheint der Eitelkeit, hinwegbrächte; — — — Weſentliches konnte er ja nicht ein-

---

Den Entwurf dieſes Briefes aber ſandte er zuvor an ſeinen Freund Becker, um deſſen Rath und Urtheil einzuholen.

*) Es handelte ſich um die Widmung der Davidsbündlertänze.

**) An demſelben Tage componirte Schumann Nr. 7 aus den Davidsbündlertänzen: G-moll $^3/_4$, bezeichnet: „Mit äußerſt ſtarker Empfindung".

wenden. Wie geſagt war aber überhaupt nicht klug zu werden. C. ſprach ich noch nicht; ihre Stärke iſt meine einzige Hoffnung. Wollen Sie einige Zeilen an W. ſchreiben, ihm ſeine große Verantwortlichkeit vorſtellen? Doch möchte ich das vorher leſen — oder auch wie Sie ſonſt wollen. Sagen Sie ihm, daß ich Ihnen den Brief an ihn mitgetheilt habe ꝛc. ꝛc. Ich bin ſchwer niedergedrückt und vermag nichts zu denken.

R. S.

62. An Frau Devrient.

Leipzig, den 15. September 37.

Lachen Sie nicht über mich, meine gütige Frau — ich will nämlich Erſparniſſe machen und biete mich Ihnen zwiefach an, erſtens als Koſtgänger, dann als Wäſche-Verbundener. Beides wäre wohl ohne große Weitläufigkeiten mündlich abzumachen, indeß gehorcht mir die Feder beſſer.

Auf beiliegendem Zeddel finden Sie Alles, was ich liebe und verabſcheue. Einfach und kräftig iſt höchſter Wahlſpruch — u. ein flüchtiger Blick in Ihre Küche hat mir das längſt verbürgt. Mehr als ein Gericht hab ich wohl gern, aber nicht nöthig — Suppen ſehr ꝛc. Was die Wäſche anbelangt, ſo ſagte mir meine Schwägerin längſt, ſie wäre zu theuer, zu wenig gewaſchen. Vielleicht ſtimmen Sie in meine Bitte. Wohlfeil müßte freilich Alles erſtaunlich ſein — ich will ja ſparen. Aber lachen Sie nicht, ſondern ſein Sie gutgeſinnt

Ihrem

ergeben Verbundenen

R. Schumann.

Speiſezeddel eines Sparenden. Nichts Fettes nichts Süßes. Höchſte Lieblingsſpeiſen:

Rindfleiſch mit Reis, Nudeln, Gräupchen u. dgl.

Kalbfleiſch, Schöpſenfleiſch, Schweinefleiſch ſeltener, wenn nicht fett iſt.

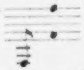
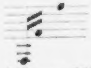
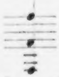
Braten, alle, wenn nicht fett. —
Mehlſpeiſen, keine, durchaus keine.
Eierſpeiſen, gern.
Suppen, Bouillon, ſehr gern.
Früchte, Eingemachtes, nicht.
Salate, ſauer, alle.
Fiſch, alle, ausgenommen Aal.
Gemüſe, ſehr gern, außer die ſüßen; wie Möhren ꝛc.

63. An J. Moſcheles.

Leipzig, d. 22. September 37.

Mein theurer verehrter Herr,

Daß Sie ſich meiner ſo liebevoll annehmen, vergelte Ihnen das Bewußtſein, einen jungen Künſtler, der ſich oft einſam glaubt auf ſeinem ſchwierigen Weg, mit Muth zu neuer Arbeit angeregt zu haben. Ihr Brief enthält namentlich drei Worte über den Charakter meiner Compoſitionen, die mir niemals ſo ſchön geklungen haben, als gerade von Ihnen ausgeſprochen.

Manches in meiner Notirungsweiſe müſſen Sie mir ſchon zu Gute halten. Die drei As über einander wüßte ich aber wirklich kaum anders zu ſchreiben: denn  oder:  macht eine andere Wirkung; das hohe As ſoll nur leiſe nachklingen, und ſo wußte ich nichts anderes, als . Alles, was Sie mir über die einzelnen Stücke geſagt, hat mich mit großer Freude erfüllt. Der Carnaval iſt auf Gelegenheit entſtanden meiſtentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten A S C H gebaut, die der Name eines böhmiſchen Städtchens, wo ich eine muſikaliſche Freundin hatte, ſonderbarerweiſe aber auch die einzigen muſikaliſchen Buchſtaben aus meinem Namen ſind. Die Ueberſchriften ſetzte ich ſpäter drüber. Iſt denn die Muſik nicht immer an ſich genug und ſprechend? Estrella iſt ein Name, wie man ihn unter Portraits ſetzt, das Bild feſter zu halten; Reconnaiſſance eine Erkennungsſcene, Aveu Liebesgeſtändniß, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutſchen Bällen Arm in Arm mit ſeiner Dame thut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunſtwerth; einzig ſcheinen mir die vielfachen verſchiedenen Seelenzuſtände von Intereſſe. — — —

Gedenken Sie meiner,
Ihres Ihnen verbundenen
R. Schumann.

64. An Joſef Fiſchhof in Wien.

Leipzig, den 4. December 37.

Vorerſt meinen herzlichen Gruß nach dem langen Schweigen und Dank für all das Wohlwollen, das Sie mir ſo oft erzeigten. Ihr Empfohlener*) iſt gut vom Publikum aufgenommen worden, namentlich [von] den Damen — trotz dem Merk'ſchen Sehnſuchtswalzer in D-dur. Für die Notizen dank' ich ebenfalls — ſchicken Sie nur immer und mehr! Das über den Groll der Wiener Componiſten vermuthete ich — doch dauert's mich auch; ich kann aber nicht anders. Die muſikaliſche Kritik iſt namentlich durch die allgemeine Zeitung ſo heruntergekommen, daß man's gar nicht mehr gewohnt iſt, die Wahrheit zu hören. Wüßten Sie überhaupt, mit welchem Widerwillen ich an ſo miſerable Compoſitionen gehe, Sie würden Mitleid mit mir haben. Da hole ich denn gewöhnlich nach dem Abköpfen meinen alten Bach hervor. Der ſtärkt wieder zur Arbeit und macht Luſt zur Kunſt und zum Leben.

---

*) Violoncelliſt Theodor Sack aus Hamburg.

Auch für Ihr Bild habe ich Ihnen noch nicht gedankt; es muß ähnlich ſein, man ſieht's ihm an. Rathen Sie mir, man hat mich hier lithographiren wollen und ich wünſchte es ſelbſt zum Andenken für manche Menſchen, die ich liebe — hier macht man's aber ſehr ſchlecht — können Sie mir vielleicht ſagen, was eine Lithographie, eine ganz gut ausgeführte, in Wien koſtet; ich würde dann eine Zeichnung hinſchicken. Meine Bitte — geben Sie mir darauf gelegentlich Auskunft!

Und nun noch eine — Clara Wieck wird im Augenblick wohl ſchon bei Ihnen ſein. Sie werden ſie ſehen, bewundern und lieben. Wollen Sie mich nicht ſo ſchnell wie möglich auf direktem Wege durch die Poſt immer benachrichtigen. ob ſie in Wien durchdringt als Romantikerin, wie ſie und ihre Concerte aufgenommen werden — wahr und unparteiiſch, daran liegt mir. Gewiß wird ſie Ihnen von meinen Compoſitionen vorſpielen; da hören Sie ſie an der Quelle.

Die Kritik der Geſangſachen gehört nicht in mein Departement. Ihre Geſänge ſind meinem Referenten angelegentlich an's Herz gelegt.

Woher haben Sie es, daß Liszt nach Wien kömmt? Käme er, ſo benachrichtigen Sie mich wohl davon? Ich hab' ihm etwas zu ſchreiben und auch zu danken für einen ſehr ſchön urtheilenden Aufſatz über meine Compoſitionen in der Gazette.

Und nun tragen Sie mir auch auf und wollen recht viel von mir — ich werde es Ihnen pünktlich machen.

Empfehlen Sie mich Herrn O. Nicolai. Er ſoll äußerſt tüchtig ſein — aber Wedel hat dann auch Recht.*)

In Liebe und Freundſchaft

Ihr

R. Schumann.

---

*) Vgl. Brief Nr. 56, Anmerkung.

Grüßen Sie Lipinski vor Allen und ſagen ihm vielleicht, ich hätte ihm meinen Carnaval dedicirt; nach Odeſſa hätte ich natürlich nicht erſt ſchreiben und ſchicken wollen. Hier giebt's jetzt immer herrliche Muſik — machen Sie ſich los und kommen einmal. An Mendelsſohn richte ich Ihren Gruß heute aus; er ſpielt ſein Capriccio in H-moll.

65. An Frau Th. Schumann.

Leipzig, den 15. Dec. 1837.

Meine liebe Thereſe,

Wie viel hätte ich Dir zu ſagen ſeit meinem letzten Briefe! Von meiner wichtigſten und theuerſten Sache wird Dir Eduard geſagt haben. Der Alte will Clara noch nicht aus den Händen geben, an der er zu ſehr hängt. Und dann hat er wohl auch einiges Recht, wenn er meint, wir müßten erſt noch mehr verdienen, um anſtändig zu leben. Mit des Himmels Segen ſoll und wird ſich noch Alles einem ſchönen Ende nahen. Clara läßt nicht von mir; ſie iſt unerſchüttert und ein charakterfeſtes Mädchen. Daß ſie Dich von Herzen liebt, weißt Du. Welch ſchöner Bund, wenn Du nun vielleicht in einigen Jahren auch bei uns wäreſt, theilnehmen könnteſt an unſerm Glück — da ſollteſt Du Deine ganze Jugend noch einmal durchleben. Clara wird Dir eheſtens ein paar Zeilen ſchreiben. Halte ſie aber geheim — wir müſſen uns heimlich ſchreiben, obwohl der Vater nichts gegen offenen Briefwechſel hat — doch wollen wir lieber ſprechen, wie es uns von Herzen geht. Alſo Dein Wort, daß Du Niemandem von unſeren Briefen ſagſt — auch Eduard nicht, der nichts lange verſchweigen kann.

Hier ſchicke ich Euch ein paar Schriften, die Euch Freude machen werden; ich muß ſie aber in acht Tagen zurückerhalten. Das Zeitungsblatt ſoll Eduard in Acht nehmen, da's nicht mein gehört. Auch den Brief von Bennett ſchickt mir mit. Bennett iſt ein Strick und ſchreibt keinem Menſchen. Hätte das nicht von ihm gedacht. Dagegen ſpricht der kleine Walther Goethe immer von Dir und mit der größten Begeiſterung. Wir ſehen uns oft. Sonſt leb ich ſtill und zurückgezogen meinen Gedanken um Clara, und um die Zukunft.

Und jetzt — wie geht es denn Dir! Als ob ich es nicht wüßte, mir Dich nicht täglich dächte in Deiner Fenſterklauſe! Zum Frühling ſehen wir uns gewiß und ſollſt da nichts als Freude von mir haben. Schreibe mir bald — erinnere Eduard an ſein Verſprechen, mir zu Oſtern das verſprochene Geld zu geben — ſchreibe mir, wie ſonſt Alles geht oder ſteht. — — — — — — Viele Arbeiten warten heute auf mich — ſo ſei mir nicht böſe, daß ich Abſchied nehme.

Bleibe mir gut, meine liebe Thereſe,

Deinem

R.

66. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 13. Januar 1838.

[Ueber Berlioz:]

Ich für meine Perſon bin über Berlioz im Klaren wie über den blauen Himmel. . . . Ich glaube, es bricht wirklich eine andere Zeit in Muſik herein und muß hereinbrechen; funfzig Jahre ändern viel und bringen weiter.

[Ueber Henſelt:]

Laſſen Sie ſich Stunden lang von ihm vorſpielen, erſt dann werden Sie ihn ſchätzen, ja bewundern lernen. Unter allen Clavierſpielern, und ich habe ſie alle und oft gehört, hat er mir die glücklichſten Stunden gemacht.

67. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 14. Januar 1838.

Mein verehrter Freund,

Vier Wochen liegen bereits zwiſchen Ihren gütigen Zeilen und dieſen. Nehmen Sie ſie dennoch freundlich auf und ſchelten Sie mich nicht egoiſtiſch, daß ich, nachdem ich hatte, was ich wünſchte, nicht ſchneller dankte. Aber weg mit den Worten!

Ueber C[lara] W[ieck] haben die Blätter beſtätigt, was Sie mir gemeldet und was ich vorausſah. Es fehlen mir noch Nachrichten über das dritte Concert, das den 7ten ſein ſollte.

Vielleicht, und wenn Sie mir gewogen ſind, gewiß, ſchreiben Sie mir darüber und was ſich etwa ſeitdem zugetragen. Schon mehrmal ſchrieb ich Ihnen, wie leid es mir thut, in einer Stadt wie Wien keinen regelmäßigen zuverläſſigen geiſtreichen Correſpondenten erhalten zu können, da Sie ſich nicht zu Berichten verſtehen zu wollen ſcheinen. Sagen Sie mir doch gütigſt Ihre Gedanken darüber. Vielleicht, daß ich mich wenigſtens darauf verlaſſen könnte, durch Ihre Hand auf ſchnellſte Weiſe von den wichtigſten neuen Erſcheinungen (neue Opern, neue auftauchende Talente, außerordentliche Muſikaufführungen ꝛc. ꝛc.) in Kenntniß geſetzt zu werden! Oder haben Sie vielleicht in der Zeit irgend einen andern Künſtler oder Dichter kennen gelernt, der der Zeitſchrift in dieſer Hinſicht hülfreich werden könnte? — —

Mendelsſohn iſt krank; ſeit einiger Zeit habe ich ihn gar nicht zu ſehen bekommen.

Ueber Henſelt werden Sie in der Zeitung leſen*); der ſchüttelt es wie aus Kübeln.

Schreiben Sie mir viel über Clara; es liegt mir daran.

---

*) 1838, VIII, S. 97.

Sie erhalten eheſtens Davidsbündlertänze von mir; nehmen Sie ſie als kleines Angedenken.

Bald hoffe ich von Ihnen zu hören. Schenken Sie mir eine Minute Ihrer Zeit und bleiben mir gewogen

Ihrem
ergebenen
Robert Schumann.

Kennen Sie Lenau genauer? Sollte er ſich nicht bereit finden laſſen, mir ein paar kleine Gedichte, die ſich zur Compoſition eigneten, in die Zeitſchrift zum Druck zu geben? Die Componiſten ſchmachten nach Texten. Soll ich ihm vielleicht ſelbſt ſchreiben und bitten? Was hört man von Liszt! Wird er noch kommen? — — Clara Novello bat mich um einige Zeilen an Sie. Wenn Sie ſie ſehen, wird es Ihnen vielleicht ſelbſt Freude machen, ihr hülfreich zu ſein. Doch ſage ich ihr keine Triumphe in Wien voraus. Sie iſt eine Sängerin im einfachen weißen Kleide; Schmuck und Tand kennt ſie nicht. Das Publikum weiß das freilich nirgends zu ſchätzen. — Beinahe hätte ich Luſt, einen neuen Brief anzufangen; aber er ſoll heute noch fort. Darum noch einmal Adieu

von Ihrem
R. Schumann.

68. An Eduard und Carl Schumann.

Schumann's Brüder.

Leipzig, d. 19. März 1838.

Meine herzlieben Brüder Eduard und Carl!

Seit lange habe ich Euch nicht mit ſo glücklichem Herzen ſchreiben können, wie diesmal. Ihr wißt, was ich meine. Der alte Papa wird nach und nach ſchmelzen, wie ich genau weiß, und eines der herrlichſten Mädchen, das je die Welt getragen, wird mit der Zeit mein werden. Leider aber, daß ich mich vielleicht von Euch auf lange trennen muß. Eine ſo große Künſtlerin gehört in eine große Stadt und auch ich wünſchte eine Verlegung meines Wirkungskreiſes an einen andern Ort. Mit einem Wort, wir werden wahrſcheinlich nach Wien ziehen. Der ſchönſten Ausſichten iſt meine Zukunft voll — meine Zeitung nehme ich mit dorthin — Clara iſt dort hoch angeſehen — kann ſich ſpielend dort ſoviel verdienen, [— —?] auch ich habe einen Namen dort — Clara ſchreibt mir, daß es mir nicht ſchwer fallen wird, eine Stelle als Profeſſor am Wiener Conſervatoire zu erhalten (die Kaiſerin hat Clara'n perſönlich gern —), kurz, Alles iſt dafür, wie Ihr ſelbſt nach einiger Ueberlegung Euch ſagen müßt. Geht Alles gut, d. h. komme ich von meinem Contract mit Frieſe ein Jahr eher los (ich habe bis Ende 1840 eigentlich abgeſchloſſen), findet ſich ein Verleger in Wien, woran gar nicht zu zweifeln iſt, erhalte ich das Privilegium der Herausgabe der Zeitung von der dortigen Regierung, was mir auch nicht abgeſchlagen werden kann, ſo wird der Alte einwilligen, und ſo es wohl kommen, daß ich Weihnachten 1839 vorneweg nach Wien gehe, mich einrichte und mir dann zu Oſtern mein Mädchen hinhole. Bittet für mich, daß dazu der Himmel ſeinen Segen giebt. — Von mir kann ich Euch nur ſagen, daß ich vor Entzücken gar nicht hineinſchauen mag in die Herrlichkeit alle.

Nun hängt aber an aller Schönheit des Lebens auch die Proſa — und darunter werdet Ihr nun auch zu leiden haben. Es iſt zu wichtig und Ihr liebt Euren Bruder, der Euch einige Freude machen muß, gewiß zu ſehr, als daß Ihr mir nicht mit Eurer ganzen Kraft beiſtehen ſolltet, zum ſchönen Ziel zu gelangen.

Beſprecht Euch alſo, nehmt meine liebe Thereſe zur Mit-Beratherin, wie Ihr mir nach und nach etwas von Eurer Schuld abtragen wollt. So ein Umzug, eine Einrichtung koſtet viel, und ich darf vor Wieck nicht mit leeren Händen erſcheinen — das geht nicht. Mein Vorſchlag iſt alſo der:

Ihr bezahlt mir ſchon von dieſem Jahr [an] jede nachfolgende Oſtermeſſe, außer den Intereſſen, Jeder 600 Thaler, oder iſt es Euch möglich, etwas mehr — doch will ich damit zufrieden ſein. So tragt Ihr, ohne daß es zu ſehr drückt, in 6—7 Jahren Eure Schuld ab: — ich bekomme nicht Alles ſo zerſplittert, wo ſich es auch nicht in der Taſche hält — und hätte für die erſte Zeit unſeres Wiener Lebens (1840) doch ein Capital von 2400 Thalern in Händen, was ich bis dahin nicht anzugreifen brauche, da mir meinen ſonſtigen Lebensunterhalt das Honorar der Zeitung, auch das für Compoſitionen, welches ſich immer mehr ſteigert, hinlänglich ſichert. Bedenkt, es handelt ſich um die Zukunft des herrlichſten Mädchens, von dem ich nun einmal nicht laſſen kann, das noch dazu die erſte Künſtlerin von der Welt iſt — und eine Verbindung, die unſerer Familie zur höchſten Zierde gereicht — und eine glänzende Zukunft, die doch auch auf Euch von günſtigem Einfluß ſein muß. Vielleicht, daß ich Euch dann ſpäter wieder einmal helfen kann, wenn Ihr gedrängt ſeid. Vor der Hand müßt Ihr Euch aber tummeln, mir das zu ſchaffen, warum ich Euch gebeten habe. Ihr könnt es nur billig finden, dürft mir Euren Beiſtand auf keinen Fall verweigern.

Ueber alles Dieſes bitte ich Euch nun dringend, das ſtrengſte Stillſchweigen zu beobachten, da der Alte von unſern heimlichen Briefen nichts wiſſen darf, weil es ihn ſonſt lau ſtimmen würde. Ebenfalls ſagt gegen Niemanden etwas von der Idee eines Umzuges nach Wien, weil Ihr mir ſonſt Alles verderben könnt.

Von meinem Glück, ein ſolches Mädchen zu beſitzen, in das ich durch Kunſt, Geiſtesverwandtſchaft, Gewohnheit jahrelangen Umganges und tiefſter, ordentlich heiliger Neigung ganz verwachſen bin, ſage ich Euch weiter nichts. Mein ganzes Leben jetzt iſt Freude und Thätigkeit.

Möge Euch dies auch erfreuen und Ihr mir immer ſo liebe Brüder bleiben, wie Ihr mir immer geweſen ſeid.

So lebt denn wohl und antwortet nach reiflicher Ueberlegung und beſtimmt

Eurem treuen

Robert.

69. An Frau Th. Schumann.

Leipzig, den 25 März 1838.

Meine geliebte treue Thereſe.

Hätteſt Du doch meinen letzten Brief an Clara geleſen, — da ſteht es darin, was mir den Abſchied von hier ſchwer machen wird. Nun, der Himmel hat es gefügt und wird es fernerhin fügen. Ich denke doch, Du begleiteſt uns zur Hochzeit nach Wien und da wollen wir ein paar Wochen leben, an denen wir ein Jahr und darüber zu genießen haben in ſchönen Erinnerungen. Endlich iſt ja auch ein größerer oder kleinerer Raum der Entfernung daſſelbe. Sahen wir uns ſeither öfters als das Jahr einmal? und ich denke doch, daß ich künftighin wohl alle Jahre einmal zu Euch kommen werde, zumal Clara's Eltern wohl vor der Hand noch in Leipzig bleiben. Alſo wohlgemuth — und was wir uns nicht ſagen können, wollen wir uns recht oft ſchreiben.

Clara wollte Dir ſchon immer ſelbſt ſchreiben — ich ſagte ihr, ſie möchte Dich Schweſter nennen — darauf antwortete ſie mir: „Schweſter möchte ich ſie wohl nennen, doch zur Schweſter gehört noch ein kleines Wörtchen; es iſt das Wörtchen, was uns ſo nahe gebracht, was mich ſo glücklich gemacht hat." — Zum Schreiben ſelbſt hat ſie noch keine Zeit finden können; hat ſie ja kaum welche für mich; ſo zürne ihr denn nicht. Aber ſie wird Dich wohl auf ihrer Rückreiſe von München auf einige Stunden beſuchen; den Tag ſchreibe ich Dir ſpäter noch genauer; und da empfange denn das hohe Mädchen, wie ſie es um meinetwillen verdient; denn, Thereſe, ich kann Dir gar nicht ſagen, was für ein Weſen ſie iſt, was ſie Alles in ſich vereint — und daß ich ſie gar nicht verdiene. Aber glücklich will ich ſie machen — laß mich darüber ſchweigen; es paßt nicht für Worte, mein Gefühl.

Du nenne ſie denn Schweſter, wenn Du ſie ſiehſt — und dabei denket meiner!

Nun noch eine wichtige Angelegenheit, worin ich Deinen Rath und Beiſtand wünſche. Clara iſt durch die Ernennung zur Kammervirtuoſin *) zu einem ziemlich hohen Rang gekommen; zwar bin ich auch beehrentitelt, doch kommt das nicht gleich.

Ich für mich wollte als Künſtler ſterben und erkenne Niemand über mich, als meine Kunſt; aber der Eltern wegen möcht' ich wohl auch etwas werden. Du kennſt Hartenſtein **) genau und ſollſt nun an ihn oder Ida ***) ſchreiben, etwa wie folgt:

Daß ich (Du kannſt meinen Namen nennen, oder nicht, wie Du willſt und denkſt) mit einem angeſehenen Mädchen in einer von den Eltern geduldeten Verbindung ſtände und dieſen letzteren durch einen „Dr.“ vor meinem Namen gewiß eine große Freude machen würde, was das Ziel ſchneller erreichen hülfe. Nun möcht' ich durch Hartenſtein's Güte erfahren, ob eine Ernennung der philoſophiſchen Facultät viel Umſtände mache; viel Zeit könne ich freilich nicht daran ſetzen, da ich von Berufsarbeiten aller Art gedrängt würde; er möchte Dir ſchreiben, wie ich es nun anzufangen habe; ich bezweckte damit nichts als einen Titel und würde mich dann von Leipzig ganz wegwenden. Das Ganze hätte übrigens keine ſo große Eile. Hätte ich nur einmal ſeine Anſicht, ſo würde ich ihn dann perſönlich um das Weitere bitten. Zuletzt frage ihn, ob die Leipziger Univerſität keine Doctoren der Muſik creire — und ſchließlich bitte ihn und Ida um das gewiſſenhafteſte Stillſchweigen, da es auf eine Ueberraſchung abgeſehen wäre. Ihr Weiber vermögt **Alles**, und ſo flüſtere denn namentlich Ida zu, daß ſie ſich eines alten Bekannten dabei erinnern möchte. — Die ganze Angelegenheit lege ich Dir dringend an's Herz — thu nun was Du kannſt und ſchreibe ſchnell! — — — — — —

---

*) Des Kaiſers von Oeſterreich.

**) Profeſſor der Philoſophie an der Univerſität Leipzig.

***) Hartenſtein's Frau.

Viel hätte ich Dir noch zu ſchreiben. Dies für das nächſte Mal. Nimm Dich meiner an und bleibe mir eine gute Schweſter — Deinem

Robert.

Ueber alle dieſe Angelegenheiten beobachte auch Du, meine liebe Thereſe, das ſtrengſte Stillſchweigen gegen Freunde und Verwandte. Man kann nicht leiſe genug gehen, wenn man ein Ziel erreichen will.

70. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 3. April 1838.

Lieber Herr und Freund,

Schon früher glaube ich Ihnen geſchrieben zu haben, daß mein Schweigen auf Freundesbriefe kein Vergeſſen iſt, mit einem Worte, daß ich meine Zeit ſehr in Acht nehmen muß, um doch auch für mich und mein Componiren einige zu behalten. Erlaſſen Sie mir daher für die Zukunft alle Entſchuldigungen und ſchreiben Sie ſelbſt mir immer ſo freundſchaftlich und intereſſant, wie Ihr letzter Brief war.

Zuerſt nun von Ihrem Aufſatz. Ich habe ihn noch nicht abdrucken laſſen. Offenheit iſt immer das Beſte und ſo erlauben Sie mir Ihnen zu ſagen, daß ich ihn noch gern mehr ausgefeilt wünſchte, womöglich auch die einzelne Spitze, das,

STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

worauf es ankommt, ſchärfer hervorgehoben. Sehen Sie ihn ſich jetzt, wo Sie ihn vielleicht einige Zeit vergeſſen, noch einmal an; ich bin überzeugt, Sie werden manches anders, beſtimmter ſtellen. Raubt Ihnen das aber Zeit, glauben Sie, daß der Aufſatz auch in der jetzigen Abfaſſung wirkt, was Sie bezwecken, ſo beſcheide ich mich natürlich und laſſe ihn bis auf einige kleine Aenderungen im Styl, zu denen Sie mir ſelbſt Vollmacht gegeben, nächſtens abdrucken. Freilich, es iſt ſo ſchwer, über Muſik zu ſchreiben, zumal über ſolchen Gegenſtand. Doch will ich ſehen, was ich vielleicht ſelbſt darüber im Kopfe habe und Ihrem Aufſatz anhängen.

Ihre Mittheilungen über das Wiener Cliquen-Weſen danke ich Ihnen; dieſe Kleinlichkeiten in ſo großer Stadt waren mir neu. Das Gute hält doch aus; mich kann kaum etwas irre oder außer Faſſung bringen. Doch möcht ich dieſe Stadt einmal ſehen. Vielleicht dieſen Sommer. Bleiben Sie in Wien?

Wieck's grüße ich. Die biographiſche Notiz*) aus der Witthauerſchen Zeitung habe ich in meiner abdrucken laſſen. — —

Von meinen Sachen fehlen Ihnen, Ihrem Verzeichniſſe nach, nur Op. 2 die Papillons — Op. 5 Impromptus — und Op. 12 [9] Carnaval. Nächſtens erſcheint viel. So iſt mir's noch nie von Herzen gegangen, als in der letzten Zeit — drei Hefte Novelletten (größere zuſammenhängende abenteuerliche Geſchichten), Kinderſcenen, ſehr leicht für Kinder von einem großen — dann ein Quartett für Streichinſtrumente, das mich eben hat und ganz beglückt, obgleich es nur als Verſuch gelten kann**).

— — — A propos, ich leſe von einer Beleidigung, die Clara'n von einem Grafen S. geſchehen ſein ſoll — iſt daran etwas wahr?

Alles in Kürze zu reſümiren: überarbeiten Sie Ihren Aufſatz wennmöglich noch einmal — ſodann: ſchicken Sie mir Correſpondenz bald möglichſt — Endlich behalten Sie mich lieb

---

*) Ueber Clara Wieck.

**) Unbekannt geblieben.

Ihren
ergebenen
R. Schumann.

71. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 16. April 1838.

Mein verehrteſter Freund,

Die Form Ihres Tagebuches gefällt mir ganz gut und wird es auch den Leſern. Fahren Sie gütigſt fort, mir namentlich auf dieſe Weiſe zu berichten, auch wenn ich Sie nicht jedesmal darum beſonders angehe. Ich verlaſſe mich darauf.

Auch wieder aus Egoismus antworte ich ſo ſchnell. In außerordentlichen Fällen bitte ich Sie nämlich auch um außerordentliche Briefe. Diesmal wegen Liszt, über den ich einer ſchnellen Nachricht von Ihrer Hand entgegenſehe.

Habe ich wegen Wien ſo ernſthaft mich eingeladen bei Ihnen? So raſch geht es freilich nicht und koſtet mich viel Vor- und Nacharbeit. Doch ſchicken es die Götter vielleicht. Mich verlangt es einmal hinaus. Seit acht Jahren ſitze ich feſt. Für Ihre beſondere Einladung bei Ihnen zu wohnen, meinen beſten Dank, die ich aber ſchwerlich annehme — Sie werden mich noch kennen lernen und froh ſein, mich los zu werden. — — —

Ich höre von einem von Emminger in Lebensgröße gemalten Bild von Clara W.? Iſt es daſſelbe, nach dem die Lithographie, die übrigens ſprechend iſt? Bitte um Antwort darum, auch darum, ob Sie wiſſen, daß Haslinger ſelbſt hierher kömmt zur Oſtermeſſe.

Liszt kennt nur ſehr wenig von mir. Zeigen Sie ihm Anderes mit meinem Gruß und der Bitte um Antwort auf meinen Brief nach Mailand. Wie ſo gerne möchte ich bei Ihnen ſein!

Nun ein herzlich Lebewohl; — ein neues opus iſt fertig worden in wenig Tagen, „Kreisleriana“. Da giebts zu denken dabei.

In Dank und Freundſchaft

Ihr

ergebener

R. Schumann.

72. An Karl Krägen in Dresden.

Leipzig, den 22ſten April 38.

Mein lieber Krägen,

Eine äußerſt heftige Erkältung hat mich ſo angegriffen, daß ich kaum ein Glied rühren kann. Daher nur wenig. Jedenfalls aber ſoll bis zum 27ſten Etwas in Ihren Händen ſein, wenn nicht friſch Componirtes, was mein Unwohlſein nicht zuläßt, ſo doch Etwas Paſſendes Älteres. Vorrath hab ich genug und vieles in der letzten Zeit fertig geſchrieben.

Nun aber beſitz ich ein Albumblatt von der Majorin*), das aber durch das Herſchicken ſo ſehr zerknittert iſt, daß man an einem Geburtstage damit nicht kommen kann.

Dieſen Brief erhalten Sie morgen (Montag) — Dienſtag kann ich dann wieder Antwort u. ein neues wohl einzurollendes Albumblatt von Ihnen (jedenfalls eine Antwort) und Mittwoch ſpäteſtens Donnerstag Sie wieder das Scriptum in Händen haben. Sela.

Auch für Originalhandſchriften werde ich ſorgen, ſo es keine Eile hat. Was ich von den mir zugeſchickten entbehren konnte, habe ich leider gerade vor acht Tagen Alles verſchenkt. Wollen Sie einige zum Geburtstag, ſo ſchreiben Sie es mir. Vielleicht bringe ich noch etwas auf.

---

*) Majorin F. Serre auf Maxen (bei Dresden), der Schumann im folgenden Jahre Arabeske und Blumenſtück widmete.

Für Ihre Theilnahme an meinen Compoſitionen danke ich Ihnen; ſie thut mir manchmal Noth, da ich nur wenig darüber ſprechen höre. Doch geſteh ich drängt es mich oft ſo zum Schaffen, daß ich's auch mitten im Meer auf einer einſamen Inſel nicht laſſen könnte. Sie werden vieles Neue von mir noch in dieſem Jahre zu ſehen bekommen. Es ſtrömt mir manchmal über jetzt, weiß nicht, wo ich aufhören ſoll. Sie macht mich ganz glücklich dieſe Kunſt. Kennen Sie die Davidsbündlertänze? Schreiben Sie mir ein gutes Wort darüber, wie man es von Ihnen zu hören gewohnt iſt.

Die „Nacht“ *) iſt auch mir das Liebſte. Später habe ich die Geſchichte von Hero und Leander darin gefunden. Sehen Sie doch nach. Es paßt Alles zum Erſtaunen. Liszt, der in Wien iſt, ſoll die Phantaſieſtücke zum Entzücken vom Blatt geſpielt haben; namentlich das „Ende vom Lied“.

Wie habe ich Ihre Zwillinge-Drillinge zu verſtehen? Schreiben Sie mir ein Wort.

In dieſem Jahr hoffe ich Sie gewiß zu ſehen; binnen acht Wochen hoffe ich nach Dresden zu kommen.

Von Henſelt weiß ich gar nichts. Es ärgert mich, daß mir ſeine Frau ſeit nun 8 Wochen noch nicht geantwortet.

Nun, Adieu Lieber! Vergeſſen Sie den 28ſten nicht und mir gleich zu antworten.

Von Herzen

Ihr

R. Schumann.

---

*) In den Phantaſieſtücken op. 12.

73. An Herrmann Hirſchbach in Berlin.

Leipzig 1838. [Wahrſcheinlich im Mai.]

Ew. Wohlgeboren genauere Bekanntſchaft wird uns von großem Intereſſe ſein. Leider müſſen wir dem größeren Aufſatze die Aufnahme abſchlagen, einmal, da die Sinfonie*) ſchon oft beſprochen, auch ſo viel Zeitwichtiges vorliegt; dann aber auch aus anderen Gründen, die zu errathen Ihnen, wenn Sie die Zeitſchrift ſeit ihrem Entſtehen bis jetzt kennen, nicht ſchwer fallen dürfte. Das Neue und Strenge Ihrer Anſicht hat ganz unſern Beifall, noch mehr aber, daß Sie etwas von der Zukunft erwarten. Unterſtützen Sie uns in letzterem Sinne. Was iſt, iſt nicht zu ändern, und die neunte Sinfonie bleibt trotzdem unſerer Anſicht nach das mächtigſte Werk der neueren Inſtrumentalmuſik.

Mit Vergnügen laſſen wir die anderen kleineren Aufſätze in einer der nächſten Nummern abdrucken. Fahren Sie gütigſt fort in Ihren Mittheilungen, am liebſten in kleineren Aufſätzen, und nehmen Sie die Verſicherung, daß wir uns Ihrer ſchätzbaren Bekanntſchaft aufrichtigſt erfreuen.

Ew. Wohlgeboren
ergebenſter
R. Schumann.

74. An Frau H. Voigt in Berlin.

Leipzig, den 15. Juni 38.

Liebe Freundin,

Ihr Brief hat mir große Freude gemacht. Wenn ich ſpäter antworte, als es ſein müßte, ſo bedenken Sie meinen Geburtstag, an dem ich viel mit mir zu thun, mich angebunden mit trefflichen Vorſätzen, viele Briefe geſchrieben innerlich, nämlich auch meiner alten Freundin ordentlich gedacht. Zerſtreut bin ich aber noch immer. Der Brief wird mir nicht gelingen und es iſt auch gar nicht darauf abgeſehen — indeß fort muß er.

---

*) D-moll von Beethoven.

Daß Sie ſich meiner Phantaſieſtücke ſo warm annehmen, iſt mir ſchon recht. Ich bedarf ſolcher Amazonen. Die Muſiken mancher Componiſten gleichen ihren Handſchriften: ſchwierig zu leſen, ſeltſam anzuſchauen; hat man's heraus aber, ſo iſt's als könne es gar nicht anders ſein; meine Handſchrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter ꝛc. ꝛc. Kurz, ich kann nicht anders ſchreiben und componiren, als Sie mich einmal kennen, meine liebe Freundin. Nehmen Sie ſich nur meiner fort und fort freundlich an!

Neues giebt es wenig. Heute war David bei mir, vom Cölner Feſt zurückkommend. In Caſſel hat er Spohr beſucht, dem leider eine Tochter geſtorben iſt. Vielleicht daß dies auch ſeinen Reiſeplan ändert und daß er erſt ſpäter nach Leipzig kommt[*]. Wann kommen Sie denn? Leipzig iſt ſchön; die Nachtigallen wollen gar nicht fort. Kommen Sie alſo bald! Was macht Voigt? Er iſt ein guter Mann, Bennettiſch zu reden, und ich grüße ihn herzlich.

Heute hatte ich meine Quartettmatinée; leider iſt mir meine Pianiſtin ausgeblieben (ſie iſt in Berlin und ſtudirt im Augenblick Briefe ſehr). Alſo mein Streichquartett. Es macht mir viel Freude; auch die Zeitung gewinnt dadurch.

---

[*] Spohr hatte unterm 22. April an Frau Voigt geſchrieben, daß er auf ſeiner Reiſe nach Carlsbad (im Juni) Leipzig beſuchen werde, und daß ſeine „Hauptfreude“ ſein ſolle, einen Tag mit ihr zuſammen zu ſein. „Dieſen einen Tag möchten wir nun recht muſikaliſch verleben und beſonders recht viel neues von Ihnen hören, z. B. Henſelt, von dem wir noch gar nichts kennen. Auch freuen wir uns darauf, Herrn Schumann kennen zu lernen, deſſen Kompoſitionen wir theilweiſe ſehr liebgewonnen haben, beſonders die Fantaſieſtücke. Vielleicht gelingt uns dieß dann auch mit den Davidsbündlertänzen, wenn er ſie ſelbſt uns ſpielt“. Spohr's Plan wurde durch den plötzlichen Tod ſeiner Tochter verſchoben; erſt auf der Rückreiſe von Carlsbad verweilte er in Leipzig, wo er denn auch die Bekanntſchaft Schumann's machte.

Nach Ihrer Zurückkunſt erwartet Sie eine intereſſante Lektüre: eben erſchienene biographiſche Notizen über Beethoven von Ferd. Ries und Dr. Wegeler (letzterer ein getreuer Jugendfreund Beethoven's). Ich werde Ihnen das Buch leihen; man kann nicht los davon. Einem künftigen Jean Paul iſt es vorbehalten Beethoven's innere und äußere Geſchichte zu ſchreiben; eine herrliche Arbeit und eines zweiten Meiſters würdig.

Eine Bitte noch. Können Sie nicht erfahren, wer die J. Matthieux*) iſt, von der ein Heft ſehr werthvoller Lieder bei Trautwein erſchienen, mir ihre genaue Adreſſe vielleicht erfragen? Auch durch die der Frau von Arnim (Bettina) würden Sie mich ſehr verbinden. Vielleicht weiß es Taubert, dem ich mich empfehle. Sodann ſchrieb vor einigen Tagen ein junger Componiſt Namens Herrmann Hirſchbach an mich; es intereſſirt mich ſehr, was er mir geſchickt; er ſcheint eine beſondere eigene Natur. Vielleicht können Sie auch über dieſen etwas Genaueres erfahren? Nun iſt es aber genug mit Bitten; es war aber von jeher ſo; wenn ich Sie ſehe, möchte ich Sie immer gleich um etwas bitten; es muß aus Ihren Augen kommen.

Nun Adieu. Schwärmen Sie nicht zu viel mit Rellſtab und Schmidt; mit Taubert erlaube ich es Ihnen eher. Aber ewig denken Sie in Freundlichkeit

Ihres

ergebenen

R. Schumann.

---

*) Später Johanna Kinkel.

75. An H. Hirſchbach.

Leipzig 1838. [Wahrſcheinlich Anfang Juni.]

Verehrteſter Herr!

Ihren letzteingeſchickten Aufſatz habe ich mit großer Freude geleſen und gleich zum Druck gegeben, wo Sie ihn denn in Nr. 48 finden werden. Sie haben mir aus der Seele geſprochen, faſt in jedem einzelnen Worte. Ihre ferneren Beiträge ſollen mir willkommen ſein. Schon längſt hatte auch ich im Sinn, gegen gewiſſe Theorien zu Feld zu ziehen, im Grunde gegen alle. Wie Sie aber, möchte ich es gleich lieber praktiſch zeigen; d. h. ich ſchreibe nur gezwungen Buchſtaben, und am liebſten gleich Sonaten und Sinfonien.

Mich mit Ihren Compoſitionen bekannt zu machen, verſchieben Sie nicht auf eine Gelegenheit, und ſchicken mir bald, wenn nicht durch Poſt, ſo durch Schleſinger, was Sie von Ihren Compoſitionen entrathen können. Ihre Anſichten ſpannen mich freilich ſehr hoch und Sie haben viel zu geben. Ich bitte Sie, Ihr Verſprechen bald zu erfüllen. Auch die ſchriftlichen Beiträge vergeſſen Sie nicht, und wo möglich einen Feldzug gegen die Philiſter, wie im vorigen [Briefe]. Bleiben Sie mir wohlgeſinnt.

Ihr
ergebenſter
R. Schumann.

76. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 6. Juli 1838.

Es iſt ja ganz ſtill zwiſchen uns auf einmal. Gewiß habe ich daran die Schuld, und dann ſeit drei Wochen anhaltendes Kränkeln. Jetzt geht es beſſer, und Sie ſind der Erſte, der einen Brief erhält.

Mit Schmerzen warte ich auf die Fortſetzung des Tagebuches; es reicht erſt bis Mitte April. Vergeſſen Sie nicht bald an mich und die Zeitſchrift zu denken. Wieck hat zwar zu meinem Verleger geſagt, Sie würden kein Wort mehr ſchicken, da ich Ihren Aufſatz noch nicht gebracht hätte; doch glaube ich, hat er, wie ſo oft, dies rein aus der Luft gegriffen und es iſt Ihnen ſicherlich eine ſolche Aeußerung nicht über die Lippen gekommen. Und nun eben zu Ihrem Aufſatz. Ich habe ihn wiederholt geleſen und muß in Ihrem Intereſſe zu meiner früheren Bitte zurückkehren, ihn noch einmal zu überarbeiten. Etwas Gutes iſt immer zeitgemäß; der Aufſatz kommt dann auch in ein paar Monaten nicht zu ſpät. Bei Wieck iſt Alles Parteigängerei; wäre es nicht das Spiel, er bekümmerte ſich nicht um Sie, um mich, um die ganze Zeitſchrift. Ich bin hier unparteiiſch, ſehe klarer. Ihre Anſicht im Ganzen iſt ja auch die meinige; es fehlt aber die Gliederung, der Abſchluß nach meiner Anſicht. Warum ſoll ich Ihnen das verhehlen! Sie ſind mir ſtets ſo freundlich geſinnt geweſen, und ich erwiderte dies ſo gern mit Offenheit, *wie ich Sie um dieſe auch in Ihren Anſichten über meine Beſtrebungen erſuche.* Nur ſo nutzt man ſich wahrhaft und kommt weiter; und ſo hat die Freundſchaft für mich Bedeutung und Werth. Schmeicheln und Achſelzucken führt zu nichts. Jetzt ſchreiben Sie mir bald ein gutes Wort; den Aufſatz verwahre ich und bis dahin.

Für Ihre Verwendung bei Haslinger danke zum Schönſten; vielleicht kömmt auch einmal die Zeit, wo ich Ihnen für ſo Vieles danken kann durch mehr als durch Worte. Vergeſſen Sie mich nicht und behalten mich lieb

Ihren

R. Schumann.

77. An H. Hirſchbach.

Leipzig, [1838.]

Lieber Freund und Kampfgenoſſe!

— — — Ihre neuen Compoſitionen ſollen mir willkommen ſein. In wenigen Tagen halten wir unſeren erſten [Quartett-]Morgen. Gern wünſchte ich Sie dazu. Wie ſteht es mit dem Druck, und haben Sie noch nicht daran gedacht? Was ich helfen kann, thue ich. Sehr paſſe ich auf Ihre Anſichten über Beethoven's letzte Quartette; das in A-moll iſt ohne Weiteres himmliſch, auch das Adagio klar.

— — — — — — Wie iſt es mit einem muſikaliſchen Beitrag für die Beilage? Die Zeitung wünſchte wohl auch einmal etwas Phantaſtiſches von Ihnen, etwas Viſionäres — denken Sie daran!

Adieu für diesmal.

R. Schumann.

78. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 5. Auguſt 1838.

Mein theurer Freund,

Eben empfing ich Ihren freundlichen Brief, als ich mich zum Schreiben an Sie niederſetzen wollte, und zwar in einer für mich ſehr wichtigen Angelegenheit, in der ich den Rath eines Freundes bedarf, als den ich Sie jetzt kennen gelernt. Erſchrecken Sie alſo nicht, wenn ſchon in acht Wochen Jemand an Ihre Thüre klopft, mein Doppelgänger, ich ſelbſt nämlich, noch mehr: wenn er Ihnen ſagt, daß er die nächſten Jahre wahrſcheinlich für immer in Wien zubringt. Alles dieſes theile ich Ihnen aber im innigſten Vertrauen mit und mit der Bitte, gegen Jedermann (namentlich gegen wen aus Leipzig) davon noch ſtill zu ſchweigen. Die Gründe, die mich nach Wien bringen, ſind die Gründe freundlicher Art; eigene Verhältniſſe ſind es, die mir gebieten, meinen Aufenthalt in einer größeren Stadt als Leipzig aufzuſchlagen. Mündlich hierüber mehr, was ich dem Papier nicht anvertrauen mag. Es iſt entſchieden, daß ich ſpäteſtens Mitte October in Wien ſein muß. Und die Zeitung? werden Sie ſagen. Die laß ich natürlich nicht; während der drei Monate October bis December wird ſie von Oswald Lorenz beſorgt; und vom Januar an ſoll ſie in Wien gedruckt werden. Und da brauch' ich denn Ihre gütige Hand. Natürlich bedarf die Zeitung der Conceſſion, die wohl das dortige Cenſuramt unter Graf Sedlnitzky zu ertheilen hat. Daß man keine großen Schwierigkeiten machen wird, da es ja ein reines Kunſtblatt, das ſeit ſeinem Erſcheinen in den Oeſterreichiſchen Staaten vertrieben worden iſt, bin ich beinahe überzeugt. Doch kenn' ich die Vorſicht der dortigen Behörden und den langſamen Gang in ähnlichen Verhandlungen vom Hörenſagen, ſo daß ich ſchon jetzt wirken, d. h. ſo bald als möglich mein Geſuch um ein Privilegium für das Erſcheinen der Zeitſchrift in Wien einreichen möchte, damit die erſte Nummer des künftigen Bandes ſchon Mitte December von Wien aus verſchickt werden kann. Völlig unbekannt mit den dortigen Geſetzen und Formen, in denen ſo ein Geſuch geſtellt ſein muß, bitte ich Sie nun dem armen Künſtler, der ſonſt nie etwas mit Polizei und Cenſur zu ſchaffen gehabt, gütigſt beiſtehen zu wollen. Ich werde nie vergeſſen, was Sie in dieſer Sache für mich thun.

So bäte ich Sie denn, daß Sie ſich bei einem Rechtsgelehrten dort erkundigten, unter welcher Adreſſe, in welcher Form ein ſolches Geſuch abgeſchickt und abgefaßt werden muß. Vielleicht könnten Sie von ſelbem gleich eines nach dem Schema abfaſſen laſſen, das ich auf der andern Seite geſchrieben, und mir dann zuſchicken, wo ich es dann in's Reine ſchreiben ließe und vielleicht durch unſern Geſandten, den Fürſten Schönburg, an den ich empfohlen bin, an den Grafen Sedlnitzky befördern würde.

Sodann, wiſſen Sie, ob die dortige Behörde Ausweiſe über mein früheres Leben, über Vermögensumſtände (es iſt Alles in beſter Ordnung) ꝛc. ꝛc. verlangt, und ſoll ich dieſe gleich im Geſuch mit vorbringen?

Endlich: wen ſchlagen Sie Frieſen*) als Commiſſionär vor? Wir haben uns bereits an Haslinger und Diabelli gewandt, aber nicht die Antwort erhalten, wie wir ſie gewünſcht hätten. Und überhaupt wäre mir ein Buchhändler lieber, da ich dann nichts von etwaigen Eingriffen der Verleger zu befürchten habe. Frieſe bleibt nämlich nach wie vor Verleger (ich bin Eigenthümer); der Umzug iſt ihm ſogar lieb, da er dabei nur gewinnen kann. Auf die Zeitſchrift käme ſomit die Firma einer Wiener Handlung und die von Frieſe.

Sollte ich Ihnen übrigens ſagen, wie manches Schöne ich mir von der Zukunft erwarte, wie die Zeitſchrift dadurch großartiger, einflußreicher werden, eine Vermittelung zwiſchen Nord und Süden herſtellen ſoll, ſo müßte ich neue Bogen anfangen, nämlich herunterſchreiben. Sie ſind der Einzige, den ich in Wien habe, den ich als ſo verſtändig wie tüchtig und beſcheiden kennen gelernt. Werden Sie ſich auch in mir täuſchen? Werden Sie mir freundlich geſinnt bleiben? Hoffen Sie nicht manches Schöne von der Zukunft, die uns gewiß nicht trügen wird?

So ſchließ' ich denn mehr als je erregt und mit dankbarſtem Herzen. Nehmen Sie ſich meiner an; mein Lebensglück hängt mit daran; ich bin nicht mehr allein. Dieß Alles für Sie allein.

Heute haben wir den 5.; am 11. iſt der Brief in Ihren Händen; bis zum 19. wären Sie vielleicht im Reinen und den

---

*) Robert Frieſe.

24. könnte ich Antwort haben. Mit Verlangen ſeh' ich ihr entgegen.

Ihr

Schumann.

Geſuch, woraus nun der gehörige juriſtiſche Brei zu machen:

Der Unterzeichnete, Sachſe von Geburt, in Leipzig wohnhaft, Tonkünſtler, Redacteur und Eigenthümer der neuen Zeitſchrift für Muſik, wünſcht ſeiner Liebe zur Kunſt, wie ſeiner geſchäftlichen Verbindungen halber ſeinen bisherigen Wohnort Leipzig mit Wien zu vertauſchen. Die Zeitſchrift, die nie andere als muſikaliſche Intereſſen berührt hat, iſt ſeit ihrem Entſtehen (1834) in der Monarchie von höchſter Behörde erlaubt und vielfach geleſen. Er ſucht um die Erlaubniß nach, daß ſie vom 1. Januar 1839 (oder vom 10. Band an), in Wien erſcheinen dürfe. Ueber ſeine ſonſtigen Verhältniſſe wird er alle erforderlichen Ausweiſe beibringen. Geſchäfte halten ihn ab, eher als bis Mitte October ſelbſt nach Wien kommen zu können, daher er ſchon jetzt ſein Geſuch ſchriftlich einreicht, und um Berückſichtigung bittet.

(Dies Alles mit der gehörigen Gehorſamkeit.)

Componiren kann ich beſſer, he? Nun nochmals Dank für Ihren lieben Brief. Vom Tagebuch hätte ich gern die Fortſetzung. Ihre Briefe habe ich ſämmtlich richtig empfangen. Die Berichte über Liszt waren mir zu alt geworden, und im Anfang, da ich ſie empfing, war nicht gleich Platz zum Einrücken. Was iſt denn das police musicale? Wegen der Lieder müſſen Sie einige Nachſicht mit uns haben; es liegen immer wenigſtens gegen neunzig Hefte zum Recenſiren da, ſo viel Lorenz auch abmacht.

Bald ſehen wir uns. Ich rauche viel Cigarren und ſehe ziemlich roth. Wie viel koſtet ein anſtändig Logis für ein Jahr? Womöglich eine Treppe? 100 bis 120 Thaler? Bitte, ſtehen Sie dem Fremdling bei! Adieu.

79. An E. A. Becker.

Leipzig, den 6. Auguſt 1838.

Mein theurer Freund,

Ich freue mich und freue mich nicht, daß Sie kommen. Die Gründe können Sie errathen. Zwiſchen Wieck und mir iſt es ſo zu ſagen aus, — — — — — — dazu hat er den Kopf dermaßen verloren, iſt ſo unangenehm gegen Alle, wie ich von Allen höre, daß Sie einen ſchlimmen Stand haben werden, da er ohnehin mißtrauiſch gegen Sie iſt — Sie Guter Lieber, der mich wieder dieſer Herrlichen verbunden hat. Und doch möchte ich Sie ſo gern ſprechen, vielleicht zum letztenmal. Wo ſollte ich anfangen Ihnen zu erzählen, was ich Alles vorhabe, und was ich dem Papier nicht anvertrauen mag. Nun überlegen Sie ſich es, ob Ihr Kommen gut iſt, da Sie ſich unſern zerriſſenen Kreiſen nun einmal nicht entziehen können. Vielleicht daß Sie zum zweitenmal die verſöhnende Hand wären. Doch glaub' ich es nicht. — — — — — Würden Sie bei W. wohnen wollen? Gern böte ich Ihnen meine Wohnung an; doch kennen Sie ihre Beſchränktheit. Wie es komme, mich finden Sie jedenfalls, der Sie von Herzen liebt und Ihnen eine Menge Muſik vorſpielen will, und Alles will, was Sie ſonſt wünſchen; das wiſſen Sie. Schreiben Sie mir von Dresden aus! Clara iſt noch immer dort. Tauſend Grüße.

Ihr S.

Dieſen Brief verwahren Sie wohl!

80. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 8. Auguſt 1838.

Mein theurer und verehrteſter Freund!

Eine wichtige Mittheilung iſt es, die ich Ihnen heute zu machen habe. Sie möchten ſich darüber aber jetzt noch gegen Niemand verlauten laſſen. Am liebſten hätte ich ſie Ihnen mündlich vertraut; aber nun iſt es gar die Frage, ob Sie mich, wenn Sie erſt im October kommen, noch hier antreffen; und ſo denn zur Sache: daß die Zeitſchrift vom 1. Januar 39 an in Wien erſcheint, wo ich ſchon Ende September hingehe. Manches Gute hoffe ich von dieſer Ueberſiedelung; neue Lebenskreiſe, neue Thätigkeit, andre Gedanken; Vieles glaube ich da wirken zu können, wo ſie, mit Jetter'n zu ſprechen, in der Confuſion ſchwimmen wie die Fliegen in der Buttermilch. Und nun Ihre Hand, lieber Wedel, daß Sie mich auch da nicht verlaſſen! Es wird Mühe koſten, durchzudringen; auch müſſen wir hier und da wohl leiſer auftreten, da die Schärfe der Cenſur dort Manches unterdrücken würde.

Vor Allem bitte ich Sie mich in der nächſten Zeit mit Manuſcripten möglichſt überhäufen zu wollen. Vom October bis December beſorgt mein Lieder-Miniſter, Oswald Lorenz, die Redaction, den ich nicht in Dürftigkeit zurücklaſſen darf.

Meine zweite Bitte: daß Sie auf einen, die neue Veränderung, ihre Folgen ꝛc. behandelnden Aufſatz ſinnen möchten, mit dem wir die erſten in Wien erſcheinenden Nummern ſchmücken könnten. Sie verſtehen dies ſo zart zu machen, daß ich Ihnen immer gern das erſte Wort laſſe, da mich ohnehin das viele Geſchäftliche in der nächſten Zeit an aller größeren Arbeit verhindern wird. Der letzte Aufſatz müßte etwa bis Ende November (ſpäteſtens) bei mir in Wien ſein. Das Genauere, meine Adreſſe, vermelde noch ſpäter. — — —

Auch für die Volkslieder meinen beſonderen Dank. Muß aber geſtehn, daß mir die Begleitung hier und da nicht behagt, mir nicht natürlich genug ſcheint. Freilich höre ich mit Muſiker-Ohren und kann auch im Volkslied keine Quinten und Octaven ausſtehn, obgleich man ſie da oft antrifft.

Gottſchalk wird ſeinen Namen auf „Kinderſcenen" antreffen, die nächſtens mit meinem erſcheinen. Er wird an einigen Freude haben; ſie ſind mir vom Herzen gegangen.

Ein Nürnberger Kaufmann war hier und brachte mir Brief und Anweiſung von Ihnen; ich gab ihm was ich hatte, was leider nicht viel.

Und ſomit ein herzliches Lebewohl, wie ich auch meine Pläne Ihren Gedanken empfehle.

Bald hoffe ich von Ihnen zu hören, noch lieber zu ſehen.

Ihr

R. Schumann.

81. An H. Hirſchbach.

Leipzig 1838. [Wahrſcheinlich Anfang Auguſt].

Verehrteſter Herr!

Entſchuldigen Sie meine Unſichtbarkeit mit reich überdrängenden Geſchäften gerade in dieſen Tagen. Manches hätte ich mit Ihnen zu reden. Wünſchen Sie es, ſo ſoll meine offene Meinung über Ihre Quartette in einem der nächſten Quartettmorgen der Zeitſchrift erſcheinen. Sie müßten mich als Componiſt kennen, um zu wiſſen, wie nahe wir zuſammen gehen, wie ich alle Ihre Sphären, obwohl mit leiſerem Flügel, berührt ſchon vor längerer Zeit. Dies laſſen Sie mich noch ſagen: Ihr Streben iſt mir das ungeheuerſte, das mir in neueren Kunſtrichtungen vorgekommen, und wird von großen Kräften getragen. Einige Zweifel hege ich aber im Einzelnen wie gegen Einzelnes, vorzüglich als Muſiker. Ich werde Ihnen die Stellen angeben.

Genug für heute mit beſtem Gruß. Sonntag früh hoffe ich Sie mit Ihrem Begleiter bei mir zu ſehen.

Haben Sie Morgen Nachmittag um fünf frei, ſo holen Sie mich zum Spaziergang ab.

— — — — — — — — — — — —

Vielleicht können wir die Ouvertüre zu Hamlet von Queiſſer machen laſſen, nächſten Montag oder Dienſtag. Ich habe ſie geleſen und muß auch in ihr die außerordentliche Auffaſſung und Phantaſie bewundern. Einige Octaven darin kann ich aber unmöglich gut heißen, ebenſo in den Quartetten. Darüber mündlich.

In vorzüglichſter Theilnahme
Ihr
ergebener
R. Schumann.

82. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 25. Auguſt 1838.

Meinen innigen Dank für Ihren ſchönen Brief, der mir ſo viel Licht giebt; zwar giebt es noch Berge bis zu Ihnen und nach Wien; indeß muß ich darüber; „heitern Sinn und reine Zwecke — nun man kömmt wohl eine Strecke“ ſagt Göthe. Bleiben Sie mir nur treu und gewogen.

Meine Abreiſe von hier hängt nur allein von den Empfehlungsbriefen des Fürſten Schönburg an Metternich und Sedlnitzky ab, ohne welche es thöricht wäre, die Reiſe zu unternehmen. Erhalte ich ſie, ſo geht es den 22. September von hier fort. Nun hab ich aber Angſt, daß am Ende trotz der Empfehlungen die Zeitſchrift nicht vom 1. Januar an in Wien erſcheinen könnte. Es wäre mir das höchſt traurig, einmal der verlorenen Zeit halber, mit der ich geizen muß, dann der Rückreiſe halber, und daß ich dann noch einige Monate in Leipzig bleiben müßte, da die Zeitſchrift bis zum

Juni 1839 ohnmöglich ohne mein Hierſein gedeihen könnte. Sie geben mir einige Hoffnung, daß ich bis Januar im Reinen ſein könnte; hegen Sie aber jetzt, wo Sie vielleicht die Sache wiederholt überlegt haben, ſtarken Zweifel, daß ich es bis Schluß dieſes Jahres durchſetzen könnte, ſo ſchreiben Sie mir aufrichtig, da ich dann erſt im März von hier fort will. Erwägen Sie auch, daß die Zeitſchrift ſchon Anfang December in Wien gedruckt, Mitte des Monats December verſchickt werden müßte! Es bleiben mir alſo zu den Verhandlungen der October und November übrig. Wird es alſo möglich ſein, in acht Wochen mit der Cenſur im Klaren zu ſein?

Ihre freundlichen Rathſchläge wegen der Empfehlungen von hieſigen Behörden habe ich im Augenblick befolgt. Ich erhalte außer einem gewöhnlichen polizeilichen Zeugniß eine beſondere Empfehlung des Magiſtrates. Dem öſterreichiſchen Conſul hier, an den doch am erſten von Wien aus berichtet wird, laſſe ich mich in dieſen Tagen durch Mendelsſohn vorſtellen, der ihn genauer kennt (er iſt Muſikfreund — der Conſul). Statt der Creditbriefe bring ich lieber gleich baares Geld mit. Ein Vorweis von 1000 Thalern genügt wohl? Wann nicht, ſo bring ich hypothekariſche Zeugniſſe des Magiſtrates über verliehene Summen. Schreiben Sie mir ja darüber!

Ihre Einladung, bei Ihnen zu wohnen, nehme ich mit herzlichem Dank an, ſobald ich allein komme. Es iſt nämlich möglich, daß mein Verleger Frieſe (ein ſehr lieber beſcheidener Mann), mit mir reiſt, um das Geſchäftliche ſchnell in Ordnung zu bringen; da könnte ich mich doch nicht gut von ihm trennen, eben ſo wenig Ihnen aber zumuthen, uns beide zu beherbergen.

Meinen Sie aber, daß Frieſen's Mitkommen überhaupt noch von wenigem Nutzen für die Zeitſchrift ſein dürfte, (im Falle nämlich die Zeitſchrift nicht mit Januar 39 anfangen könnte), ſo ſchreiben Sie mir darüber Ihre Herzensmeinung. Mir wäre es natürlich ſehr lieb, machte Frieſe Alles ſelbſt mit einem Commiſſionair dort ab, da ich mich hierauf nicht verſtehe. Ich dachte neulich an ⁂, der vielleicht ſpäter ganz Verleger werden könnte. Hat er Mittel? Kennen Sie ihn? Oder Artaria?

Lewy*) kommt in dieſen Tagen hier an. Er ſoll ein geſcheidter Mann ſein. Schreiben Sie mir über ihn! Er hat davon geſprochen, ſelbſt eine muſikaliſche Zeitung in Wien zu gründen, auch geäußert, mich zu dieſem Zweck nach Wien einzuladen. Compagnieſchaft macht meiſt banquerott. Indeß werde ich immer mit Dank ſeinen Rath anhören. Mit meiner Redaction in Wien ſollen Sie zufrieden ſein. Die Localſachen werde ich aber mehr en gros (in Briefen ꝛc.) behandeln. Doch über Alles dieſes mündlich.

Jetzt, mein lieber Freund, ſchreiben Sie mir nur noch einmal womöglich bis achten September, worauf Sie dann meinen feſten Entſchluß, die Angabe meiner Abreiſe, über Alles wie weit ich vorgerückt bin bis dahin, auf das Genaueſte erfahren werden. Was Sie mir jetzt thun, thun Sie mir nicht für den Augenblick, ſondern für das Glück meines ganzen Lebens. Sie ſchreiben von myſtiſchen Andeutungen; auch darüber wird Auge gegen Auge am deutlichſten ſprechen. Sie ſind herzlich gegrüßt!

Wann reiſt Thalberg von Wien ab? Mit Ihrem Rath des Incognito ſtimme ich ganz überein. Wenn es irgend möglich iſt.

— — Bennett kommt wahrſcheinlich im December nach; er zieht in die Stube, die ich zu Michaelis verlaſſe. An dem werden Sie Ihre Luſt haben!

Noch Eines! Wie hoch wohnen Sie? Ich bekomme an hohen Stellen Schwindel und Ueblichkeiten, und kann mich in hohen Stocks nicht lange aufhalten.

---

*) Eduard Conſtantin Lewy, Hornvirtuos.

Vesque *) weiß von meinem Plan. Könnte er nicht vielleicht wie gelegentlich dem Grafen Sedlnitzky von mir und meinem Vorhaben ſprechen? Sprechen Sie ein Wort mit ihm darüber; bitten Sie ihn.

Daß Sie mir, mein Theurer, Alles recht geheim halten, die myſtiſchen Andeutungen namentlich, und auch all das Andre, darauf glaub ich mich nach Ihrem ganzen ſchönen Thun für mich wohl verlaſſen zu können.

In Dank und Liebe

Ihr

S.

83. An H. Hirſchbach.

Leipzig 1838. (Wahrſcheinlich Anfang September.)

Lieber Freund!

Die Anſtalten zu meiner Reiſe nehmen mir Kopf und Zeit in Anſpruch, daß Sie die Flucht dieſer Zeilen entſchuldigen werden. Kommen Sie mit! Nach dem Süden, nach Wien! Wir treffen uns in Dresden in etwa 3 Wochen und reiſen mit einander.

Ihre Muſikbriefe muß ich bei mehr Ruhe durchleſen und will Antworten hinzufügen. So entſtünde die lebendigſte Kritik.

— — —

Sie kennen nichts von meinen größeren Compoſitionen, Sonaten (unter Floreſtan und Euſebius' Namen erſchienen), da, glaube ich, würden Sie ſehen, wie viele und neue Formen darin. An *.* denke ich nicht mehr beim Componiren; ich mach's eben.

Am 22. reiſe ich von hier ab. Ich hoffe mit Beſtimmtheit von Ihnen noch etwas zu erfahren und einen zweiten Muſikbrief zu erhalten. Am liebſten kommen Sie mit nach Wien für den Winter.

Der Ihrige

R. Schumann.

---

*) Vesque v. Püttlingen, pſeud. J. Hoven

84. An E. F. Wenzel, Muſiklehrer in Leipzig.

Leipzig, den 28. Sept. 38.

Lieber Wenzel,

Während meines Ausfluges nehmen Sie Sich der verlaſſenen Zeitſchrift an, wenn es nicht mehr iſt, ſobald Sie Lorenz getreulich beiſtehen durch Rath und That. Ihre Anhänglichkeit an das Inſtitut, wie vielleicht an mich, bürgt mir, daß ich nicht umſonſt bitte. Sie leſen ſo viel, wiſſen immer ſo viel, daß Sie es Lorenzen nur zu dictiren brauchen. Bitte, ſucht Euch womöglich auch ſachlich zu faſſen und arbeitet, was Ihr könnt; der Ruhm wird nicht ausbleiben und der Lohn von mir auch nicht. Von Rondos, Variationen ꝛc. brauchen Sie vielleicht die Geſammtüberſichten, wie ich es früher that. Gar zu unbedeutendes übergehen Sie ganz. Auch die Lieder vergeſſen Sie nicht; Sie müſſen das trefflich machen.

Ich werde alle Augenblicke geſtört — darum nur noch ein herzliches Lebewohl und behalten Sie auch recht lieb

Ihren

Sch.

85. An ſeine Familie in Zwickau.

Wien, den 10. October 1838.

Meine Lieben,

Euch von Allem zu unterrichten, was ſich ſeit unſerer Trennung um mich und in mir begeben, habe ich im Augenblick noch nicht Ruhe genug. Gleich zwei Tage nach meiner Ankunft hier wurde ich durch ſo trübe Nachrichten aus L[eipzig] erſchreckt, daß ſich mein Sinnen nur allein dahin richtete. —

— — —

So bin ich denn in meiner Unternehmung noch nicht weit vorgeſchritten. Die Stadt iſt ſo groß, daß man zu Allem die

Hälfte Zeit mehr braucht. Aufgenommen hat man mich überall mit Freundlichkeit, auch der Polizeiminiſter, bei dem ich vorgeſtern Audienz hatte. Er ſagte mir, daß meinem Hierſein gar nichts im Wege ſtünde und gelegt werden könne, — ſobald ſich ein Oeſterreichiſcher Verleger an die Spitze mitſtelle. Könnte ich dieſen nicht finden, ſo würde es für mich als Ausländer Schwierigkeiten geben ꝛc. Vor Allem möcht' ich den erſten Weg einſchlagen und ihn dann wieder beſuchen. So will ich denn mich an Haslinger wenden — heute oder morgen zu ihm gehen. Welche kleinliche Parteien, Coterien ꝛc. es hier giebt, glaubt Ihr kaum, und feſten Fuß zu faſſen, gehört viel Schlangennatur dazu, von der, glaub' ich, wenig in mir iſt.

Nun getroſt! — Unſere große Hoffnung iſt auf Fr[au] von Cibbini geſtützt; ſie kann Alles! Clara hat einen herrlichen Brief an ſie geſchrieben und ihr alles vertraut. Sie kommt aber erſt bis zum 24. zurück.

Die wichtigſten Beſuche hab' ich ziemlich alle abgethan. Thalberg iſt auf dem Lande; Seyfried war ſehr herzlich und erfreut. Am Beſten werde ich mich bei Herrn v. Besque und bei der Cavalcabo*), die Ihr Beide aus der Zeitung kennt, eingewöhnen. Bei Besque war ich vorgeſtern zum Diner; von ſolch feiner Küche hatte ich noch keinen Begriff. Bei der Cavalcabo traf ich den Erzbiſchof Pyrker, den berühmten Dichter; er hat einen klaren ausdrucksvollen Kopf und flößt Ehrerbietung ein. Meine häufigſten Begleiter ſind Fiſchhof und der junge Mozart**). Wie viel hätte ich Euch noch zu ſchreiben über andere Bekanntſchaften, und was ich Alles ſonſt geſehen und erfahren. Euch aber im Vertrauen es zu ſagen: lange und allein möchte ich hier nicht leben; ernſtere Menſchen und Sachen werden hier wenig geſucht und wenig verſtanden. Einen Erſatz giebt die ſchöne Umgebung. Geſtern war ich auf dem Kirchhof, wo Beethoven und Schubert liegen. Denkt Euch, was ich auf Beethoven's Leichenſtein fand: eine Feder, noch dazu eine aus Stahl. Das war mir ein gutes Zeichen; ich werde ſie heilig aufbewahren.

---

*) Julie Baroni-Cavalcabò. Schumann kannte ſie ſchon von Leipzig her.

**) Wolfgang, Mozart's jüngerer Sohn.

Kurrers haben mich ſehr lieb aufgenommen, wie alle Prager. Da wirſt Du ſtaunen, Thereſe, wenn Du das alte Prag ſiehſt; es iſt weit merkwürdiger als Wien in ſeiner äußeren Geſtalt, Wien dagegen um das Zehnfache lebhafter. Mit knapper Mühe hab' ich eine Stube in der Stadt gefunden, merkt es Euch, Schön Laternengaſſe Nr. 679 im erſten Stock, was nicht mehr koſtet für 1 Monat als 22 Gulden C.-M. Für Fremde, die die Wege und Stege noch nicht verſtehen, iſt es fürchterlich theuer, wenigſtens dreimal theurer als in Leipzig; bei mehr Kenntniß läßt ſich aber ziemlich gut mit demſelben Geld, als man in Leipzig braucht, auskommen. Der Tiſch iſt freilich ausgezeichnet. Cigarren hat mir Haslinger geſchickt, die allerfeinſten, was mich ſehr erquickt.

Nun lechze ich nach Nachrichten von Euch und von Clara. Einen Vertrauten hab' ich in ſo kurzer Zeit natürlich noch nicht finden können, und ſo zehre ich Alles in mich hinein. Ich könnte krank werden, wenn mir nicht ſo viel durch den Kopf ginge. Einen großen Genuß macht mir die ganz treffliche Oper, namentlich die Chöre und das Orcheſter. Davon haben wir in Leipzig keinen Begriff. Auch das Ballet würde Dich unterhalten. Im deutſchen Schauſpiel, bekanntlich das erſte in Deutſchland, war ich noch nicht, auch noch nicht in den kleinen Poſſentheatern. Ihr wißt wohl nicht, daß ich auch Serre's in Maxen beſucht. Wie es da zugeht, iſt auch nicht zu beſchreiben; es fließt da Alles von Freude und Reichthum über; dann kann Jeder thun, was ihm eben gefällt; ich mochte gar nicht wieder fort. Etwas Gefahr iſt bei ſo ſchönem ſinnlichen Leben freilich immer. Eine Frau von Berge, die Clara ihre Mama nennt, eine prächtige, luſtige geſunde

Frau in den 30gern gefiel mir ganz beſonders; auch die Majorin ſelbſt, die voll Leben überſprudelt.

Clara iſt hier wahrhaft vergöttert worden; wo ich hinhöre, ſagt man mir's und ſpricht in den liebendſten Ausdrücken von ihr. Ein aufmunternderes Auditorium kann man aber ſchwerlich in der Welt finden; es muntert viel zu viel auf; im Theater hört man mehr Händeklatſchen als Muſik. Das iſt ſehr luſtig, ich ärgere mich zuweilen darüber.

Nun in den nächſten Wochen wird es ſich mit unſern Angelegenheiten entſcheiden. Kann ich nicht hier bleiben, ſo iſt mein feſter Entſchluß, ich gehe nach Paris oder London. Nach Leipzig komme ich nicht zurück. Doch will es Alles bedacht ſein. Fürchtet nicht, daß ich übereilt handele. Sobald ich Euch etwas Gewiſſes melden kann, ſchreibe ich es. Antwortet nur gleich.

In Liebe und Sehnſucht küß' ich Euch

Euer

R.

86. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Wien, den 19. Oktober 1838.

Mein theurer Freund!

Zu meinem Bedauern höre ich, daß Sie in Leipzig geweſen — und ich habe Sie nicht empfangen können, worauf ich mich ſo lange gefreut! Indeß werden Sie an dem guten vortrefflichen Günther [?] einen treuen Begleiter gefunden haben. — — —

Nun möchte ich erſt von Ihnen ſelbſt erfahren, wie es Ihnen geht, ob Sie noch meiner gedenken, ob noch der Zeitſchrift. Man ſchreibt mir nicht von Leipzig, daß Sie etwas für die Zeitſchrift zurückgelaſſen hätten. Haben Sie die Banrede nicht vergeſſen? Oder ſonſt etwas, was ſich für die erſten Nummern des künftigen Bandes, der hier erſcheinen ſoll, beſonders ſchickte? etwas Heiteres, Novellenartiges für die Wiener, ja nichts Catilinariſches, was hier nicht verſtanden wird. Zwar iſt das Erſcheinen der Zeitſchrift in Wien noch nicht kund gemacht. Sie glauben kaum, welche Schwierigkeiten die Cenſur macht, und die Verleger auch, die für ihren Strauß, Proch ꝛc. fürchten. — Indeß hoffe ich es doch noch bis Neujahr in Ordnung zu bringen und bitte Sie deshalb mir die für den künftigen Band von Ihnen beſtimmten Beiträge direct durch Poſt hier her zu ſchicken. Ich harre mit Sehnſucht auf einen Brief von Ihnen.

Hauſer, der Sänger, iſt hier; er hat die vollſtändigſte Sammlung Bach'ſcher Compoſitionen, vornehmlich vieles Ungedruckte, und gibt gern, wenn man ihn darum bittet. Wünſchen Sie vielleicht Etwas, was Ihnen oder Herrn Ernemann fehlt, ſo laß ich es Ihnen copiren.

Ueber Wien ſelbſt hab' ich meine eignen Gedanken; ich paſſe nicht unter dieſen Schlag Menſchen; die Fadheit iſt denn doch zu Zeiten zu mächtig. Indeß wird genauere Bekanntſchaft mit den Einzelnen von dieſem Urtheil manches löſchen.

Behalten Sie mich in gutem Gedenken; ich brauche meinen Wedel jetzt mehr als je. Seyfried erkundigte ſich mit großer Theilnahme nach Ihnen.

Meine Bitte wiſſen Sie nun — ſchreiben Sie mir bald ein freundliches Wort.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

87. An Oswald Lorenz in Leipzig.

Wien, den 27ſten October 1838.
Sonnabend.

Mein lieber Lorenz,

Eben erhalte ich die Nummern 29 und 30 und wurde dadurch recht lebendig an Sie erinnert, und was ich Ihnen ſchon für Angſttropfen gekoſtet haben mag. Über meine Angelegenheiten kann ich leider noch nichts Sicheres mittheilen. Wien iſt ſo weitläufig, daß man zu einem, zwei Gängen oft einen ganzen Tag Zeit braucht, der wirklichen großen Schwierigkeiten der Behörden gar nicht zu gedenken. Doch hoffe ich ſchon in nächſter Woche dem Ziele etwas näher zu kommen. Durchzuſetzen iſt es jedenfalls, daß die Zeitſchrift, wenn noch nicht zu Neujahr, doch vom Juli 1839 an in Wien erſcheinen könnte. Wäre es durchaus unmöglich, bis Neujahr mit Allem zu Stande zu kommen, ſo müßte ich Sie bitten, die Redaction für ein halbes Jahr noch förmlich zu übernehmen, da ich mich nur ſehr ungern zu einer Rückkunft auf ſo kurze Zeit (vier Monate, da ich doch wieder Anfangs Mai hier ſein müßte) entſchließen würde. Wird mir Ihre Freundſchaft dieſes Opfer bringen? Über die genaueren Bedingungen vereinigen wir uns dann baldmöglichſt.

Zum Arbeiten für die Zeitſchrift hab' ich wirklich noch keine rechte Ruhe finden können. Sie können ſich denken, wie man hier hundertfältig zerſtreut wird, und dann will ich auch einmal die freie Luft genießen, da ich volle fünf Jahre in dem Redactions-Käfig eingeſperrt ſaß. Beſuchen Sie mich ſpäter einmal in Wien, dann will ich es gut machen, was Sie für mich gethan, und Sie auf den ſchönen Bergen herumführen, daß Sie ſich Ihres Lebens erfreuen ſollen. Freilich giebt es bis dahin noch Berge zu überſteigen, doch bleibe ich nur geſund, ſo wird Alles zur Verwirklichung kommen.

Von Leipzig erfahre ich nur wenig, was mich oft ſehr traurig macht. Von Ihnen und Frieſe hoffte ich wöchentlich Nachricht zu erhalten, aber ich kann mir auch denken, was Ihr zu thun habt.

Vor Allem ſchreiben Sie mir, wie es mit dem Vorrath von Manuſcripten ſteht, ob noch viel aufgeſpeichert iſt? Notiren Sie mir alle Briefe und Zuſendungen, die ſeit meiner Abreiſe an Sie gelangt; ich bitte Sie darum. Es macht mich ruhig, wenn ich ſehe, daß kein Mangel da iſt. Ihr Schweigen ſcheint mir ein gutes Zeichen, doch möchte ich Alles genau wiſſen.

Hüten Sie Sich ja recht, etwas aufzunehmen, was der hieſigen Cenſur Anlaß zur Unzufriedenheit geben könnte. Sie glauben nicht, welche Macht dieſe hat, die ordentlich an die Zeit der Vehme erinnert.

Hat L. Schefer, hat Lyſer noch nichts geſchickt? Die Novelle von Schefer möchte ich für die erſten Nummern des 10. Bandes, im Falle ihr Inhalt, der, glaub' ich, eine Periode aus Mozarts Leben in Wien betrifft, es nicht räthlich macht, ſie noch in Leipzig in dieſem Band drucken zu laſſen.

Sobald ich Antwort von Ihnen habe, ſchicke ich Ihnen drei Originalbriefe von Mozart, Beethoven und Hummel, die mir die Geſellſchaft der Muſikfreunde zum Abdruck in der Zeitſchrift hat copiren laſſen. Auch hab' ich eine Novelle »d'Astorga«, die ich aber nur im Falle Sie nothwendig Manuſcript brauchen, zum Druck einſchicke, da Rochlitz den Stoff ſchon und ziemlich ähnlich bearbeitet hat. Schreiben Sie mir darüber.

Meine Meinung über die hieſigen Muſik-Zuſtände auszuſprechen, muß ich mich jetzt noch hüten, um nicht das Gaſtrecht zu verletzen. Doch erhalten Sie vorläufig einige Notizen.

In der Chronik vermiſſe ich das ſpeciellere Programm der in den Abonnements-Concerten aufgeführten Stücke. Vergeſſen Sie das nicht; es intereſſirt ſehr im Auslande. Sehen Sie einen früheren Band nach, wie es da iſt.

Den Aufſatz von Wenzel über Czerny nehmen Sie auf, wenn Sie wollen. Wer ſchreibt über die Abonnements-Concerte? Hat ſich überhaupt Wenzel thätig gezeigt? Er hat ſo guten Kopf dazu, daß es Schade wäre, wenn er müßig bliebe. Grüßen Sie ihn von mir!

Das Inhaltsverzeichniß fertige ich ſoweit wie möglich; den Reſt machen Sie, wenn Sie ſo gut ſein wollen. Frieſe hat mir noch immer keine Zeitung geſchickt. Die Nummern 29/30 habe ich durch Andere. Erinnern Sie ihn daran, damit ich wieder in Zug komme und Schritt halte.

Wann brauchen Sie den Text zur vierten Beilage? Reden Sie mit Frieſe darüber! Was giebt es ſonſt Intereſſantes? Haben wir Angriffe gehabt? Zeigt ſich Becker thätig und unterſtützt er Sie?

Lyſer hat im »Humoriſt« etwas über mich geſchrieben, aufmerkſam und wohlwollend; doch müſſen die Leute darnach glauben, ich ſei ganz von der Redaction zurückgetreten. Die Anzeige in der Zeitung No. 29 reicht aber nach meiner Anſicht hin, dem zu widerſprechen.

Wir müſſen nun auch an die Beilage (muſikaliſche) zum erſten Quartal des neuen Jahres denken; iſt nichts eingegangen? — Die Briefe, die Sie beantworten können, beantworten Sie nur immer recht ſchnell, nicht wahr? die wichtigeren, die ich ſelbſt beantworten muß, oder wo Sie keine Auskunft zu geben wiſſen, ſchicken Sie mir bald im Original ein, aber aufgeſiegelt, da es mich ſonſt ſchweres Porto koſtet. — Melden Sie mir auch, was an Aufſätzen eingelaufen, und überhaupt Alles, lieber Hetmann!

Wie geht es bei Poppe*) zu? Wer ſitzt in der Ecke? Eſſen und Trinken hier iſt freilich unbeſchreiblich. In der Oper würden Sie ſich einmal ergötzen. Das ſind Sänger und ein Verein, wie wir bei uns gar nicht kennen. Ich ſinne auf eine hübſche Form für meine Bemerkungen, und denke eheſtens Intereſſantes einſchicken zu können. Die Notizen, von denen ich eben ſprach, laß ich daher lieber noch.

Adieu nun; ich will zu Thalberg. Schreiben Sie nur gleich

Ihrem

Schumann.

---

*) Wirth zum „Kaffeebaum“ in Leipzig.

P. S. Werden Sie den Aufſatz von Seidel „Hamlet“ bringen müſſen? Legen Sie ihn zurück, ſo lange Beſſeres oder Intereſſanteres da iſt. Hat Zuccalmaglio nichts zurückgelaſſen? Am Beſten, Sie ſchicken mir eine flüchtige Skizze, wie Sie die Zeitſchrift bis Ende December einzurichten gedenken.

Nochmals Adieu, mein Lieber! Grüßen Sie, die mir wohlwollen — Verhulſt wie die ganze Tiſchgeſellſchaft. Wie iſt es mit den Concerten der Euterpe? — Denen die nicht in unſere Pläne eingeweiht ſind, ſagen Sie, daß ich Mitte December zurückkäme; mich verlangt es oft unter Euch! Welche merkwürdigen Verhältniſſe jetzt!

88. An Frau Thereſe Schumann.

Wien, den 18. December, Mittwoch 1838.

Meine liebe Thereſe,

Bogen und Bücher hätt ich Dir vollzuſchreiben und kann keine Zeit finden. Für heute ſollſt Du nur einen Gruß zum heiligen Abend bekommen. Du wirſt ihn wohl ſo feiern wie ich — den Kopf in die Hände geſtützt, an altes Vergangenes denkend — ich werde in Gedanken bei Dir ſein mit meiner Klara, ſehe Dich einen Baum anputzen — ja die ſchöne Zeit wird noch kommen, wo wir Drei uns beſcheeren wollen, vielleicht eher als Jemand glaubt. — Daß Du in Leipzig warſt, iſt mir wie ein Traum; wie es Dir manchmal zu Muth geweſen ſein mag, kann ich mir ſo gut denken. Klara war in Dresden; ſie iſt traurig, Dir ſo wenig antworten zu können. Verzeih ihr. Du weißt, daß ſie die Liebe und Anhänglichkeit und Dankbarkeit ſelbſt iſt. Sie macht mich ſehr glücklich in dieſem materiellen Wiener Leben. Glaubſt Du, Thereſe, hinge es von mir ab, morgen ginge ich nach Leipzig zurück. Leipzig iſt gar kein ſo kleiner Ort, als ich gedacht. Hier klatſchen und kleinſtädtern ſie trotz Zwickau. Namentlich muß ich mich als eine öffentliche Perſon von Ruf ungemein in Acht nehmen;

ſie lauſchen mir jedes Wort ab. Auch zweifle ich, ob an der ſogenannten Wiener Gutmüthigkeit mehr iſt als ein bloßes freundliches Geſicht; ich ſelbſt habe grade keine ſchlimmen Erfahrungen gemacht; aber ich muß oft Wunder von Andern und über Andere hören. Und nun namentlich Künſtler ſuche ich vergebens, d. h. Künſtler, die nicht allein eines oder zwei Inſtrumente paſſabel ſpielen, ſondern ganze Menſchen, die den Shakeſpeare und Jean Paul verſtehen. Nun — der Schritt iſt gethan und mußte gethan werden. Die Zeitung verliert aber offenbar, wenn ſie hier erſcheinen muß. Das thut mir ſehr weh. Hab ich nur erſt meine Frau, dann will ich Alles vergeſſen, was mir die ganze Sache für Kummer und ſchlafloſe Nächte gemacht. Viel könnte ich Dir erzählen von meinen großen Bekanntſchaften, von der Kaiſerin, die ich geſehen, und in die ich mich verliebt (wirklich eine Spanierin iſt ſie), vom Burgtheater, das wirklich ausgezeichnet, von Thalberg, mit dem ich gute Bekanntſchaft geſchloſſen, von meiner Zeitung, zu der ich noch immer nicht die Conceſſion habe, ſo daß ſie noch ein halbes Jahr in Leipzig erſcheinen muß, — und daß ich mich oft ſehr wohl befinde, aber noch viel öfters zum Erſchießen melancholiſch, und daß die Novello Braut iſt mit einem meiner liebſten Freunde, was mich herzinnig gefreut hat — Dies Alles ſollte ich Dir in Länge auseinanderſetzen. Aber ich weiß nicht, wie hier die Tage hinfliegen; (heute ſind es ſchon 12 Wochen daß ich hier bin) und die Poſtſtunde, hier um vier Uhr, iſt ſchon wieder da. Alſo nur noch das Wichtigſte. Klara geht Anfang Januar nach Paris und ſpäter wahrſcheinlich nach London. Da wären wir denn in ziemlicher Entfernung von einander. Manchmal ertrag ich es kaum. Aber Du weißt den Grund; ſie will ſich noch verdienen, und wir haben's nöthig. Beſchütze ſie denn der gute Gott, dies gute *treue* Mädchen. Ich gehe vielleicht im Frühling auf einen Monat nach Salzburg, vielleicht komme ich auch nach Leipzig, wenn es nothwendig wäre (der Zeitung halber, wegen der ich mit Gerold und Frieſe zuſammen converſiren muß). Jedenfalls bleiben wir die erſten Jahre in Wien, wenn man uns keine Schwierigkeiten in den Weg legt. Am Ende muß ich gar Oeſterreichiſcher Bürger werden. Geld hier zu verdienen, iſt nicht ſchwer; ſie brauchen geſcheute Leute. Alſo es wird ſchon gut mit uns gehen. Habe nur keine Angſt, meine liebe Thereſe.

Hat Euch Laurentius nicht eine Nummer des Humoriſt mitgebracht, wo ein Aufſatz von Lyſer über mich darin ſtand? ich gab ihn Laurentius für Euch mit. Was macht Eduard? Er ſoll mir doch gleich ſchreiben. Kann er mir vielleicht eine Anweiſung von 25—35 Thalern mitſchicken, ſo wäre ich ſehr froh darüber. So wenig verſchwenderiſch ich lebe, ſo muß ich doch überall anſtändig erſcheinen, und das hat mich im Anfang, wo ich die wohlfeilen Quellen noch nicht ſo kannte, doch ſehr viel Geld gekoſtet. Auch habe ich meinen neuen Flügel, den ich mir gekauft, bis Mitte Januar zu zahlen verſprochen, und ich weiß nicht, wo Alles hernehmen, da ich meine Staatspapiere, die ich für K. beſtimmt, nur mit großem Schmerz einlöſen würde. Alſo kann Eduard entbehren, ſo ſoll er mir es zur Liebe thun. Karl hat ja ſeine Buchhandlung [?] verkauft? Ich las es in einer öffentlichen Zeitung. Schreibe mir darüber, und überhaupt über Alles und ſo bald als möglich. — Es iſt die höchſte Zeit zum Schluß, damit Du den Brief zum Chriſt-Abend bekömmſt. Alſo küſſe ich Dich herzlich nur noch.

Bleib mir ſo gut wie ich Dir. Von ganzem Herzen

Euer Robert.

89. An J. Fiſchhof.

[Wien, wahrſcheinlich Ende 1838.]

Lieber Fiſchhof, lange haben wir uns nicht geſehen. Wie wär's, wir ſtifteten eine Wiener Davidsbündlerei bei Handvogel[*], wo wir uns an gewiſſen Abenden immer träfen — denken Sie darüber nach. Hier folgt Schubart[**], in dem ich viel gefunden. Schicken Sie mir irgend etwas, wo Sie Mottos vermuthen, und dann ſeien Sie ſo gut, mir von Ihren Compoſitionen beizulegen, was Sie haben, und auch ein oder zwei Bach'ſche Clavier-Concerte. Herr *.* ſagte mir auch von Sebaſtian'ſchen Fugen, „aber es wäre ein Geheimniß" — — — laſſen Sie mich koſten davon! Um die ſieben Bitten voll zu machen, erinnere ich Sie leiſeſtens an den Cigarrenpack und an den Zeitungsträger. . . .

Im Augenblick componire ich ſtark und möchte mich zum Lieblings-Componiſten aller Wienerinnen emporſchwingen.

Das andere fände ſich. Adieu.

Floreſtan.

90. An Breitkopf und Härtel.

Wien, den 6ten Januar 1839.

Verehrteſte Herren,

In einer mich beſonders intereſſirenden Angelegenheit wende ich mich heute an Sie. Ich war vor einigen Tagen bei dem Bruder von Franz Schubert und ſah mit Verwunderung die Schätze, die in ſeinem Verwahr ſind. Es ſind einige Opern, vier große Meſſen, vier bis fünf Symphonieen und vieles Andere. Auf mein Befragen, ob er, der Bruder, noch Niemandem davon zum Verlag angeboten hätte, antwortete er verneinend, — „die Wiener Verleger hätten ohnedem noch Viel aus ſeines Bruders Nachlaß zu drucken". Da er mich bat, mich für die Herausgabe zu verwenden, was in meinen Kräften ſteht, ſo hatte ich gleich meine Gedanken auf Sie, verehrteſte Herren, gerichtet. Namentlich erlaube ich mir Sie auf die höchſt merkwürdigen Meſſen und Symphonieen aufmerkſam zu machen. Die Symphonieen könnten Sie im vierhändigen Arrangement erſcheinen laſſen, welcher Arbeit ich mich gern ſelbſt unterziehen würde*). Von den Meſſen wären freilich die Partituren wünſchenswerth. Dies Alles nun nach Ihrem Gutdünken. An Honorar würden Sie beſcheidene Forderungen antreffen, namentlich wenn Sie vielleicht Alles in Bauſch und Bogen an ſich kaufen wollten. Ganz auf Honorar verzichten kann aber Schubert's Bruder nicht, da er gänzlich unbemittelt, Vater von acht Kindern, und der Nachlaß ſeine ganze Habe iſt. Das Genauere melde ich Ihnen ſpäter, ſobald ich irgend Antwort von Ihnen habe. Mit dieſer Bitte um eine baldige gütige Antwort verbinde ich eine andere, mich ſelbſt betreffend: Es würde mir in meinen hieſigen augenblicklichen Verhältniſſen zu großer Empfehlung gereichen, wenn mehrere meiner Compoſitionen gedruckt erſchienen. Sie haben noch manchen Bogen von mir. Iſt es Ihnen irgend möglich, ſo verpflichten Sie mich wahrhaft durch baldige Herausgabe namentlich der an Liszt dedicirten Phantaſie, der Sie dann nach einiger Friſt die Novelletten nachſchicken möchten. Ich erſuche Sie freundlichſt um Berückſichtigung dieſer meiner Bitte. — —

---

[*] Reſtaurateur.

[**] C. F. D. Schubart's „Ideen zur Aeſthetik der Tonkunſt".

Haben Sie die Güte mir bald eine Antwort zukommen zu laſſen und halten mich ſtets für

Ihren
ergebenſten
Rbt. Schumann.

91. An C. F. Becker.

Mein lieber Freund,

Nach langem Schweigen ſende ich Ihnen endlich einen Gruß. Trotz der großen Stadt und dem Gewühl hier ſind meine Gedanken immer im Vaterland, ja ich hab' es erſt hier recht ſchätzen gelernt. Es kann kommen, daß ich noch eine kurze Zeit meiner Privatgeſchäfte halber hier bleiben muß. Ich wollte Sie nur freundlich bitten, auf kurze Friſt unſere Zeitung nach Ihren beſten Kräften zu unterſtützen. — Sie haben ſie ja mit groß gezogen und werden ſich ihrer ſicherlich doppelt annehmen, da ich es jetzt aus ſo großer Entfernung ſelbſt nicht kann. Man erfährt hier leider Alles ſo ſpät und auch dann oft nur halb, daß ich meine Bitte nicht auf einen ſpeciellen Artikel über Jüngſterſchienenes ſtellen kann. Giebt es nichts von neuen Oratorien? Haben Sie nicht Luſt, über Marx Compoſitionslehre ausführlich zu ſchreiben? Es iſt der höchſten Beachtung würdig. Nun alles empfehle ich denn Ihrem Wohlwollen und bleiben Sie mir ſelbſt auch immer freundlich geſinnt

---

*) Daraus iſt nichts geworden.

Ihrem

Wien, den 11ten Februar 1839. R. Schumann.

Sie ſollten einmal nach Wien kommen. Was giebt es hier für Sie Alles in der Kaiſerl. Bibliothek, in der Geſellſch. der Muſikfreunde, auch bei [Aloys] Fuchs.

92. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Wien, den 10. März, Sonntag 1839.

Mein theurer Herr und Freund!

Wie lange ich Ihnen nicht geſchrieben habe, ſo [habe ich] doch viel mit Ihnen geiſtig verkehrt. Dann wollte ich Ihnen auch gern Beſtimmtes wegen meines und der Zeitung Hierbleibens mittheilen. Ich kann es jetzt. Weder die Zeitung noch ich bleiben hier, wir paſſen im Grunde auch nicht hieher. Die Sache hat ſich nach genauer Erwägung als nicht vortheilhaft herausgeſtellt. Das Haupthinderniß iſt die Cenſur. Bis ſpäteſtens Ende April hoffe ich wieder in Leipzig zurück zu ſein, mit neuer Kraft, mit mancher Erfahrung mehr mich der

Zeitung anzunehmen, die während meiner Abweſenheit allerdings gelitten hat. So bleibt Alles beim Alten, und hoffe ich auch Sie, ſo wohlwollender Freund, wie immer thätig und achtungswürdig. — — Nächſten erſten Mai denke ich unſere Davidsbündler durch einen Aufſatz in der Zeitung zu conſtituiren. Wie gern möchte ich Ihnen den Aufſatz zu leſen geben, wären wir nicht gar zu weit auseinander. Darf ich hoffen, in Leipzig einen Brief von Ihnen vorzufinden? Wie geht es Ihnen, was arbeiten Sie, da Sie nie raſten? Die Stuttgarter Nationalzeitung wird eine paſſable Rauf-Zeitung werden, die wir einſt zu ſcheuen haben. Der Redacteur iſt gar ſchwach als Muſiker, indeß verſteht er auszupoſaunen. Doch genug für diesmal und vergeſſen Sie nicht

Ihren ergebenen

R. Schumann.

93. An Frau Devrient.

Wien, den 10. März 1839.

Meine liebe Madame Devrient,

Wer an der Klingel zieht und wieder eingelaſſen ſein will in dem Haus, wo es ihm ſo gut ging, der bin ich. Wollen Sie mich wieder vom 1. April auf mehrere Monate, ſo bitte ich, ſchreiben Sie mir ſchnell einige Worte, und hoffe ich, freundlich bejahende. Jedenfalls werde ich Sie und Ihre Familie bald ſehen und ſprechen wir dann das Andere mündlich von

Ihrem
Sie herzlich verehrenden
R. Schumann.

Die Madonna von Raphael darf aber nicht fehlen? Wie?

94. An Simonin de Sire*) in Dinant (Belgien).

Wien, den 15. März 1839.

Seit vierzehn Tagen bin ich ſchon im Beſitz Ihres theuren, lang gehofften Briefes, mein hochverehrteſter Herr, und konnte noch keine Stunde finden, wo ich Ihnen hätte darauf antworten können, wie ich es wünſchte. Schon dachte ich unſerer Bekanntſchaft wie eines Traumes und glaubte mich von Ihnen gänzlich vergeſſen. Ihr Schreiben ſagt mir aber in ſo ſchöner Weiſe das Gegentheil, und ich danke Ihnen herzlich für die Erhebung und Stärkung, die mir Ihre Worte gegeben. Sie werden ſich wundern, meinen Brief von hier aus zu erhalten. Schon ſeit October bin ich hier, zunächſt in Privatangelegenheiten, dann auch in muſikaliſchen. Doch habe ich nur wenig Sympathie gefunden; immerhin bleibt Wien für einen Muſiker eine vielfach anregende und bereichernde Stadt, wie ich denn auch hier Manches geſchrieben, obwohl nicht das Beſte.

Sie fragen ſo theilnehmend nach meinen neuen Compoſitionen. Fertig erſchienen ſind op. 15 „Kinderſcenen“ (bei Breitkopf und Härtel), op. 16 „Kreisleriana“ (bei Haslinger in Wien) und op. 17 „Phantaſie in drei Sätzen“ (bei Breitkopf und Härtel); binnen vier bis fünf Wochen erſcheinen hier bei Mechetti: op. 18 „Arabeske", op. 19 „Blumenſtück", op. 20 „Humoreske". — Das Stück „Kreisleriana" liebe ich am meiſten von dieſen Sachen. Der Titel iſt nur von Deutſchen zu verſtehen. Kreisler iſt eine von E. T. A. Hoffmann geſchaffene Figur, ein excentriſcher, wilder, geiſtreicher Capellmeiſter. Es wird Ihnen manches an ihm gefallen. Die Ueberſchriften zu anderen meiner Compoſitionen kommen mir immer erſt, nachdem ich ſchon mit der Compoſition fertig bin. Auch das Wort Humoreske verſtehen die Franzoſen nicht. Es iſt ſchlimm, daß gerade für die in der deutſchen Nationalität am tiefſten eingewurzelten Eigenthümlichkeiten und Begriffe wie für das Gemüthliche (Schwärmeriſche) und für den Humor, der die glückliche Verſchmelzung von Gemüthlich und Witzig iſt, keine guten und treffenden Worte in der franzöſiſchen Sprache vorhanden ſind. Es hängt dieſes aber mit dem Charakter der beiden Nationen zuſammen. Kennen Sie nicht Jean Paul, unſeren großen Schriftſteller? Von dieſem habe ich mehr Contrapunkt gelernt, als von meinem Muſiklehrer. Wie gern wünſchte ich mit Ihnen, mein theurer Herr, über all dieſes einmal ſprechen zu können, wie gern möchte ich Sie auch hören! Ich ſelbſt bin durch ein unglückliches Geſchick des vollkommenen Gebrauches meiner rechten Hand beraubt worden und ſpiele meine Sachen nicht, wie ich ſie in mir trage. Das Uebel der Hand iſt nichts, als daß einige Finger (wohl durch zu viel Schreiben und Spielen in früherer Zeit) ganz ſchwach geworden, ſo daß ich ſie kaum gebrauchen kann. Dies hat mich ſchon oft betrübt — nun, der Himmel giebt mir aber dafür dann und wann einen ſtarken Gedanken, und ſo denke ich der Sache nicht weiter.

---

*) Simonin de Sire war einer der erſten und wärmſten Verehrer, die Schumann's Muſik im Auslande fand. In Wien erzogen, ein leidenſchaftlicher Liebhaber der Muſik, beſonders des Claviers und der Orgel, lernte er 1836 die erſten Compoſitionen Schumann's kennen, die ihn zu einem begeiſterten Briefe (29. Januar 1838) an Schumann veranlaßten. Daraus entſpann ſich eine bis in's Jahr 1841 fortgeſetzte Correſpondenz, aus welcher Simonin de Sire vier oder fünf Briefe von Schumann's Hand bewahrte. Von Schumann's Sympathie für den ihm perſönlich unbekannten Freund zeugt auch die Widmung des Faſchingsſchwanks an ihn. Des Letzteren Verehrung für Schumann fand neue Nahrung, als er während eines mehrwöchentlichen Verkehrs mit Liszt (— Anfang 1840 in Belgien —) Gelegenheit hatte, die bewunderten Werke Schumann's nunmehr in denkbarſter Vollendung ausführen zu hören. (Nach einem im Beſitz des Herausgebers befindlichen Briefe von Simonin de Sire, v. 9. October 1861.)

Von Ihren Compoſitionen kennen zu lernen, freue ich mich; ich werde ſie mir gleich durch Schott kommen laſſen. Ihr Schreibſyſtem hat nur das Ungewohnte für das Auge gegen ſich; die Menſchen werden kaum mit zwei Syſtemen fertig. Auch würden Hünten und Czerny in Verzweiflung gerathen, wenn das aufkäme, da ſie kaum Gedanken für ein Syſtem haben. Ich danke Ihnen herzlich für Ihre Mittheilung. Das Thema möchte ich bei Gelegenheit ſelbſt einmal benützen, namentlich die erſte Hälfte, die ſchön ſingt.

Vergeſſen Sie auch nicht, Ihre Briefe über die neuen Richtungen in der Claviermuſik dem Publikum mitzutheilen. Es wäre gerade jetzt ein guter Zeitpunkt. Bald wird Anderes auftauchen, und dann würden die Briefe nicht mehr ſo wirken. Schott würde die Brochure gewiß mit Vergnügen drucken, und für eine gute deutſche Ueberſetzung wollte ich ſchon Sorge tragen. — Von älteren Componiſten, die von großem Einfluß auf die neue Muſik geweſen, nenne ich Ihnen vor Allen Franz Schubert und auch Prinz Louis Ferdinand von Preußen, ein paar höchſt poetiſche Naturen. Von Schubert ſind wohl die Lieder bekannt; ich ſtelle aber ſeine Clavier-Compoſitionen (namentlich vierhändige) zum wenigſten eben ſo hoch. Von jüngeren wüßte ich Ihnen nur noch Stephan Heller und Ferdinand Hiller zu nennen, die ſich den neuen Ideen mit Talent anſchließen. Von Clara Wieck, die im Augenblick in Paris, ſind bis jetzt acht Werke erſchienen; ſuchen Sie Sich ſie ſämmtlich zu verſchaffen; das iſt eine höchſt treffliche Künſtlerin und ein noch trefflicheres Mädchen. Mendelsſohn halte ich für den erſten Muſiker der Gegenwart und ziehe vor ihm wie vor einem Meiſter den Hut. Er ſpielt nur mit Allem, und namentlich mit den Orcheſtermaſſen, aber wie frei, wie zart, wie künſtleriſch, wie durchaus meiſterhaft! Bennett folgt ihm nach. Und wie ſpielen ſie Beide Clavier, wie Engel, faſt anſpruchslos wie Kinder. Thalberg iſt nur als Virtuos bedeutend; er hat meiner Anſicht nach gar keine Erfindung als im Mechaniſchen. Als Virtuos aber, auch im Vortrag anderer Compoſitionen als der ſeinigen, gehört er zu den erſten.

Da Sie, mein theurer Freund, ſo wohlwollenden Antheil an meinem Streben nehmen, ſo wird es Sie vielleicht intereſſiren, zu wiſſen, in welcher Reihe die Ihnen bekannten Compoſitionen entſtanden ſind. Ich bin im Jahre 1810 geboren; von meinen früheren Verſuchen (ich fing ſchon im ſiebenten Jahr an) hab' ich nichts herausgegeben; dann ſchrieb ich in folgender Ordnung:

1829: Toccata angefangen, aber erſt 1833 vollendet. — Variationen über Abegg. — Papillons. 1831: Allegro in H-moll. — Etudes nach Paganini. 1832: Intermezzi. (Eine ziemlich fertige Symphonie für Orcheſter und ein Clavier-Concert, auch nicht ganz vollendet, fallen ebenfalls in dieſe Zeit.) 1833: Impromptus. — Sonate in Fis-moll (aber erſt 1835 fertig gemacht). — Sonate in G-moll (die bald bei Breitkopf erſcheint). 1834: Carnaval. — Etudes symphoniques. 1836: Große Phantaſie (op. 17, die ſoeben bei Breitkopf erſchienen). — Concert sans orchestre. — Sonate in F-moll (noch nicht ganz fertig). 1837: Phantaſieſtücke. — Davidsbündler Tänze. 1838: Novelletten (drei große Hefte, die bald bei Härtels herauskommen). — Kinderſcenen. — Kreisleriana. — Arabeske. 1839: Blumenſtück. — Humoreske. — Anfang eines Concerts, und eine große romantiſche Sonate*). — Bei der letzteren bin ich ſoeben, und es zieht mich ans Clavier, ſie zu vollenden. Vielleicht finden Sie auch, daß mein Styl immer leichter und weicher geworden. Früher grübelte ich lange, jetzt ſtreiche ich kaum eine Note. Es kömmt mir Alles von ſelbſt, und ſo gar manchmal iſt es mir, als könnte ich immerfort ſpielen und nie zu Ende kommen.

Mein theurer Herr, Sie haben ſo viel Theilnahme an meinen Beſtrebungen genommen, daß ich nicht fürchte, Sie klagen mich des Egoismus an. Machen Sie mir die große Freude, mir bald wieder zu ſchreiben. Gewiß antworte ich Ihnen immer auf das pünktlichſte. In dieſen Monaten erſcheint auch eine Lithographie von mir; ich werde Gelegenheit finden, ſie meinem Gönner baldigſt zu überſchicken. Aber nicht zwiſchen Beethoven und Weber [geben Sie mir Platz], doch in deren Nähe, um von ihnen zu lernen noch mein Lebelang.

---

*) Damit wird der Faſchingsſchwank gemeint ſein.

Bis 15. April bin ich in Leipzig zurück. Adreſſiren Sie gefälligſt durch Herrn Buchhändler Frieſe oder auch Breitkopf.

In einigen Jahren hoffe ich Sie gewiß einmal zu ſehen und zu ſprechen. Es kann ſein, daß ich für immer nach England gehe, auf jeden Fall aber einmal über Dinant nach Paris. Empfehlen Sie mich auch Herrn Antoine und bleiben Sie ſelbſt nur immer freundlich geſinnt

Ihrem
ergebenen
R. Schumann.

95. An H. Hirſchbach.

Wien, Erſter Oſterfeiertag [1839].

Der Gedanke an „Fauſt“, der mich immer am heutigen Tage umſpinnt, erinnert mich an Sie, mein Theurer. Lange haben wir von einander nichts gehört, wie viel Schmerzen und Freuden liegen in dieſem Raum. In wenigen Tagen kehre ich wieder in meine Heimath zurück und bin Ihnen dann wieder nahe. Vielleicht, daß ich einen Brief von Ihnen in Leipzig vorfinde, der mir das rückwärts liegende Dunkel freundlich aufhellt. Wie iſt es Ihnen ergangen? Was componiren Sie? Wie geſtaltet ſich Ihre Muſik, Ihre Zukunft? Viel könnte ich Ihnen auch über mein inneres Treiben mittheilen; auch ich kann nie raſten — und muß es durch Muſik ausſprechen; immer eröffnen ſich mir noch mehr Wege und Ausgänge, und ich weiß gar nicht, wie ich in zehn Jahren ſchreiben werde. Daß Sie öffentlich von ſich haben aufführen laſſen, las ich in der Staatszeitung. Wie freue ich mich, von Ihrem weiteren Wirken zu hören. Auch meine Zeitung müſſen Sie ſich wieder in's Gedächtniß zurückrufen; ich konnte ihr in ſo weiter Entfernung nicht die Theilnahme ſchenken, will mich ihrer aber wieder mit aller Kraft annehmen.

Sie hatten Recht mit Ihrer früheren Meinung über Wien; man darf nicht reden, was man denkt; doch hab' ich das Leben in vieler Hinſicht lieb gewonnen. Und dann die reizende Landſchaft um Wien, wie es denn in einem katholiſchen Lande viel für die muſikaliſche Phantaſie giebt. Vielleicht ſehe ich Sie im Sommer in Leipzig. Meine Quartett-Morgen ſollen gleich wieder eingerichtet werden, und ſchicken Sie mir dann gleich vom Neueſten.

Adieu für heute. Vergeſſen Sie auch meine Zeitung nicht und hauptſächlich mich ſelbſt nicht. Ich bat Sie früher ſchon einmal um einen Beitrag für die Beilagen. Denken Sie daran.

R. Schumann.

96. An Raimund Härtel.

Wien, den 29ſten März 1839.

Verehrteſter Herr,

Daß Sie Schuberts Symphonie [C-dur] drucken wollen, hat mich ſehr gefreut, der Symphonie, wie auch ſeines Bruders halber, der ein armer Schullehrer mit acht Kindern *). Gleich nachdem ich Ihre gütigen Zeilen erhalten, ſchickte ich zu ihm; er hat mich hierauf noch nicht beſucht, kömmt aber gewiß dieſer Tage. So viel weiß ich aber gewiß, daß er auch nicht ein einziges Lied von ſeinem Bruder hat, da ich ihn ſelbſt für die Frieſe'ſchen Beilagen **) darum bat, und Sie müßten da auf einen andern Ausweg ſinnen. Meiner Anſicht nach iſt das Honorar überhaupt zu hoch; der Componiſt hätte es verdient, der Erbe aber kann auch mit Wenigerem zufrieden ſein. Leider iſt es mir unmöglich, Ihre Antwort hier abzuwarten, da ich ſchon den 6ten—8ten April von hier abreiſe. Jedenfalls ſpreche ich aber vorher noch mit Hrn. Schubert, und ich bin überzeugt, er gibt Ihnen die Symphonie auch für 180 Gulden. Seine beſtimmte Antwort bringe ich Ihnen dann mündlich.

---

*) Ferdinand Schubert war auch muſikaliſch beanlagt. Ein Requiem ſeiner Compoſition war die letzte Muſik, die Franz Schubert anhörte, — am 3. Nov. 1828. Am 19ten ſtarb er.

**) Zur Neuen Zeitſchrift.

Der beifolgende Brief von Schubert iſt der letzte, den er überhaupt geſchrieben, und hat in dieſer Hinſicht ein Intereſſe. Doch werde ich ſeinen Bruder noch um ein Muſikblatt für Sie bitten. Hätte ich von Ihrer [Autographen-]Sammlung nur eher gewußt; ich hätte Ihnen hier noch Manches verſchaffen können. Doch geht es auch ſpäter durch Hrn. Aloys Fuchs. Von Czerny haben Sie wohl ſchon? — —

Eben zur günſtigen Stunde war Hr. Schubert *) bei mir, und iſt mit 180 fl. völlig zufrieden. Haben Sie die Güte ihm nun ſelbſt zu ſchreiben. Er bittet nur noch um fünf Freiexemplare.

Viel hab' ich noch heute zu beſorgen und muß meine eiligen Zeilen ſchließen. Ole Bull hat großes Aufſehen gemacht; eine höchſt merkwürdige Erſcheinung. Auch Mrs. Shaw iſt vor einigen Tagen angekommen, ebenſo die Taglioni und die italieniſche Oper. So viel trifft freilich in Leipzig ſelten zuſammen. Doch freue ich mich auf das Wiederſehen, und dann ein Mehres

von

Ihrem

ergebenen

R. Schumann.

---

*) Lieder hat er keine mehr, wie ich Ihnen ſchon ſchrieb

97. An Heinrich Dorn.

Leipzig, den 14. April 1839.

Mein theuerſter Lehrer und Freund!

Eben erſt von Wien zurückgekehrt und durch den plötzlichen Tod eines meiner Brüder betroffen*), ſchreib ich Ihnen einige Zeilen des Dankes für ſo viele Liebeszeichen, auf die ich nur zu lange ſtillgeſchwiegen — und warum, weil ich Ihnen immer einen großen ſchönen Brief über ſo Manches, über mich ſelbſt u. A., kurz ein Glaubensbekenntniß zuſchicken wollte. Mit der Zeitſchrift wird Ihnen indeß mancher Vorgang meines innern und äußern Lebens bekannt worden ſein. Ich bin im Grund ſehr glücklich in meinem Wirkungskreis; aber könnte ich erſt die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Muſik leben als Künſtler, nicht mit ſo vielem Kleinlichen zu ſchaffen haben, was ja eine Redaction mit ſich bringen muß, dann wäre ich erſt ganz heimiſch in mir und auf der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch; und dann giebt es nur Symphonieen von mir zu verlegen und zu hören. Das Clavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Nun hab ich freilich im Orcheſterſatz noch wenig Uebung; doch denke ich noch Herrſchaft zu erreichen.

Zu meiner Verwunderung fand ich hier einen Aufſatz über Ihre neue Oper, den mein Vice-Redakteur zurückgelegt, weil er „zu Fink'iſch" wäre. Verzeihen Sie ja dieſe Unachtſamkeit. Ich werde den Aufſatz zurichten und nächſtens bringen**).

Bald hoffe ich ein freundliches Wort von Ihnen zu hören, auch über Ihre muſikaliſchen Zuſtände. Was ſagen Sie denn zu dieſem Stuttgarter Univerſaldoctor***), der immer frecher wird in ſeinen Beſtrebungen? In ſeiner Vertheidigung matter Hand kömmt er mir vor, wie ein geohrfeigter wüthiger Handwerksburſch — er iſt aber mehr, ein vollſtändiger Lump; ich habe ihn privatim kennen gelernt. Bitte, prüfen Sie doch einmal, wenn irgend möglich, ſeine Aeſthetik, ſeine Kunſt in 36 Stunden ꝛc., ſeinen Generalbaß ꝛc. und ſenden mir etwas darüber.

---

*) Eduard. In den Jugendbriefen (S. 300) ſagt Schumann, daß ihm eine Ahnung davon bei der Compoſition einer „Leichenphantaſie" vorgeſchwebt habe; das iſt Nr. 1 der Nachtſtücke.

**) Der Aufſatz über Dorn's „Schöffe von Paris" (N. Zeitſchr. 1839, X, S. 155) zeigt namentlich in der Einleitung die „zurichtende" Hand Schumann's.

***) Guſtav Schilling.

Bald mehr und nehmen Sie das flüchtige mit einem Händedruck

Ihres

Schumann.

98. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, 27. April 1839.

Mein theuerſter Herr und Freund!

Geſund bin ich hier angekommen, obwohl gleich von einer Todesnachricht aus unſerer Familie empfangen. Daß ſich auch vieles nach dem vorigen Halbjahr zu Erledigende vorfand, können Sie wohl denken, und ſo beantworte ich erſt heute Ihre lieben Zeilen. Die Entfernung von der Zeitſchrift iſt mir, glaub' ich, wohlthätig geweſen; ſie lacht mich wieder ſo jugendlich an als damals wir ſie gründeten. Auch iſt Fleiß und Ausdauer mehr von Nöthen als je. Der Stuttgarter Univerſalredacteur fängt ſich an breit zu machen, und, obwohl er ein Erzwindbeutel, der nach meiner Anſicht *keine Ahnung von Muſik hat*, ſo verſteht er ſich doch auf Worte und Titel, und dem muß nun entgegengewirkt werden. Wie übrigens dieſe alten Herren, wie Spohr, Schneider ꝛc. ſich von ſo einem Prahlhans und Figuranten an der Naſe herumführen laſſen können, begreife ich auch nicht. Vielleicht macht er Sie auch zum correſpondirenden Mitglied, wie er auch mich ohne mein Wiſſen dazu gemacht. Ein frecher Mann [?]; man darf ſich kaum mit ihm einlaſſen. — —

Von der . . . . [?] hoffe ich, daß Ihnen darin Manches von mir gefiele, namentlich wenn ich zu guter Stunde ſelbſt am Clavier meine Sachen ſpiele. Die „Kinderſcenen“ möchte ich, daß Sie ſich anſähen und mir etwas Wedeliſches-Gemüthliches darüber ſagten. Das Papier hört auf.

Meinen herzlichen Gruß noch.

R. Schumann.

99. An H. Hirſchbach.

Leipzig 1839 [wahrſcheinl. Mai].

Von den neuen Quartetten hab' ich noch nichts erhalten; ich freue mich außerordentlich darauf und will Ihnen nicht verfehlen von der Wirkung, die ſie auf den Quartettmorgen und namentlich auf mich gemacht, Kenntniß zu geben. — — —

Von mir erſchien neulich eine Phantaſie in C-dur (op. 17 glaub' ich) bei Breitkopf u. Härtel. Sehen Sie ſich den erſten Satz an, mit dem ich ſeiner Zeit (vor drei Jahren) das Höchſte geleiſtet zu haben glaubte. Jetzt denke ich anders.

Dieſen Sommer denke ich Quartette zu ſchreiben. Sie Glücklicher können ſich ruhig ausſpinnen; mir wird ſo viele koſtbare Zeit durch die Zeitung genommen. Indeß bin ich noch jung. Kennen Sie nichts von Berlioz? Der iſt der tollſte, hat zu wenig Schönheitsſinn, enthält aber viel Wahres, ſelbſt Tieferes.

Ich möchte eine Novelle von Ihnen; wüßten Sie das nicht anzufaſſen?

100. An Dr. Eduard Krüger in Emden.

Leipzig, d. 14. Juni 1839.

Ueber Ihre Compoſitionen*) wird mir ſchwer [zu] urtheilen, da ich eine ſo verſchiedene Richtung gehe, und mich nur das Aeußerſte reizt, Bach faſt durchaus, Beethoven zumeiſt in ſeinen ſpäteren Werken. Denken Sie darum nicht unbillig von mir. Ich fing gleich an zu componiren und das Einfach Lyriſche genügte mir ſchon in jungen Jahren nicht mehr. So gelangte ich bald zu Beethoven, bald zu Bach, Lectüre, Umgebungen, innere und äußere Erlebniſſe drangen ebenfalls auf mich ein, und ſo frag ich mich denn jetzt manchmal ſchon, was das wohl für ein Ende haben kann.

---

*) Ein im Jahre 1847 erſchienenes Clavierquartett von Krüger iſt dadurch bemerkenswerth, daß es vom Mannheimer Muſikverein preis-

101. An H. Hirſchbach.

Leipzig 1839 [wahrſcheinl. Juli].

Mein theurer Freund!

Wiederum muß ich mich zuerſt wegen meines Schweigens entſchuldigen. Dringende Verhältniſſe, die eine Entſcheidung meines ganzen Lebens ausmachen, haben die Schuld daran; ich lebe jetzt einige der letzten Beethoven'ſchen Quartette im beſten Sinne bis auf die Liebe und den Haß darin.

Haben Sie herzlichen Dank für alle Ihre Zuſendungen. Sie finden ſo ſchlagende Worte für die einzelnen Zuſtände wie Wenige; ich bin mit dem Meiſten einverſtanden. — — —

Componiren Sie doch mehr für Geſang. Oder ſind Sie vielleicht wie ich, der ich Geſangcompoſitionen, ſo lange ich lebe, unter die Inſtrumentalmuſik geſetzt habe, und nie für eine große Kunſt gehalten? Doch ſagen Sie Niemandem davon! Schicken Sie mir bald mehr! — Von Ihren neuen Quartetten werde ich noch in dieſer Woche hören; ſie reizen mich, wenn ich ſie nur anſehe.

Für heute Adieu! Von mir ſind jetzt vier Hefte Novelletten erſchienen, innig zuſammenhängend und mit großer

---

gekrönt, von Fißmer und Comp. in Minden verlegt, mit dem (abſichtlich verdrehten) Motto: per astra ad aspera verſehen und Schumann gewidmet iſt. Krüger hat manches Geiſtreiche über Muſik geſchrieben, aber zum Componiſten war er nicht geboren.

Luſt geſchrieben, im Durchſchnitt heiter und obenhin, bis auf einzelnes, wo ich auf den Grund gekommen.

Schönſten Gruß und Kuß.

Ihr

Sch.

102. An Frau H. Voigt in Salzbrunn.

Leipzig, den 11. Auguſt 1839.

Meine theure Freundin,

Ihren Brief fühlte ich im Dunkeln; ich bekam ihn nämlich ſpät Abends und wußte gleich von wem — iſt das nicht ſchön? Oft wohl hab ich Ihrer gedacht, kränkele aber ſelbſt fortwährend und war auf 14 Tage verreiſt, u. a. in Berlin, wo ich mich ſehr ergötzt an der Bauart der Häuſer, auch der Menſchen, die mir zum Theil wohlgefielen. Taubert war nicht da, iſt augenblicklich in München. Man ſieht wenig Menſchen in Berlin in den Straßen, die nicht ein Buch in der Hand hätten; iſt Ihnen das nicht aufgefallen? In Wien hält man ſich lieber an Victualien u. dergl. Von Muſik hörte ich nichts, wie es auch in Leipzig ganz ſtill hergeht; es iſt aber auch ganz gut ſo, und mir namentlich will nichts mehr als das Meiſterliche behagen. Das macht denn auch manchmal miſanthropiſch. Da rette ich mich immer in Bach und das giebt wieder Luſt und Kraft zum Wirken und Leben. Haben Sie nichts Sebaſtian'ſches mit bei ſich? Aber Sie bleiben mir überhaupt zu lange aus und müſſen bald wiederkommen. Auch ſind drei neue Compoſitionen (aus Wien) angelangt und warten auf Sie — darunter eine Humoreske, die freilich mehr melancholiſch, und ein Blumenſtück und Arabeske, die aber weniger bedeuten wollen; die Titel beſagen es alle ja auch und ich bin ganz unſchuldig, daß die Stengel und Linien ſo zart und ſchwächlich. Nun wünſchte ich nur, die Sonate käme, damit die Welt ſähe, wem ich ſie zugeeignet in alter Zuneigung*). Beſtünde freilich das Publikum aus lauter Eleonoren, ſo wüßte ich, weſſen Werke reißend gedruckt und geſpielt würden. So aber giebt es nur wenige.

Nun, meine liebe theure Freundin, bleiben Sie auch friſch an Muth. Ihr Wahlſpruch „es kann ja nicht immer ſo bleiben“ halte Sie nur aufrecht; es muß ja beſſer werden. Senden Sie mir auch manchmal und oft ein Wort, damit ich weiß, wie es Ihnen geht. Wir ſprechen viel von Ihnen, und viele Theilnehmende harren immer Ihrer Nachrichten. Bis wann denken Sie in Leipzig zurück zu ſein? Schreiben Sie mir womöglich den Tag! Möchte er Ihnen nahe ſein und Sie kräftig und ganz geneſen zurückbringen.

An Hrn. Voigt meinen herzlichſten Gruß, und an Ottilien**) und ihre großen blauen Augen; die paſſen in meine Kinderſcenen.

In meinem ſonſtigen Leben ereignet ſich manches in der nächſten Zeit, von dem ich Ihnen mündlich berichte.

Adieu nun und pflegen und ſchonen Sie ſich.

Bis auf baldiges Wiederſehen

Ihres

alten

R. Schumann.

105. An H. Dorn.

Leipzig, den 5. Septbr. 1839.

Mein verehrteſter theurer Freund!

Ihren lang erwarteten Brief bekam ich ſpät genug; erſt vor 10 oder 12 Tagen. Er muß lange in Königsberg liegen geblieben ſein. Leid thut es mir, Ihre diesjährige Correſpondenz in der Zeitung zu vermiſſen, und doch ſehe ich, wie es nicht anders geht. Wie ich aber überhaupt nach ſo vielen Zeichen von Wohlwollen und Theilnahme Ihrer Seits noch auf mehr Anſpruch machen kann, weiß ich ſelbſt nicht. Betrachte ich indeß Ihre Handſchrift genau, ſo ſteigt auch wieder die alte Zeit herauf und mit ihr das warnende, wie lächelnde, mir wohlwollende Geſicht meines Lehrers, und dann weiß ich es wieder, warum ich Sie bitten darf.

---

*) Die G-moll-Sonate, Frau H. Voigt zugeeignet, war Mitte September im Druck vollendet. Vier Wochen ſpäter, am 15. October, beſchloß die von Schumann ſo hoch verehrte Frau ihre irdiſche Laufbahn, — 30 Jahre alt.

**) Voigt's kleine Tochter, jetzt Frau Dr. Genſel in Leipzig.

Sehr würde ich mich freuen, wenn Sie mich in Ihrer Gallerie mit anbringen wollten, denn die Welt weiß eigentlich ſo gut wie nichts von mir. Sie wiſſen ja auch warum? Manchmal bildet man ſich wohl ein, man bedürfe deſſen nicht; im Grund aber halte ich es lieber mit Jean Paul, wenn er ſagt „Luſt und Lob iſt das Einzige, was der Menſch unaufhörlich einſchlucken kann und muß.“ Doch will ich mich gerade nicht beklagen und fühle mich wirklich glücklich in meiner Kunſt, denke auch noch lange fortzuarbeiten. Auch ſteht mir ja Jemand zur Seite, zuſprechend und erhebend — Klara; ich könnte ſie meine Braut nennen; das iſt eine unſelige Geſchichte aber: daß Sie es wiſſen — wir haben den Alten verklagen müſſen, weil ich kein — von Rothſchild bin, und er deshalb nicht Ja ſagen will. Wir erwarten das Ja binnen einiger Zeit vom Gericht, und beſuchen Sie dann vielleicht auch einmal in Riga. Es geht jetzt etwas bunt in mir zu, wie Sie ſich denken mögen; doch durfte ich Ihnen, da Sie Klara von früher her lieben und mich kennen, dies gerade jetzt, wo die Sache öffentlich geworden, nicht länger verſchweigen. Ihres aufrichtigen Glückwunſches halte ich mich verſichert; das Mädchen iſt einzig und ſeelengut. Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekoſtet, Manches in meiner Muſik enthalten und gewiß auch von Ihnen verſtanden worden ſein. Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat ſie beinah allein veranlaßt. Ungeſchickteres und Bornirteres iſt mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellſtab über meine Kinderſcenen geſchrieben. Der meint wohl, ich ſtelle mir ein ſchreiendes Kind hin und ſuche die Töne dann danach. Umgekehrt iſt es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorſchwebten beim Componiren; die Ueberſchriften entſtanden aber natürlich ſpäter und ſind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffaſſung. Rellſtab ſieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus manchmal und will nur Accorde; auch bin ich weit davon entfernt, B. Klein für einen großen Muſiker zu halten. L. Berger war weit ſchöpferiſcher in ſeiner kleinen Sphäre. Beruhigen Sie mich mit ein paar Worten und ob ich nicht Recht habe.

Ob es ſich nun ſchickt, daß in meiner Zeitung etwas über mich ſtehe, weiß ich nicht. Es kommt hier viel auf die Einkleidung an; auch müßte man dann darauf aufmerkſam machen, daß ich die beſten Gründe habe, nichts über dergleichen zu ſagen ꝛc. Dies überlaſſe ich denn Ihrer Ein- und Anſicht.

Den Aufſatz über die Novello betrachte ich immer mit einer Art Schmerz. Er gefällt mir ſo ſehr, enthält viel wahres — und doch müſſen Sie wiſſen, die Novello iſt die Braut eines meiner beſten Freunde, des Dr. W.,*) der mir die Aufnahme niemals verzeihen würde. Was ſagen Sie dazu? Verdammen Sie mich.

Kömmt Ihr „Schöffe von Paris“ denn nicht in Deutſchland zur Aufführung? Haben Sie ihn nicht Ringelhardt**) geſchickt? Wird er nicht im Druck erſcheinen? Lortzing's Opern machen Glück — mir beinah unbegreiflich. Kommen Sie denn nicht einmal ſelbſt nach Deutſchland? Leipzig hat ſich viel verändert und durch Mendelsſohn zum Beſten. Das Theater lebt jetzt auch wieder etwas auf. Stegmayer privatiſirt in Bremen; ſeine Stelle hier hat ein M. D. Bach, der das Gegentheil vom Alten, nämlich noch gar nichts componirt hat. Der Alte iſt übrigens meine tägliche Bibel. — — —

---

*) Sie verheirathete ſich jedoch 1848 mit einem Grafen Gigliucci. — Der Artikel wurde übrigens abgedruckt. (N. Zeitſchr. 1839, XI, 94.)

**) Theaterdirector in Leipzig.

Senden Sie mir bald ein paar theilnehmende Worte
Ihrem
alten ergebenen
R. Schumann.

104. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 5. September 1839.

Mein lieber Freund,

Diesmal wird mir der Anfang ſchwer und das Ende vielleicht noch ſchwerer, denn wo ſoll ich anfangen und aufhören, Ihnen von ſo Vielem zu erzählen, was ſich ſeit meinem Abſchied von Ihnen um mich herum begeben hat? Sie nahmen ja immerwährend ſo viel Theil, daß ich Ihnen gern ausführlich berichten möchte, und daß ich hoffen könnte, mit allem Wohlwollen angehört und verſtanden zu werden. Aber zur Ausführlichkeit fehlt mir auch jetzt noch die Ruhe und die Zeit und ſo nehmen Sie wenigſtens das Wenige in Freundſchaft an und auf.

Was mein Sinnen und Denken am meiſten in Anſpruch nimmt, wiſſen Sie. Was ich ſchon lange vorher geahnt und gefürchtet, iſt eingetroffen; wir haben das Geſetz um Schutz anflehen müſſen.

K[lara] iſt bereits von P[aris] zurück, und die Sache im vollen Gang. Bis ſpäteſtens Weihnachten denk ich ſind wir vereint. Dann wird wohl wieder Friede und Heiterkeit in mich kommen. Dies Alles theile ich nur Ihnen mit, und, wollen Sie ſo, noch Ihrer lieben Mutter und Schweſter, an die ich mit großer Liebe immer zurückdenke.

Meinen Bruder fand ich nicht mehr am Leben; Sie wiſſen es vielleicht ſchon. Auch dieſer Todesfall hat mich viel beſchäftigt in ſeinen Folgen, da die Handlung nun ohne Chef iſt und doch nicht vernachläſſigt werden darf. Im Uebrigen fanden wir das Geſchäft in dem beſten Zuſtand.

Künſtleriſches hat ſich nur wenig ſeit April zugetragen. Kl., die ſich einige Tage hier aufhielt und vorgeſtern erſt mit ihrer Mutter nach Berlin reiſte, hat mir viel und wundervoll geſpielt. Das war eine Freude nach ſo langer Trennung. Componirt hab' ich nur Kleines; im Mozartalbum, das Capellm. Pott herausgiebt, werden Sie eine kleine Fughette* finden, die mir viel Freude gemacht. Die Mechetti'ſchen Sachen und die Novelletten haben Sie wohl ſchon; meine 2. Sonate erſcheint binnen wenigen Tagen.

Nun ſchenken Sie mir bald ein Wort, d. h. 1000, wie es Ihnen ergangen und den Ihrigen, und ob Sie ſich manchmal meiner erinnert. Für ſo Vieles bin ich Ihnen dankbar und werd' es nicht vergeſſen. — — —

Doch genug: bald hoffe ich auf Nachricht von Ihnen und grüße Sie in herzlicher Zuneigung

Ihr

R. Schumann.

105. An W. H. Rieffel.

Leipzig, den 20ſten Januar 1840.

Verehrteſter Herr und Freund,

Auf Ihr freundliches Schreiben bin ich Ihnen länger Antwort ſchuldig geblieben, als es der Wichtigkeit deſſen halber, worin Sie mich um meinen Rath bitten, zu verantworten iſt. Längere Abweſenheit von hier, dadurch gehäufte Arbeiten, endlich Verhältniſſe nicht muſikaliſcher Art, die im Augenblick mein ganzes Thun und Denken in Anſpruch nehmen, haben die Schuld an der Verſpätung, die Sie mir nicht als Theilnahmloſigkeit auslegen möchten.

---

*) In op. 32 enthalten.

Leider, wie Sie wiſſen, hab ich Ihr Frl. Tochter nicht gehört. Wie dem ſei, Leipzig iſt eine gute Muſikſtadt zur Bildung des Talentes, wie zur Verbreitung des Namens. Der Winter ſcheint mir aber ſchon zu weit vorgerückt, als daß es ſich jetzt noch der großen Reiſe verlohnte, und daß Sie den Aufenthalt hier ſo nützen könnten, als wenn Sie z. B. Michaelis hier einträfen. Unſer Hauptinſtitut iſt, wie Ihnen bekannt, das Gewandhausconcert unter Mendelsſohn; im Sommer giebt es gar wenig. Da würde ich eher zu Berlin rathen, wo doch wenigſtens das Theater ſpielt, und eine Gluck'ſche Oper da zu ſehen, gehört wohl zum Beſten, was [es] auf der Welt giebt.

Ueberlegen Sie Sich denn, wie Sie die Zeit, die immer koſtbar iſt, am Beſten eintheilen; ſchreiben Sie mir auch gefälligſt von Ihrem Entſchluß und ſeien Sie meines regſten Antheils an der Zukunft Ihres Kindes verſichert.

Eine Stelle Ihres Briefes verſtehe ich nicht ganz, da wo Sie von einem jungen Clavierſpieler ſprechen „der durch das Spiel Anderer nicht willkommen berührt würde". Vielleicht klären Sie mich darüber auf.

Floreſtan und Euſebius ſchlafen nicht; es will nur Alles Zeit und Gelegenheit.

Leben Sie nun wohl, erhalten mir [Ihre] freundliche Geſinnung und grüßen Ihr Frl. Tochter.

Ihr ergebenſter
Robert Schumann.

106. An Keferſtein.

Leipzig, den 31. Januar 1840.

Mein verehrteſter Herr und Freund,

Ihr freundliches Schreiben mit der intereſſanten Beilage erhielt ich erſt heute. Von der letzteren hab' ich nur erſt koſten können; das erſtere muß ich Ihnen gleich mit einigen dankenden Zeilen beantworten.

Eine große Pauſe liegt zwiſchen dieſem und meinem letzten Brief, viel Freud und Leid auch, muſikaliſches wie menſchliches. Wenn der Redacteur Ferien hat, bricht der Componiſt hervor, und überdem haben mir Verhältniſſe der aufregendſten Art Zeit und Kräfte vielfach in Anſpruch genommen. So möchten Sie denn mein langes Stillſchweigen entſchuldigen. Oft, wenn ich es geſtehen darf, habe ich auch gezweifelt, ob Sie an dem Streben der jüngern Kunſtwelt noch den Antheil nähmen, den ich früher bemerkt. Eine neuliche Aeußerung von Ihnen im Stuttgarter Blatt beſtärkte mich in meinem Zweifel. Sie ſprechen an jener Stelle „nach Bach und Kuhnau verſtünde man erſt, wie Mozart und Haydn zu ihrer Muſik gekommen ſeien, deſto weniger aber wie die Neueren zu ihrer“. So wenigſtens war der Sinn. Doch theile ich Ihre Anſicht nicht ganz. Mozart und Haydn kannten Bach nur ſeiten- und ſtellenweiſe, und es iſt gar nicht abzuſehen, wie Bach, wenn ſie ihn in ſeiner Größe gekannt, auf ihre Productivität gewirkt haben würde. Das Tiefcombinatoriſche, Poetiſche und Humoriſtiſche der neueren Muſik hat ihren Urſprung aber zumeiſt in Bach: Mendelsſohn, Bennett, Chopin, Hiller, die geſammten ſogenannten Romantiker (die Deutſchen mein' ich immer) ſtehen in ihrer Muſik Bach'en weit näher, als Mozart, wie dieſe denn ſämmtlich auch Bach auf das Gründlichſte kennen, wie ich ſelbſt im Grund tagtäglich vor dieſem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und ſtärken trachte. Dann aber darf man doch Kuhnau, ſo ehrenveſt und ergötzlich er iſt, nicht mit Bach auf eine Linie ſtellen. Hätte Kuhnau nur das wohltemperirte Clavier geſchrieben, ſo wär' er doch immer nur erſt ein Hunderttheilchen von jenem. Bach'en iſt nach meiner Ueberzeugung überhaupt nicht beizukommen; er iſt incommenſurabel. Niemand (Marx ausgenommen) hat wohl beſſer über Bach geſchrieben, als der alte Zelter; er, der ſonſt ſo grob, wird ſanft wie ein bittendes Kind, wenn er auf Bach zu ſprechen kömmt. Nun genug, und verzeihen Sie mir, daß ich Ihnen ſchreibe, was beſſer in meine Zeitung gehört. Mit dem Berliner*) haben Sie Recht; er war ſehr keck; indeß wenn Sie von ſeiner Muſik kennten, würden Sie manches milder beurtheilen; er iſt eines der kühnſten Talente, das mir vorgekommen. War übrigens in jenem Aufſatz Beethoven's contrapunktiſche Kunſt nicht der Bach's gegenüber geſtellt? Ich entſinne mich nicht genau.

Daß Sie die Zeitung ſo ſpät erhalten, thut mir leid. Vieles darin wirkt und nützt doch nur den Augenblick. So gern wünſchte ich wieder einmal [etwas] von Ihrer Hand. Das Honorar für den Druckbogen iſt zwei Louisd'or. Herr Organiſt Becker ſagte mir, daß Sie ihm geſchrieben „die Zeitſchrift ginge ein". Daran iſt nicht zu denken, ſo lange ich nicht durch andere Verhältniſſe gezwungen bin, die Redaction niederzulegen. Im Gegentheil, die Zeitſchrift hat jährlich an Einfluß gewonnen, und ſteht ſo, daß es auch nichts ſchadet, wenn einmal 100 Abonnenten wegblieben.

Nun noch eine vertrauliche Bitte; ich wüßte mich damit an keinen Kundigeren und Wohlgeſinnteren zu wenden, als an Sie. Geben Sie mir aber, mein verehrteſter Freund, das Verſprechen, daß Sie keinem Dritten davon ſagen.

Sie wiſſen vielleicht, daß Klara meine Verlobte iſt, vielleicht auch, welche . . . . . Mittel ihr Vater angewandt, die Verbindung zu hindern. — — — — — — Wie dem ſei, verzögern kann er die Verbindung noch eine Weile, hindern aber nicht. Klara's bedeutende Stellung als Künſtlerin hat mich nun oft über meine geringe nachdenklich gemacht, und weiß ich auch, wie ſie ſchlicht iſt, wie ſie in mir nur den Muſiker und Menſchen liebt, ſo glaub' ich doch auch, würde ſie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im ſtaatsbürgerlichen Sinne thäte. Erlauben Sie mir nun die Frage: iſt es ſchwer, in Jena Doctor zu werden? Müßte ich ein Examen beſtehen, und welches? An wen wendet man ſich deshalb? Mein Wirkungskreis als Redacteur eines ſieben Jahre nun beſtehenden angeſehenen Blattes, mein Standpunkt als Componiſt, und wie ich hier und dort ein redliches Streben verfolge, ſollte mir das nicht behülflich ſein, jene Würde zu erlangen? Sagen Sie mir darüber Ihre aufrichtigſte Anſicht, und erfüllen mir meine Bitte, gegen Jedermann darüber vor der Hand zu ſchweigen. — — —

---

*) Hirſchbach und ſein Aufſatz: „Ueber Beethoven's letzte „Streichquartette" (N. Zeitſchr. 1839, XI, S. 5).

Bleiben Sie mir denn wohlwollend geſinnt und erfreuen mich bald durch eine Antwort

Ihren
ergebenſten
R. Schumann.

107. An Keferſtein.

Leipzig, den 8. Februar 1840.

Mein verehrteſter Herr und Freund,

Läge es nicht gar ſo ſehr außer der Jahreszeit, ſo wäre ich nach Ihren freundlichen Zeilen am liebſten gleich ſelbſt zu Ihnen aufgebrochen, mir den bewußten Hut zu holen, und vorzüglich noch Ihnen dies und jenes zu ſagen, dies und jenes aus meinem erregten Leben mitzutheilen. Viel Schmerzliches und Freudiges hätte ich Ihnen da zu berichten, wie ich ſchon in meinem letzten Briefe Ihnen andeutete. Freude giebt mir Klara durch das was ſie iſt und mir ſpäter werden will; die Schmerzen aber ihr Vater. . . . . Sie wiſſen vielleicht, daß Klara und ich die Hülfe des Gerichts in Anſpruch nehmen mußten, nachdem uns nichts mehr übrig blieb gegen die üble Behandlung. So ſchwebt die Sache im Augenblick, und iſt auch nicht die geringſte Beſorgniß, daß ſie zu unſern Ungunſten enden könnte, ſo kann es doch wohl noch ein halb Jahr währen, bis wir den Conſens erhalten. — — — — So ſtehen die Sachen, mir traurig genug. — — — Nun dachte ich eben, würde mir die Promotion, wegen der ich Sie um gütigen Aufſchluß bat, gerade jetzt von großem Nutzen ſein, beim Publikum, wie bei dem Alten ſelbſt, der vielleicht einigermaßen dadurch beſänſtigt und zum Schweigen gebracht würde. Zürnen Sie mir nicht, mein verehrteſter Freund, daß ich noch einige Fragen und Bitten an Sie richte.

Die akademiſche Doctorwürde wünſchte ich unter zwei Bedingungen zu erlangen, entweder daß ich mich ihrer durch eine noch zu leiſtende Arbeit würdig machte, oder daß mir das Diplom mit Hindeutung auf meine früheren Leiſtungen als Componiſt und Schriftſteller ausgeſtellt würde. Das Erſtere wäre das Beſchwerlichere, das zweite freilich das Erfreulichere und mir am meiſten Nutzende. Stehen Sie mir mit gutem Rath noch einmal bei. Lateiniſch kann ich nur wenig; aber zu einer tüchtigen deutſchen Abhandlung fühl' ich ſchon eher Kraft. So bin ich jetzt in Vorbereitungen zu einem Aufſatz über Shakeſpeare's Verhältniß zur Muſik, ſeine Ausſprüche, ſeine Anſichten, die Art, wie er Muſik in ſeinen Dramen anbringt ꝛc. ꝛc., ein äußerſt reiches und ſchönes Thema, deſſen Ausarbeitung freilich einige Zeit verlangte, da ich doch den ganzen Shakeſpeare dazu durchleſen muß. Hielten Sie aber ſolch eine Arbeit nicht für nöthig oder für paſſend, ſo verſuchen Sie aus Theilnahme für Klara und mich vielleicht das Andere, ob mir das Diplom nicht mit Hinweis auf meine früheren Arbeiten ausgefertigt werden könnte. Ich bin ſo frei, Ihnen zu dieſem Behufe eine Reihe Aufſätze von mir ſelbſt und Anderer über mich mitzuſchicken, beides wie ich es in der Schnelligkeit zuſammenbringen konnte, lege Ihnen auch einige Diplome*) bei, ſende ſpäter, wenn es verlangt wird, das Sittenzeugniß einer hieſigen Behörde, wie das curriculum vitae, wie auch in jedem Fall die gebräuchlichen Promotionsgebühren, von denen Sie mir ſchrieben. Wollten Sie nun dann nicht noch einen Gang zu dem Hrn. Dekan für mich thun und ein gutes Wort für mich ſprechen, ihm vielleicht von meiner Stellung in der muſikaliſchen Welt ſagen, auch, da es kein Geheimniß mehr iſt, von der zu Klara, von unſern Leiden, die uns ihr Vater gemacht, wie mir die Erlangung jener Würde gerade jetzt von Bedeutung und Nutzen wäre, wo das Publikum ſo viel, ſo verwirrt über uns durcheinander ſpricht. Mit einem [offenen] Worte alſo zu ſchließen: es liegt mir daran, nicht allein daß es heißt, ich bin das und das geworden, ſondern es ſoll auch ein Grund dazu im Diplom angegeben ſein. So habe ich mir ſagen laſſen, ein hieſiger geſchätzter Theolog habe vor Kurzem auf ähnliche Weiſe bei Ihnen promovirt, nämlich ohne Diſſertation, aber mit Berichtigung der üblichen Gebühren. Iſt dem ſo?

---

*) Schumann war ſeit 1837 correſpondirendes Mitglied der niederländiſchen Geſellſchaft „Zur Beförderung der Tonkunſt", ſeit 1838 Ehrenmitglied der Leipziger Concertgeſellſchaft Euterpe, ſeit 1839 correſpondirendes Mitglied des Stuttgarter Nationalvereins.

Und dann noch die Frage, lautet das Diplom, im Fall ich nun es durch eine Diſſertation erlangte oder nicht, auf einen Dr. der Muſik? Was mir freilich das Liebſte wäre. Geben Sie mir, wenn Sie ſo freundlich ſein wollen, eine Auskunft über die Form, in der das Diplom, auf eine oder die andere Weiſe erlangt, ausgeſtellt ſein wird, und ſeien Sie Klara's und meines Dankes gewiß, den wir Ihnen, denke ich, doch bald auch einmal mündlich ſagen werden, wenn Sie uns nicht vorher vielleicht in unſerer eigenen Behauſung aufſuchen wollten.

Klara, der ich Ihren letzten Brief in dieſen Tagen ſchicke (ſie iſt im Augenblick in Hamburg mit der Mutter), wird Ihnen wohl ſelbſt antworten und danken für das Wohlwollen, mit dem Sie über ſie zu mir geſprochen; ſie iſt ſo, wie Sie ſie ſchildern; ein ſeltenes Weſen, das eine Fülle von ſchönen Eigenſchaften in ſich ſchließt.

Ihre Erinnerung an mich denke ich durch die Beilage ein wenig aufzufriſchen; ſehen Sie ſich das Bild*) freundlich an. Es iſt nicht ganz getroffen, obwohl von einem Meiſter gezeichnet; ein Beiſpiel, daß auch ein Meiſter einmal fehlen kann. Doch hat es den Grundzug, glaub' ich. Hängen Sie mich auf, ſo nicht neben den andern rezenſirenden DD's hier und in Stuttgart, — lieber zu Sebaſt. Bach, den ich doch gar zu gern einmal Orgel ſpielen hören möchte. Da fang' ich an zu phantaſiren.

Meine herzlichſten Grüße noch.

Ihr
ergebenſter
R. Schumann.

108. An Keferſtein.

Leipzig, den 19. Februar 1840.

Bis heute, mein verehrter Freund, hab' ich mit Sammeln der Doctor-Materialien zugebracht. Verzeihen Sie mir, daß ich die ganze Sache an Sie adreſſirt habe? Ich wünſchte nämlich, Sie läſen, ehe Sie ihn abgäben, den Brief an den Hrn. Dekan und die Biographie, die mir blutſauer geworden, da man über ſich ſehr viel und auch ſehr wenig ſagen kann. Hat beides Ihre Approbation, ſo befördern Sie es denn gütigſt mit dem Anderen, was Sie beizulegen gedenken. Soll ein Aufſatz von mir den Akten beigelegt werden, ſo ſtimme ich für den Aufſatz über Berlioz's Symphonie und etwa den über Beethoven's Monument. Ein Gefallen geſchähe mir, wenn ich die Zeugniſſe wieder zurückerhalten könnte. Vielleicht geht das?

Und nun haben Sie herzlichen Dank für Ihre Freundlichkeit und führen es zum beſten Ende. Montag über 8 Tage, den 2. März, reiſe ich wahrſcheinlich nach Hamburg zu Klara.

---

*) Die in Wien angefertigte Lithographie von Kriehuber.

vielleicht auch dann mit ihr und der Mutter nördlicher. Eine Freude würde es mir ſein, wenn bis dahin das Diplom in meinen Händen wäre, um Klara eine Ueberraſchung zu machen.

Vielleicht unterſtützen Sie meine Bitte bei dem Hrn. Dekan mit einigen Worten. Vergeſſen Sie auch nicht, wenn ich Sie bitten darf, meinen Wunſch wegen der muſikaliſchen Doctorſchaft, die mich am meiſten freuen würde.

Ihr lieber Brief enthält im Uebrigen ſo manches Wichtige, was kaum aus der Ferne zu beantworten iſt. Sie wiſſen vielleicht nicht, was ich Alles in den letzten Jahren zu Tag gefördert als Componiſt und wie ich trotzdem meine Pflicht als Redacteur treulich erfüllt. Glauben Sie wohl, daß ich in den beiden vergangenen Jahren 400 Seiten Muſik geſchrieben, die auch meiſtens gedruckt iſt. Und dann denke ich doch auch, meine Muſik hat nichts vom Handwerk an ſich und koſtet dem Herzen mehr, als man ahnen mag, und dann will es doch auch Ruhe nach ſo großer Anſtrengung.

Die Redaction der Zeitung kann nur Nebenſache ſein, mit ſo großer Liebe ich ſie auch hege. Iſt doch jeder Menſch auf das Heiligſte verpflichtet, die höheren Gaben, die in ihn gelegt ſind, zu bilden. Sie ſelbſt ſchrieben mir, wie ich mich erinnere, vor einigen Jahren das Nämliche und ich habe ſeitdem wacker fortgearbeitet. Ich ſchreibe Ihnen das, mein verehrter Freund, weil ich in Ihren letzten Zeilen einen kleinen Vorwurf über meine Redactionsverwaltung zu ſehen glaube, den ich wahrhaftig nicht verdiene, eben weil ich ſo viel außerdem arbeite und weil dieſes das Wichtigere iſt und die höhere Beſtimmung, die ich in dieſem Leben zu erfüllen habe. Eben komme ich noch ganz warm vom Componiren. Ich ſchreibe jetzt nur Geſangſachen, großes und kleines, auch Männerquartette, die ich meinem verehrten Freund, der eben dieſe Zeilen lieſt, zueignen möchte, wenn er mir freundlich verſpricht, mich nicht mehr vom Componiren abzuhalten. Darf ich?*) Kaum kann ich Ihnen ſagen, welcher Genuß es iſt, für die Stimme zu ſchreiben im Verhältniß zur Inſtrumentalcompoſition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit ſitze. Da ſind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke wohl auch an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaction los bin.

Was übrigens den alten Herrn**) anlangt und ſeine Unzufriedenheit mit der Zeitung, ſo wiſſen Sie ja, daß er früher mit eben derſelben Begeiſterung dafür geſprochen, wie er jetzt dagegen zieht. — — — — Ach, wie viel müßte ich Ihnen da erzählen, wie viel iſt da vorgefallen. Begründete Sorge um unſere ſpätere Stellung kann keine da ſein. Wir ſind jung, haben Hände und Kräfte und Namen; auch beſitze ich, um Sie auch darüber aufzuklären, ein kleines Vermögen mit 500 Th. Zinſen. Die Zeitung trägt mir ebenſoviel ein und meine Compoſitionen bekomme ich ebenfalls gut honorirt. Sagen Sie mir, ob da eine Beſorgniß aufkommen kann.

Ihr Gedanke wegen einer Verbindung mit der Euterpe iſt einer der Geſellſchaft ſelbſt, die mich ſchon früher darum befrug und die Zeitſchrift zum Organ ihres Wirkens wünſchen mochte. Ihr Streben iſt ein ſehr ehrenwerthes; für die Oeffentlichkeit eignen ſich aber zumeiſt die Leiſtungen der 1. ausübenden Section, die Concerte, die trefflich geleitet ſind; der 2. Section***) fehlt es noch an einem rechten Leben, an einem Princip. Komme ich nur einmal zur Ruhe, ſo denke ich etwas für ſie thun [zu] können. Das Wirken des Omnia in majorem gloriam†) iſt freilich nicht ſchwer zu übertreffen. Mir kömmt die ganze Sache wie ein Scandal vor, über den Jedermann ſo viel als möglich ſchweigt, da man doch als Ehrenmitglied nicht gut über ſich ſelbſt ſchimpfen kann. Spaßhaft iſt es mir, von den meiſten Ehrenmitgliedern faſt wöchentlich Briefe zu erhalten, wo es heißt, „Sch. iſt ein erbärmlicher ꝛc." ꝛc. Ich meine auch, das könne ſich nicht halten, zumal ſobald Spohr zurücktritt. Laſſen Sie uns ſpäter Ihren ſchönen Plan wieder überlegen; Sie haben gewiß Recht, daß mit unſern ſächſiſchen Kräften, die in Leipzig ſich concentriren ließen, etwas Tüchtiges herzuſtellen wäre. Vielleicht träten Sie dem Verein thätig bei, wenn er Sie darum anginge. Ich ſchreibe Ihnen ſpäter noch darüber.

---

*) Die Männerchöre op. 33 ſind dem „Dr. K. Stein“ gewidmet.

**) Wieck.

***) Für theoret. Vorleſungen u. Pflege d. Kammermuſik.

†) Der Wahlſpruch des Stuttgarter „Deutſchen National-Vereins“ und das Motto ſeines Organs, der „Jahrbücher für Muſik und ihre Wiſſenſchaft“, redig. von G. Schilling.

Nun muß ich Abſchied von Ihnen nehmen. Verzeihen Sie mir dies Flüchtige und erfreuen mich bald durch ein paar Worte und gedenken!

Ihres
ergebenen
R. Schumann.

109. An Töpken.

Leipzig, den 24ſten Februar 1840.

Mein lieber Töpken,

Sie ſollen mir heute den Gefallen thun, inliegenden Brief an den Rakemann zu beſorgen, den es angeht; ich glaube er heißt Chriſtian. Auch erſuche ich Sie — nach Ihrem Ermeſſen — einen Advocaten für mich anzunehmen, der den Verbreiter jenes Paſquills in meinem Namen verklagt. Sie wiſſen gewiß genug von der Sache, um das für mich Beſte zu thun, und Sie werden es thun, da es die Ehre Ihres Freundes betrifft*). Ueber das Andere laſſen Sie mich ſchweigen. Genug, daß hier das Unglaubliche von Niederträchtigkeit geleiſtet worden iſt, was Sie Sich denken können. Der . . . Mann zerfleiſcht ſich ſelbſt, und das ſei ſeine Strafe.

---

*) Es handelte ſich um eine Schmähſchrift Wieck's gegen Schumann, die in Bremen unter der Hand colportirt wurde. Von einer gerichtlichen Verfolgung des Verbreiters rieth Töpken ab.

Schreiben Sie mir auch, lieber Guter, ein paar Worte über Klara, die ich vielleicht für die Zeitung benutzen könnte, auch über die ſonſtigen Muſikzuſtände, und dann viel über Sie ſelbſt und Ihr Muſiktreiben. In der letzten Zeit hab' ich nur für Geſang geſchrieben, und könnte darin ganz untergehen, ſo ſingt und wogt es in mir, daß ich faſt vergeſſe, was Unwürdiges um mich vorgeht. Lange freilich dürfte ich dieſe Aufregung nicht tragen. Nun dann bin ich mir bewußt, gewirkt zu haben, was in ſo kurzer Zeit möglich war.

Adieu, Lieber, nehmen Sie Sich meiner an und ſchreiben mir gleich

Ihrem

Schumann.

[Oben am Rande:]

Petſchiren Sie den Brief, nachdem Sie ihn geleſen.

110. An Keferſtein.

Leipzig, den 29. Februar 1840.

Mein verehrteſter Freund.

So wäre denn alles da zu meiner Freude. Das Elogium iſt ſo ehrenvoll, daß ich wohl Ihnen einen Theil meines Dankes dafür ſchulde. Es hat mich und meine Freunde auf das Innigſte gefreut. Das erſte war wie natürlich, daß ein Exemplar nach dem Norden geſchickt wurde, zu meinem Mädchen, das wie ein Kind noch iſt und ſpringen wird vor Luſt, eine Doctorbraut zu ſein. Schreiben und danken wird Sie Ihnen wohl ſelbſt, Bild und Handſchrift aber erſt von Berlin ſchicken, wo ſie alles beieinander hat. Die Reiſe nach Kopenhagen, wohin ich ſie mit der Mutter begleiten wollte, wird ſie wahrſcheinlich aufgeben, da ſie zu viel Furcht vor der See hat. Vielleicht geſchieht es aber doch noch. Jedenfalls ſehe ich ſie bald und was das für Stunden ſind, am Clavier mit ihr zu ſchwärmen und ſonſt auch, brauche ich Ihnen wohl nicht zu ſagen.

Und nun nochmals meinen Dank für Ihre Fürſprache, Ihre Bemühungen, Ihre Eile. Die Freundſchaft hat auch Flügel, wie ich nun erfahren habe, und ich denke, Sie dürfen ſich auf meine verlaſſen, wenn es Ihnen einmal in den Gedanken kommen ſollte, ſie zu erproben. Hrn. Hofrath Reinhold ſchreibe ich nachher ſelbſt einige Worte; ſeine dem Diplom beigelegten Zeilen waren ſehr freundlich. — — —

Bald denke ich Ihnen auch von meinen Geſangſachen zeigen zu können; es erſcheint jetzt Mehreres bei Breitkopf und Härtel. Es iſt doch gar zu kleinlich von Fink, von meinen Klaviercompoſitionen, die ſich denn doch immer auf eine Art hervorthun, daß ſie eigentlich gar nicht überſehen werden können, ſeit wohl neun Jahren*) keine einzige erwähnt zu haben; nicht meines Namens willen ärgert es mich, ſondern der Richtung halber, von der ich weiß, daß ſie die der ſpäteren Muſik überhaupt ſein wird. Im Neuromantiker**) ſteckt viel guter Wille; aber die Compoſition iſt freilich äußerſt ſchwach. — — — — — Sie können auch den 2. Theil davon haben; auch das ganze Buch ſchickt Ihnen der Verfaſſer wohl mit Vergnügen, wenn Sie ihm vielleicht einige Zeilen in der Literaturzeitung gönnen wollten. Auf die Nummer der Literaturzeitung, in der die Doctoranzeige ſteht, bitte ich Sie mich aufmerkſam zu machen, da ich ſie nicht regelmäßig zu leſen bekomme. — — —

Können Sie mir über den Plan der Weimar'ſchen Akademie nichts Näheres ſagen? Es iſt das erſte, was ich davon erfahre. Steht es mit dem Inſtitut Lobe's im Zuſammenhang?

---

*) Richtiger: ſieben.

**) „Der Neuromantiker". Muſikal. Roman v. Jul. Becker. Leipzig 1840. (Darin: „Ueber Compoſitionen von Floreſtan und Euſebius".)

Schreiben Sie mir bald, und glauben
Ihrem
ergebenen
der ſich zum erſtenmal unterzeichnet
Dr. R. Schumann.

III. An Keferſtein.

Leipzig, den 21. März 1840.

Mein theurer Freund,

Liszt hat mich in den letzten Tagen ganz aus meiner Ordnung gebracht, weshalb Sie die ſpäte Antwort auf Ihre letzten zwei Sendungen entſchuldigen wollen. Auch zum Leſen Ihrer Aufſätze habe ich trotz beſtem Willen noch nicht Zeit gewinnen können.

Dem alten Herrn bitte ich Sie nicht zu ſchreiben. An eine Verſöhnung zwiſchen uns iſt nie zu denken, wenigſtens von meiner Seite nicht. Bei genauer Kenntniß ſeiner Handlungsweiſe würden Sie das natürlich finden. Es muß nun Alles auf Wegen Rechtes entſchieden werden. — — — — — — — — Leider iſt es ſo. Uebrigens danke ich Ihnen für die angebotene Vermittelung auf das Herzlichſte.

Wären Sie doch jetzt hier! Liszt würde Ihnen zu rathen geben. Er iſt gar zu außerordentlich. In der Zeitung werden Sie über ihn leſen. Die Zeitung hab' ich für Sie ſchon vor vielen Tagen beſtellt. Mein Aufſatz über die Schubert'ſche Symphonie wird Sie vielleicht intereſſiren.

Hr. Julius Becker ſendet Ihnen eheſtens den andern Theil ſeines Buches. Beurtheilen Sie ihn ſchonend, er ſteht freilich noch nicht auf ſichern Füßen, hat aber guten Willen und poetiſche Anlage.

Ueber die Mayer'ſchen Etüden, wie über alle Inſtrumentalcompoſitionen, berichte ich immer ſelbſt, ohne deshalb bei wichtigen Werken doppelte Beſprechung ausſchließen zu wollen.

Ehe Sie ähnliche kritiſche Artikel beginnen, haben Sie immer die Güte mir es voraus zu ſchreiben.

In einigen Wochen will ich auf 14 Tage zu Klara, wo wir dann oft Ihrer gedenken werden.

Ihre Einlage iſt gleich von mir fortgeſchickt worden. Albumblatt und Bild erhalten Sie ſpäter noch.

Verzeihen Sie die Flucht; mich drängt's zu Liszt, der mir von meinen Compoſitionen heute ſpielen will.

In herzlicher Zuneigung
Ihr
Schumann.

112. An Dr. E. Krüger.

Leipzig, den 15. Mai 1840.

Wünſchte ich doch, Sie lernten Mendelsſohn perſönlich kennen und hörten ihn. Unter den Künſtlern kenne ich keinen, der ihm zu vergleichen wäre. Er weiß dies auch von mir und hat mich darum lieb, auch manches meiner Muſik. In Berlin verlebten wir einige Stunden am Clavier, die mir unvergeßlich ſind. Ich habe neuerdings viel für Geſang geſchrieben. Das ſang er denn Alles mit der Clavierbegleitung meiner Braut (die gut ſpielt, wie Sie vielleicht wiſſen), daß mir's ganz ſelig dabei zu Muthe war. Auch ſonſt weiß ich manches von ihm. Wir waren vor ſeiner Verheirathung faſt täglich mitſammen. Jetzt ſchreibt er an etwas Pſalmodiſchem — eine Art Symphonie mit Chören — für das Gutenbergfeſt.

113. An W. H. Rieffel.

Leipzig, den 11ten Juni 1840.

Verehrteſter Herr und Freund,

Mit herzlichem Dank für Ihr letztes Schreiben wüßte ich Ihnen für Berlin keine beſſere Empfehlung zu geben, als die

Sie bereits haben ohne mich — an Klara, die im Augenblick hier in Leipzig, bis Mitte Juli wohl wieder zurück ſein wird. Namentlich iſt ſie mit Taubert und Hrn. Kiſting*) befreundet. Im Falle Sie dennoch eher als Klara ankommen, wird ſie ihrer Mutter**) ſchreiben, Ihnen in Ihren Plänen und Wegen behülflich zu ſein. Zu Michaelis kommen Sie dann vielleicht nach Leipzig, wo der Muſikflor wieder anhebt. Ich glaube beſtimmt, Herbſt und Winter hier zu bleiben.

Ihre Worte über meine Claviercompoſitionen haben mich wieder erfreut. Fände ich nur mehr, die mich verſtänden wie ich Alles meine. Mit Geſangscompoſitionen hoffe ich ſoll es mir leichter gelingen. Sie intereſſiren ſich auch dafür. Sehen Sie Sich gelegentlich meinen Heine'ſchen Liederkreis an. Es folgen bald mehrere, auch mehrſtimmige.

So bleiben Sie mir denn wohlgeſinnt und nehmen meine freundlichen Wünſche für Ihr und Ihrer Fräulein Tochter Wohlergehen freundlich an.

Ihr
ergebenſter
Robert Schumann.

114. An Breitkopf und Härtel.

Wegen der heutigen Uebergabe des Flügels***) habe ich mir nun Folgendes ausgeſonnen und bitte um Ihre freundliche Hülfeleiſtung.

Um $^1/_2$5 Uhr wollte ich meine Braut zu einem Spaziergang abholen. Geben Sie den Trägern alſo gefälligſt Auftrag, den Flügel (bis $^1/_2$6 Uhr etwa) in die Reichsſtraße

---

*) Inſtrumentenhändler.

**) Frau Bargiel in Berlin, die geſchiedene Frau Wieck's.

***) Schumann hatte einen Härtel'ſchen Flügel gekauft — ein Geſchenk für Clara. Die Ueberraſchung wurde, wie er es gewünſcht, ausgeführt und erregte „große Freude".

Nro. 13 1ſte Etage zu bringen. Den ſchon dort ſtehenden Flügel bitte ich von denſelben Trägern zu mir, und dann den auf meiner Stube ſtehenden noch zu Hrn. Klemm in der hohen Lilie transportiren zu laſſen. Nach 6 Uhr hoffe ich dann alles bereit zu finden.

Nochmals meinen Dank für Ihre Freundlichkeit in dieſer Angelegenheit. Im Verlaufe des Tages bringe ich Ihnen meine Schuld ſelbſt.

Hochachtungsvoll ergebenſt

D. 4. Juli 1840. Dr. Robert Schumann.

115. An Keferſtein.

Leipzig, den 24. Auguſt 1840.

Mein theurer Freund,

Vielen Dank für Ihren erfreuenden Bericht, und daß Sie mich auch aus der Ferne haben mitgenießen laſſen. Ich dachte noch immer, in dieſer Zeit ſelbſt nach Jena zu kommen; es hat ſich nun aber Alles anders geſtaltet. Klara iſt von Weimar nach Bad Liebenſtein bei Eiſenach, zu ihrer Freundin Emilie Liſt, die unvermuthet von dort aus an ſie ſchrieb. Dort bleibt ſie denn auch noch einige Wochen bis zu unſerer Trauung, wird aber auf der Rückreiſe ſich nirgends aufhalten, ſo daß ich auch meinen Plan, ihr über Jena nach Weimar entgegenzureiſen, aufgegeben habe. Unſerer Trauung ſtehen nun (mit höherem Beiſtand) wohl keine Hinderniſſe mehr im Wege, wie Sie fürchteten. Wir ſind geſtern ſchon zum zweitenmal aufgeboten worden; ich hab es in Seligkeit angehört. Klara iſt auch ganz glückſelig, wie Sie ſich denken können; es waren doch gar zu unwürdige Duldungen, die wir zu beſtehen hatten. Von ihrem Aufenthalt in Jena und in Ihrem Hauſe ſchrieb ſie mir mit großer Freude, Sie haben ſie ſo ſchön geehrt, daß es auch mich auf das Innigſte erfreut. Ihr Aufſatz iſt mir ein neuer Beweis Ihrer freundlichen Geſinnung: Einiges darin, namentlich in Bezug meiner, ſcheint mir, wenn Sie den Ausdruck nicht mißdeuten wollen, zu enthuſiaſtiſch. Wenn der Artikel die wahre Unterſchrift ſeines wohlwollenden Verfaſſers trüge (was ich Ihnen bei Ihrer Stellung übrigens keineswegs anmuthe) ſo hätte ich kein Bedenken. Gegen anonyme enthuſiaſtiſche Berichte hat aber das Publikum immer einen kleinen Verdacht, ob da nicht gute Freundſchaft im Spiel, und iſt ſie es, da Sie uns ein lieber werther Freund ſind, ſo will doch das Publikum eben den Namen wiſſen, um trauen und glauben zu können. Wie dem ſei, Ihre Theilnahme thut mir im Herzen wohl, und ich hoffe, daß ſie meine ſpätern Arbeiten wenigſtens nicht ſchwächen werde. Wollen Sie nun Klara und mir eine öffentliche Anerkennung zu Theil werden laſſen, ſo wäre das Frankfurter Journal allerdings ein guter Ort. Doch fürchte ich, hat die Redaction zu wenig Intereſſe an uns Ausländern. Verſuchen Sie es, lieber Freund. Nimmt ſie den Artikel nicht, ſo ſchlag' ich Abendzeitung oder noch lieber Elegante Zeitung vor.

Durch Härtels auf Fink*) influiren zu wollen, bin ich, aufrichtig geſprochen, zu ſtolz, wie mir überhaupt alles künſtliche Belebenwollen der öffentlichen Meinung durch den Künſtler ſelbſt verhaßt iſt. Was ſtark iſt, dringt ſchon durch. Daß ich aber gegen gründliches und kenntnißreiches Urtheil taub wäre, glauben Sie wohl, daß es nicht iſt, nur ſoll der Künſtler nicht ſelbſt dazu veranlaſſen. Klara iſt ähnlich wie ich, ſo ſehr ſie auch Aufmunterung erfreut und ſie auch wirklich nöthig hat; ſie hat mir oft unerklärliche melancholiſche Anfälle, worüber ich ſie ſchon manchmal habe ſchelten müſſen.

Genug davon und nur noch die Verſicherung, die ich wohl kaum auszuſprechen brauche, daß ich mich jetzt gar herrlich befinde in der Gegenwart wie in meinen Hoffnungen auf eine glückliche reiche Zukunft. Die Reiſe nach Petersburg hab' ich Klara'n feierlich angeloben müſſen; ſie wolle ſonſt allein hin, ſagte ſie. Ich traue es ihr in ihrer Sorgloſigkeit für unſer äußeres Wohl auch zu. Wie ungern ich aus meinem ſtillen Kreiſe ſcheide — das erlaſſen Sie mir zu ſagen. Ich denke nicht ohne die größeſte Betrübniß daran, und darf es doch Klara nicht wiſſen laſſen. Körperlich wird es aber Klara eher nützlich ſein; ſo zart ſie iſt, ſo iſt ſie doch geſund und kann wie ein Mann aushalten.

---

*) Redacteur der Leipziger „Allgem. Muſikal. Ztg.“

Adieu denn, mein theurer Freund; ſchreiben Sie mir bald wieder. Den Tag unſerer Trauung laß ich Ihnen ſpäter wiſſen.

Mit herzlichem Gruß

Ihr

Robert Schumann.

116. An den Profeſſor Bülau*).

Hochverehrteſter Herr Profeſſor,

Eine wohlwollende Geſinnung für mich vorausſetzend, erlaube ich mir die ergebene Anfrage, ob es nicht außer Ihrem Einfluſſe liegt, die Erwähnung einer Privatangelegenheit in belletriſtiſchen Blättern, wie es noch in letzter Woche im „Planet“ geſchehen iſt, wenigſtens in der Art zu verhindern, daß dadurch nicht noch mehr aufgereizt werde. Wie ſehr würden Ihnen das die Betheiligten danken! Gehören Privatangelegenheiten überhaupt nicht für die Oeffentlichkeit, wie viel weniger gerade dieſe ſo zarte, deren Beſprechung die Künſtlerin, die es angeht, wie mich nur auf das Schmerzlichſte verwunden muß.

---

*) Cenſor der periodiſchen Preſſe in Leipzig.

Entſchuldigen Sie dieſe Zeilen, die nur der ſehnliche Wunſch nach Frieden in mir hervorgerufen, und ſchenken [Sie] ihnen gütige Beachtung.

Euer Wohlgeboren
ganz ergebener
Robert Schumann.

Vom Haus,
den 31. Auguſt 1840.

117. An den Buchhändler Robert Frieſe.

[Leipzig] Den 13. September*) 1840.

Mein lieber Frieſe,

Heute zwiſchen zehn und eilf Uhr denken Sie an mich und meine Klara in Freundlichkeit und mit dem Wunſch des Segens für uns.

Meinem alten treuen Freunde glaubte ich dieſe Nachricht ſchuldig zu ſein.

Ihr
Robert Schumann.

---

*) Das Datum iſt unrichtig. Die Trauung fand Sonnabend den 12. September ſtatt und zwar in Schönefeld, einem Dorfe bei Leipzig. Die Trauzeugen waren Dr. Reuter und E. A. Becker.

◆

Zweite Abtheilung:

1840—1854.

118. An Töpken.

Leipzig, den 28ſten Sept. 1840.

Mein lieber Töpken.

Von unſerer Verbindung haben Sie vielleicht ſchon indirect gehört — jetzt erfahren Sie es direct von Einem, der weiß was Glück des Lebens iſt. Ihres herzlichen Glückwunſches darf ich mich wohl verſichert halten. Haben Sie wohl auch die Gefälligkeit, die frohe Nachricht unſeren andern Bremer Freunden durch beifolgende Karten gelegentlich mitzutheilen?

Schreiben Sie mir auch bald! „Gefallen Ihnen meine Lieder? Ich ſollte wohl glauben, es klängen *einige* auch in Ihrem Herzen an. Wie viel und wie verſchiedene ich übrigens in der letzten Zeit geſchrieben, würden Sie Sich wundern, wenn Sie ſie aufgeſchichtet ſähen. Ich kann gar nicht mehr los von der Geſangmuſik.

Viele Arbeiten ꝛc. zwingen mich heute abzubrechen. Gedenken Sie unſerer in Freundſchaft und zeigen es bald durch ein paar Worte.

Ihr

Sie herzlich grüßender
R. Schumann.

119. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 31. December 1840.

Vielen Dank für's Erſte für Ihre ſchnelle Hülfe. Sie haben Thibaut's Bild wieder aufs Lebendigſte in mir hervorgeruſen. Der Aufſatz ſchmückt die erſten Nummern des neuen Jahrgangs der Zeitſchrift, der Sie auch künftig hin gewogen bleiben mögen.

Hier auch die „Myrthen“ und drei kleine Lieder. Vielleicht können Sie die letzten ſich von ein Paar-ſchönen Lippen vorſingen laſſen, ſie klingen recht artig; ich hörte ſie vorgeſtern. Die „Myrthen“ geſtatten freilich wohl einen tieferen Blick in mein inneres Muſikgetriebe. Gern hätte ich Ihnen auch meinen Heine'ſchen Liedercyclus beigelegt; doch habe ich kein Exemplar mehr. Auch Anderes iſt in dieſen Tagen erſchienen, wovon ich Ihnen ſpäter, vielleicht mündlich, mittheile. Die Muſik verzehrt mich noch, ich muß mich oft mit Gewalt losmachen. Genug. Das Andere möge ſie Ihnen ſelbſt ſagen. —

120. An E. F. Wenzel.

[Ohne Datum. Anfang des Jahres 1841.]

Lieber Wenzel!

Ich baue feſt auf Sie. Schicken Sie mir baldigſt und jedenfalls eine Antwort. Mir iſt's nicht möglich, an die Zeitung zu denken. Ich hab' in den vorigen Tagen eine Arbeit vollendet (wenigſtens in den Umriſſen), über die ich ganz ſelig geweſen, die mich aber auch ganz erſchöpft. Denken Sie, eine ganze Symphonie — und obendrein eine Frühlingsſymphonie*) — ich kann kaum ſelber es glauben, daß ſie fertig iſt. Doch fehlt noch die Ausführung der Partitur. Alſo denken Sie, was es da zu thun giebt, und helfen Ihrem

Schumann.

---

*) B-dur.

121. An den Violiniſten C. Hilf*) in Leipzig.

Lieber Herr Hilf,

Es liegt mir daran, eine Symphonie, die ich componirt, einmal mit einem tüchtigen Geiger durchzuſpielen, um ſo mehr, als ſie wahrſcheinlich in nächſter Woche zur Aufführung kömmt, wo es dann immer gut iſt, wenn einige der Hauptſtützen des Orcheſters das Werk wenigſtens etwas kennen.

---

*) Chriſtoph Hilf, aus ärmlichen Verhältniſſen hervorgegangen und zum Handwerker beſtimmt, war auf Veranlaſſung einiger Muſikfreunde ſeiner Heimath, die das ungewöhnliche Talent des jungen Autodidakten erkannt hatten, im Jahre 1838 nach Leipzig gekommen. Dort nahmen ſich einige der ausgezeichnetſten Künſtler ſeiner an. David erbot ſich ſofort, ihm unentgeltlichen Unterricht zu geben, und ſchon nach Ablauf eines Jahres hatte der junge Mann ſo eminente Fortſchritte gemacht, daß er als Geigenvirtuos im Gewandhauſe auftrat und durch ſeine Leiſtung allgemeines Aufſehen erregte. Mendelsſohn ſchrieb ihm am Tage nach dem Concert: „Lieber Herr Hilf. Da ich, wenn ich Solo geſpielt habe, am liebſten mit meinen Verwandten zuſammen ſitze und ein Glas Wein oder dgl. mit ihnen verzehre, ſo dachte ich, auch Sie würden das geſtern gern gethan haben; und weil Sie nun meines Wiſſens keine Verwandten und keine Familie hier haben, ſo bin ich ſo frei, Ihnen beifolgend eine Flaſche Rheinwein und einen Imbiß dazu zu ſchicken, die Sie nachträglich auf's Wohl des geſtrigen Violinſpielers verzehren und hoffentlich gut finden mögen. Indem ich Ihnen nochmals für das Vergnügen danke, das Sie mir gemacht haben, bin ich Ihr hochachtungsvoll

ergebener

Leipzig, d. 29. Nov. 1839. Felix Mendelsſohn-Bartholdy".

Mendelsſohn gab ihm ſpäter Privatunterricht in der Theorie der Muſik. — Hilf war auch an Schumann empfohlen, und zwar durch deſſen Schul- und Univerſitätsgenoſſen Fr. Meißner in Glauchau. Schumann nahm ihn ſehr freundlich auf und zollte ſeinen Leiſtungen als Geiger das größte Lob (S. Geſ. Schriften). Die B-dur-Symphonie ging er mit ihm durch, um über die Violinpaſſagen und deren Applicatur ſich mit ihm zu beſprechen. Die Aufführung der Symphonie fand bekanntlich unter Mendelsſohn's Leitung ſtatt. Hilf erzählt, daß M. nach der erſten Orcheſterprobe zu Schumann heruntergetreten ſei und ihn in freundlichſter Weiſe aufgefordert habe, die Hauptprobe und Aufführung der „ſchönen Symphonie" ſelbſt zu dirigiren. Schumann habe das aber abgewehrt mit den Worten: „nein, nein, es iſt ja in den beſten Händen".

Haben Sie vielleicht *Freitag*, *um welche Stunde Sie wollen*, Zeit zu mir zu kommen, ſo laſſen Sie mir es ſagen. Sie würden mir dadurch einen rechten Gefallen thun.

Ihr
ergebener
Mittwoch, den 17. März 1841. Robert Schumann.

122. An C. F. Becker.

(Leipzig) Dienstag, 30. März 1841.

Lieber Herr Becker,

Eine Bitte in Mendelsſohn's Namen. Er wünſchte zum Beſten des Zweckes nämlich gern, daß im hieſigen L. Tageblatt (womöglich in der Freitags-Nummer) auf die Paſſionsmuſik, ihre Wirkung, wie auf deren Zweck ſelbſt aufmerkſam gemacht werde, auf ſeine Perſon dabei gar nicht, wie er ausdrücklich ſagte*). Es kann dies gewiß Niemandem beſſer anvertraut werden, als Ihnen. Vielleicht können Sie auch auf Ihren letzten für meine Zeitung geſchriebenen Artikel hinweiſen und daraus excerpiren. Erfüllen Sie denn M.s Bitte! Iſt es nicht möglich, ſo antworten Sie mir gefälligſt. Auf Wiederſehen im Concert.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

123. An E. F. Wenzel.

(Ohne Datum, vermuthlich 6. April 1841.)

Lieber Wenzel!

Mein Setzer bittet dringend um den Schluß; die Feiertage ſind da, und es iſt doppelt wenig Zeit. — War das Ihr

---

*) Mendelsſohn führte am Palmſonntag in der Thomaskirche die Bach'ſche Matthäus-Paſſion auf; der Ertrag war zur Errichtung eines Denkſteins für S. Bach beſtimmt.

Auſſatz[*]? Im Kinderfreund? Wie haben Sie mich damit gekränkt. Ich war ſo fröhlich. Auf die Zukunft verweiſen Sie nach einem mit ſolcher Liebe gegebenen Werke — mit ſo kühlen Worten! Und überraſcht hat es Sie dennoch? Worte, die ich in den Tod haſſe. Und fleißig und gewiſſenhaft war ich genug Zeit meines Lebens, um nicht mehr als ein Zukünftiger zu erſcheinen und zu überraſchen. Das weiß ich. Wie dem ſei — erſt wollte ich Ihnen dieſe geheimen Gedanken verhehlen — doch mochte ich grade von Ihnen mit der Achtung angeſprochen ſein, die ich gar wohl verlangen kann. Alſo nicht weiter davon und ohne Groll.

Ihr

Schumann.

124. An Carl Koßmaly, Capellmeiſter in Detmold.

Leipzig, den 9. Mai 1841

Werther Herr und Freund!

Sie haben noch Einiges von der Redaction zu fordern, was ich gleich beilege. Ich wünſchte mehr thun zu können, als meine Schuldigkeit. Aber Sie wiſſen, daß ich jetzt einen Hausſtand habe, und daß die Verhältniſſe andere geworden. Gewiß keine ſchlimmeren — da Sie ſo theilnehmend danach fragen. — — — Die Zeit, daß Sie nichts von mir gehört, iſt in Glück und Arbeit verfloſſen.

Ich wünſchte, daß Sie meine Symphonie kännten. Wie die mir Freude gemacht bei der Aufführung — und auch Anderen; denn ſie iſt mit einer Theilnahme aufgenommen worden, wie glaub' ich keine neuere Symphonie ſeit Beethoven. Ich habe nun ſchon allerhand andere Orcheſterpläne und ſchon auch Vieles wieder fertig, was ich zum nächſten Winter aufführen laſſen will. Die Symphonie erſcheint übrigens bis zum Winter und dann haben Sie vielleicht Gelegenheit, ſie zu hören und mir ein Wort darüber zu ſagen.

---

[*] Bericht in der Leipziger Zeitung, die den Beinamen „Kinderfreund“ hatte, über Clara Schumann's Concert am 31. März, wo die B-dur-Symphonie zur erſten Aufführung gelangt war.

In Ihrem Aufſatz über das Lied[*]) hatte es mich ein wenig betrübt, daß Sie mich in die zweite Klaſſe ſetzten. Ich verlangte nicht nach der erſten; aber auf einen eigenen Platz glaub' ich Anſpruch zu haben und am allerwenigſten gern ſehe ich mich Reißiger, Curſchmann ꝛc. beigeſellt. Ich weiß, daß mein Streben, meine Mittel über die Genannten bei weitem hinausgehen und ich hoffe, Sie ſelbſt ſagen Sich das und nennen mich deshalb nicht etwa eitel, was weit von mir abliegt. Offen und aufrichtig ſchreibe ich das; möchten Sie es ſo aufnehmen und ſonſt auch meine Worte nur als zu Ihnen, zu dem ich mich hingezogen fühle, geſprochen betrachten.

Es wird ſchwer halten, Verleger für Ihre Compoſitionen zu finden, wenn Sie nicht perſönlich kommen. Noch eine Frage — ſie iſt eigentlich noch nicht reif — darum aber auch im ſtrengſten Vertrauen an Sie gerichtet. Hätten Sie Luſt, ſpäter einmal meine Stelle an der Zeitung einzunehmen — als ordentlicher Redacteur — ich ziehe ſpäter in eine größere Stadt und wünſchte das von mir gegründete Inſtitut von guten Händen verwaltet. Sinnen Sie darüber nach. An einen längern Aufenthaltsort wie Leipzig knüpft ſich eine Menge Vortheilhaftes auch für den Künſtler.

Schicken Sie mir vorläufig doch mehr von ihren Compoſitionen. So klar mir Ihr ſchönes Streben iſt, ſo möchte ich mich einem Verleger gegenüber doch nicht gerade anheiſchig machen, ob es auch im Publicum Anklang finde. Dazu beſtimmt mich der vorwiegende Ernſt in Ihren Arbeiten. Vielleicht haben Sie denn mehr Heiteres, Glückliches in Ihrem Compoſitionsvorrath. — Davon möchte ich ſehen — oder wenden Sie ſich auch ganz zur größeren Orcheſtermuſik und laſſen dann aufführen — das macht Namen und flößt den Verlegern Reſpect ein. Schicken Sie mir auch baldmöglichſt für die Zeitung. Sie wiſſen, wie werth mir Ihre Beiträge ſind. — —

---

[*] N. Zeitſchr. 1841, XIV, S. 63.

So leben Sie herzlich wohl und wirken und ſchaffen, was es hergeben will. Ihre Zukunft ſcheint mir nicht ſo düſter, als Ihnen.

Theilnahmevoll
Ihr
ergebener
R. Schumann.

125. An Dr. E. Krüger.

Leipzig, den 25. Juni 1841.

Leider iſt unſere Zierde fort — Mendelsſohn. Indeſſen werden wir Sie ſchon noch mit Muſik verſorgen. . . . Daß Mendelsſohn in England iſt, wiſſen Sie wohl. Wegen Herausgabe ſeines Jugendpſalmes konnte ich ihn mithin nicht fragen. — — — Der vierhändige Clavierauszug meiner Symphonie iſt erſchienen; vielleicht ſehen Sie ſich ihn einmal an. Ein vollſtändiges Urtheil gibt er freilich nicht. Auch die Lieder aus Rückert's Liebesfrühling von mir und meiner Frau wünſchte ich von Ihnen gekannt. Rückert hat uns darauf vor einigen Tagen mit einem Gedicht geantwortet, das uns ſehr gefreut.

126. An Dr. E. Krüger.

Leipzig, den 26. September 1841.

Schon zu lange habe ich Ihre Nachſicht in Anſpruch genommen; verzeihen Sie's dem Componiſten und dem — Vater. Das letztere bin ich ſeit dem 1$^{\text{ten}}$, wo mir meine liebe Frau ein Mädchen ſchenkte. Mendelsſohn ſtand mit Gevatter. Jetzt wird es wieder ruhiger im Hauſe, und die erſten Zeilen widme ich Ihnen, mein verehrteſter Freund. — — —

Ueber das 4te Stück „O Haupt voll Blut“ muß ich Ihnen eine Entdeckung machen. Mendelsſohn war gerade bei mir, als ich es von Ihnen erhielt und ihm als einem Bachianer vorlegte. Es gab einen drolligen Auftritt. Mit einem Worte, die Compoſition iſt von ihm ſelbſt aus ſeiner Jugendzeit. Er begriff nicht, wie Sie dazu gekommen ſein konnten. — —

Jetzt bin ich ganz und gar in die Symphonienmuſik gerathen. Die für mich höchſt ermuthigende Aufnahme, die meine erſte Symphonie gefunden, hat mich ganz in's Feuer gebracht. Wann wird meine neue Symphonie bis zu Ihnen klingen?

127. An C. Koßmaly.

Leipzig, den 28. October 1841.

Mein theurer Herr und Freund!

Endlich — nicht wahr? Aber ich ſtecke ſo tief in Arbeiten, daß Sie mir verzeihen würden, kämen Sie in meine Arbeitsſtube. Die Zeitung nimmt mir viel Zeit — dann die Vollendung mehrerer großer Orcheſterſtücke. Jetzt ſeh' ich ſchon mehr Land — und die erſten Zeilen richte ich wieder an Sie.

Was ſollte ich gegen Sie haben? Waren Sie mir doch ſtets freundlich geſinnt und ſind es noch. Könnte ich Ihnen nur den freudigen Künſtlermuth geben, Ihnen irgend förderlich ſein! Ich wiederhole, daß Sie, um mit Verlegern Verbindungen anzuknüpfen, auf einige Zeit ſelbſt nach Leipzig kommen müſſen. Sodann ſchreiben Sie größere Stücke, Symphonien, Opern. Sie können es. Mit Kleinem iſt ſchwer durchdringen.

Ihr ſchönes Lied „Die Weinende“ erſcheint in dem nächſten (d. 15.) Heft der Beilagen. Möchte ich bald Neues von

Ihnen ſehen und hören! — Ihre Arbeiten für die Zeitſchrift werden Sie ſämmtlich abgedruckt gefunden haben. Senden Sie nur bald mehr. Ein Concert, das ich Ende nächſten Monats mit meiner Frau hier geben will, zwei Symphonien*), die ich dazu geſchrieben ꝛc., nehmen meine ganze Zeit in Anſpruch, daß ich nur wenig für die Zeitſchrift thun kann. — — —

Meine erſte Symphonie erſcheint in dieſen Tagen. Dies iſt dann immer ein Freudentag für einen Componiſten. Ueber die Recenſion, die Sie in der alten muſ. Ztg.**) geleſen, würden Sie — glaub' ich — losfahren und wettern, wenn Sie die Symphonie gehört hätten. Die Recenſion iſt von einem hier bekannten (übrigens gar nicht dummen) Schmeichler Mendelsſohn's, den es geärgert hat, daß ich der erſte unter den jungen Künſtlern, der eine Symphonie geſchrieben, die Effect macht. Genug davon; ich ſchreibe nicht gern [über mich], geſchweige über längſt Geſchriebenes. Die Symphonie (die erſte) liegt mir ſchon im Rücken; ich ſehe ſchon andre Ziele wieder.

Die Zeit drängt und der Abend bricht herein.

Gedenken Sie meiner in Liebe.

R. Schumann.

---

128. An Dr. Robert Griepenkerl in Braunſchweig.

Leipzig, den 31ſten October 1841.

Einen herzlichen Gruß wieder nach ſo langer Zeit.

Ihr Buch***) hat mir immer als eine liebenswürdige Erſcheinung gegolten. Doch hätte ich es — darf ich aufrichtig ſein? — ohne die Dedication noch lieber. Hat Sie vielleicht Perſönlichkeit beſtochen? Meine Anſicht über Meyerbeer kennen Sie wohl, darum nichts weiter davon. Das Lied iſt übrigens keines ſeiner ſchlechteſten — doch auch wie ſtudirt, kein geniales — ſchwer war der Text freilich auch.

---

*) op. 52 und op. 120.

**) 1841, S. 330.

***) Das Muſikfeſt oder die Beethovener, Novelle von W. R. Griepenkerl. Zweite mit einer Einleitung und einer muſikaliſchen Zugabe G. Meyerbeer's vermehrte Ausgabe. Braunſchweig 1841.

Denken Sie nicht bald an eine größere Gedichtſammlung? Haben Sie keinen Operntext? Wie verlangt es mich danach. Wären Sie doch hier! Sie verſprachen mir auch Bericht über Ihr Feſt — auch anderes — ſenden Sie mir doch recht bald.

Meine Symphonie wird in dieſen Tagen verſchickt, das iſt für einen Componiſten denn immer eine Freudenzeit. Sie wird nach Ihrem Wunſche ſogleich auch an Ihren Verein geſandt werden. Wer iſt Dirigent der Geſellſchaft? Ich möchte ihm oder auch Ihnen vor der Aufführung ein paar Winke geben. Nehmen Sie Sich meines Kindes liebreich an; es iſt übrigens in feuriger Stunde geboren — ich habe auch ſchon wieder manches Neue fertig — Sie werden ſpäter davon hören. Mein liebes Weib muntert mich auch immer recht auf zum Schaffen. Wir ſind ſehr glücklich miteinander. Sie hat mir auch vor zwei Monaten ein Mädchen geſchenkt.

Wie geht es Ihnen ſonſt? Was arbeiten Sie? Noch einmal — keinen Operntext? Ihr Autograph hat uns viel Freude gemacht; meine Frau läßt ſchönſtens danken.

Wegen der Euterpe wenden Sie Sich wohl an Verhulſt, der die Verhältniſſe genauer kennt. Bald hoffe ich wieder etwas von Ihnen zu hören. — Grüßen Sie den verehrten Wiedebein.

Eilig — doch getreulich

Ihr

R. Schumann.

Meine Lieder möchten gern von Ihnen gekannt ſein.

129. An C. Koßmaly.

Leipzig, den 8. Januar 1842.

Beifolgend, mein verehrteſter Freund, das Honorar für Ihre Beiträge beim Schluß des vorigen (XV.) Bandes. Wenn möglich, ſoll bald auch das für „Marſchner“ folgen. Dieſen und Ihren Brief habe ich richtig erhalten. Namentlich die allgemeinen Bemerkungen machen den Aufſatz*) intereſſant. Was das Urtheil über Marſchner ſelbſt anlangt, ſo kann ich freilich nicht durchaus beiſtimmen. Doch das haben Sie mit Ihrem guten Namen vertreten. Im Uebrigen verdient Marſchner wohl einmal eine Auszeichnung und ich gönne ſie ihm gern. Vielleicht auch, daß er ſich zu neuen Werken aufrafft. Nun eine Bitte wiederum: ich verreiſe nächſten Monat auf zwei — in Folge einer Einladung vom philharmoniſchen Concert in Hamburg, das meine Symphonie aufführen will und mich dazu, ſammt Frau natürlich. Von da wollen wir nach Bremen, ſpäter vielleicht auch nördlicher. Da iſt nun nöthig, ſoviel Manuſcript als möglich zuſammenzutreiben — und ich bitte auch Sie, daß Sie mir ſchicken noch dieſen Monat, was Sie irgend haben. Franz Schubert verdient wohl einmal ein bedeutendes Wort: Reizt Sie das nicht? Freilich ſeine größeren Werke ſind noch ungedruckt. Doch reichen die Geſang- und Clavierſachen hin zu einem annähernden Bild. Denken Sie darüber nach. Kennen Sie ſeine Symphonie in C? Eine prächtige Compoſition, etwas lang, aber außerordentlich lebendig, im Charakter ganz neu. Suchen Sie, ſie kennen zu lernen.

Daß Sie meine Symphonie aufführen wollen, ſoll mich freuen. In Partitur iſt ſie nicht da. Die 1ſte Violinſtimme enthält indeß den Gang des Ganzen ziemlich in ſich. Einige Andeutungen behalte ich mir noch auf ſpäter vor. Die beiden

---

*) N. Zeitſchr. 1842, XVI, S. 2 u. f.

Orcheſterwerke, eine zweite Symphonie [D-moll] und eine Ouvertüre, Scherzo und Finale, die in unſerm letzten Concert aufgeführt worden, haben den großen Beifall nicht gehabt, wie die erſte. Es war eigentlich zu viel auf einmal — glaub' ich — und dann fehlte Mendelsſohn als Dirigent. Das ſchadet aber alles nichts — ich weiß, die Stücke ſtehen gegen die 1te keineswegs zurück und werden ſich früher oder ſpäter in ihrer Weiſe auch geltend machen.

Auf Ihr Hierherkommen im Sommer freue ich mich. Ich bin jedenfalls da. Bringen Sie nur auch neue Compoſitionen mit. Mendelsſohn kommt, wie ich gewiß glaube, nächſten Winter wieder nach Leipzig zurück. Lieber Freund, der iſt doch der beſte Muſiker, den die Welt jetzt hat. Glauben Sie nicht? Ein außerordentlicher Menſch — oder wie Santini in Rom von ihm ſagt: ein monstrum sine vitio —

Nun hab' ich genug geſchwatzt — und noch Manches heut abzuthun. Darum Addio für heute. Bleiben Sie heiter und wohlgemuth und glauben an die Achtung Ihrer Freunde, zu denen Sie auch mich rechnen mögen.

Robert Schumann.

130. An Töpken.

Hamburg, den 6ten März 1842.

Mein lieber Töpken,

Erſt heute wird mir's möglich, Ihnen zu ſchreiben — zu danken für alle Freundlichkeit, die Sie uns erwieſen, durch Sie alle die lieben Menſchen zu grüßen, die uns ſo herzlichen Antheil gezeigt. Sie werden es uns an unſern Augen angeſehen haben, wie froh wir waren. Möchte das Wiederſehen nicht das letzte geweſen ſein! Hier geht es uns auch ganz gut. Aber freilich ſo innige Bekanntſchaften haben wir hier nicht als in Bremen. Dazu der Saus und Braus des Lebens. Geſtern war Concert. Die Symphonie ging ſehr friſch von Statten — ich wünſchte, Sie hätten ſie gehört; ſie fand auch vielen Beifall. Auch meine Frau, die aber leider einen ſchlimmen Finger hatte. Hr. Rieſſtahl*) der Ihnen dieſe Zeilen bringt, wurde gleichfalls ſehr beifällig aufgenommen. Er wird Ihnen als Menſch und Künſtler gefallen.

Die Reiſe nach Kopenhagen iſt nun feſtgeſetzt; es wird mir ſehr ſchwer, mich von meinem lieben Weibe zu trennen. Die Verhältniſſe ſind aber zu günſtig, und da ſich durch glücklichen Zufall für meine Frau eine ſo liebe Begleiterin in Eggers**) Schwägerin gefunden, habe ich um ſo weniger Bangen. Die amerikaniſchen Pläne ſind etwas in den Hintergrund zurückgetreten. Die Kluft iſt doch gar zu ungeheuer, die da von der Heimath trennt. — — —

Adieu mein lieber Töpken. — Eben kömmt Beſuch — ich grüße und küſſe Sie in

herzlicher Liebe
Ihr
Robert Sch.

---

131. An A. Kahlert.

Leipzig, d. 10. Mai 1842.

Mein verehrter Freund,

Hand's Aeſthetik liegt ſchon ſeit Jahr und Tag bei mir — könnten Sie Sich zu einer Recenſion entſchließen?

Dank für die Symphonierecenſion. Eine ganz vollkommene Ausführung würde Ihnen, glaub' ich, noch manches in einem anderen Lichte erſcheinen laſſen. Der Künſtler muß aber ſchon froh ſein, wenn er im Kritiker überhaupt Sympathieen angeregt — und dies hab ich bei Ihnen, wie mir jede Zeile Ihres Aufſatzes ſagt. Meinen Liedercompoſitionen wünſchte ich, daß Sie ſich ſie genauer anſähen. Sie ſprechen von meiner Zukunft. Ich getraue mir nicht, mehr verſprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleiſtet, und ich bin auch zufrieden damit.

---

*) Carl Rieſſtahl, Violinvirtuoſe.

**) Kaufmann Eggers in Bremen.

Verzeihen Sie die vielen „mein“ und „mir“ und „ich“ — ich möchte auch gern bald von Ihnen wieder hören. — — —

Meine Frau iſt mir glücklich und mit Ehren ausgezeichnet von Kopenhagen zurückgekommen; ich konnte ſie leider nur bis Hamburg geleiten. Sie läßt Sie grüßen. Das Hamburger Unglück*) beſchäftigt uns auf das Entſetzlichſte.

Geben Sie mir bald gute Nachrichten von Ihrem inneren und äußeren Leben, und gedenken freundſchaftlich

Ihres

R. Schumann.

132. An J. G. Herzog in Bruck.

Leipzig, den 4ten Auguſt 1842.

Verehrteſter Herr,

Haben Sie Dank für Ihr Vertrauen, das ich gern durch Offenheit erwiedern möchte**). Aber eine Verſtändigung aus der Ferne hat immer ihr Schwieriges. Noch dazu weiß ich nicht, was Sie Sich für einen Lebensplan gebildet haben — und ſo muß ich mich denn hauptſächlich an das rein Muſikaliſche halten, wie es ſich mir aus Ihren Compoſitionen darſtellt.

Sie ſcheinen auf der Orgel vorzugsweiſe heimiſch. — Dies iſt ein großer Vortheil, und der größte Componiſt der Welt hat ja für ſie die meiſten ſeiner herrlichſten Sachen geſchrieben. Anderntheils verführt aber die Orgel grade auch leicht zu einer gewiſſen bequemen Art des Schaffens, da auf ihr alles gleich gut und ſchön klingt. Schreiben Sie wenigſtens nicht zu viel kleine Sachen und verſuchen Sich in größeren Formen, in der Fuge, der Toccata u. ſ. w., von denen ja Bach die höchſten Muſter aufgeſtellt.

---

*) Der große Brand vom 5. bis 8. Mai 1842.

**) Herzog war damals Lehrer, hatte aber den Plan, ſich ganz der Muſik zu widmen. Er ſandte einige ſeiner Compoſitionen zur Beurtheilung an Schumann.

Wollen Sie Sich aber nicht vorzugsweiſe zum Organiſten bilden, ſo verſuchen Sie Sich in der Clavierſonate, dem Streichquartett, vor Allem ſchreiben Sie auch für Geſang, dies bringt am ſchnellſten weiter und den innern Muſikmenſchen zur Blüthe.

Leſen Sie auch viel Muſik; dies ſchärft das innere Ohr hauptſächlich. Spielen Sie nicht eher ein Stück, als bis Sie es genau inwendig gehört. Dazu würde ich Ihnen namentlich die 320 Bach'ſchen Choräle und das „wohltemperirte Clavier" empfehlen.

Aber thun Sie auch nicht zu viel auf einmal und vollenden immer alle angefangenen, namentlich größer angelegten Compoſitionen, auch wenn Sie nicht ganz zufrieden damit ſein ſollten.

Dies ſind nur Winke; möchten Sie ſie nicht mißverſtehen. Sie haben noch eine ſchöne Jugend vor ſich, und es läßt ſich in Ihrem Alter ſo viel und ſo leicht lernen. Darum verlieren Sie niemals den Muth und erſtarken Sich, wenn er ſinken ſollte, an unſern großen deutſchen Meiſtern, wie Bach, Händel, Mozart und Beethoven.

Gehen Sie denn freudig an's Werk und ſenden mir nach Verlauf einiger Zeit wieder von Ihren Arbeiten etwas.

Mit den beſten Wünſchen

Robert Schumann.

133. An Dr. E. Krüger.

Leipzig, den 4. Auguſt 1842.

Wir wollen morgen einen Ausflug in die Böhmiſchen Bäder antreten. Ich habe angeſtrengt gearbeitet in der letzten

Zeit (3 Quartette für Streichinſtrumente) und bedarf einer Zerſtreuung. Ueber Mendelsſohn's Zurückkunft weiß man noch gar nichts Beſtimmtes; er ſelbſt wohl nicht. Was ſeinen Jugendpſalm anlangt, ſo erinnere ich mich genau, daß er ihn nicht zu veröffentlichen feſt gegen mich ausgeſprochen.

Kennen Sie das fünfſtimmige Magnificat von J. S. Bach (bei Simrock erſchienen)? Ich ſah es geſtern zum erſtenmal; es iſt herrlich. ... Wenn Sie Bach ſpielen, denken Sie manchmal an mich, und auch ſonſt. ... Finden Sie es nicht lächerlich, wenn J. S. Bach und ſein Sohn Emanuel neben einander, wie es oft geſchieht, als gleichwiegend genannt werden? Mendelsſohn drückte ihr Verhältniß zu einander (von E. zu Sebaſtian) einmal in einem hübſchen Bild aus: „Es wäre, als wenn ein Zwerg unter die Rieſen käme".

134. An J. Fiſchhof.

Leipzig, den 28. Aug. 42.

Lieber Fiſchhof,

In Carlsbad konnten wir Sie leider nicht mehr aufſuchen, da wir zu ſpät nach Elbogen zurückkamen, das uns übrigens ganz entzückt hat. Auch in Marienbad ging es uns ganz gut. Ich glaube Sie im Vorbeiflug im Poſtwagen rückwärts auf der rechten Seite geſehen zu haben. Daß wir den Fürſten Metternich geſprochen, daß er uns ſehr huldvoll aufgenommen, hat Ihnen vielleicht Frau Majorin Serre geſagt. Die Stunde wird mir unvergeßlich bleiben.

Heute nun hab' ich eine Bitte an Sie, daß Sie mir nämlich über das Salzburger Feſt*) gleich berichten möchten, oder, iſt es Ihnen ſelbſt nicht möglich, Jemanden andern für mich darum erſuchen. Meine Bitte wird hoffentlich noch zeitig genug an Sie gelangen. Alſo thun Sie's, Lieber.

---

*) Enthüllung des Standbildes von Mozart am 4. Sept.

Sehen Sie Liszt, ſo grüßen Sie ihn auf das Freundlichſte von uns; ich habe Verlangen, ihn einmal wieder zu ſehen.

Heute iſt Goethe's Geburtstag, den ich recht goethiſch zubringen will d. h. in Arbeit, aber auch Freude und Genuß. Alſo Adieu.

Viele Grüße von meiner Frau und von
Ihrem
Schumann.

155. An C. Koßmaly.

Leipzig, den 1. September 1842.

Lieber Freund!

Ihr Brief kam ſpät, aber wie immer willkommen. Vieles darin hat mich ſehr erfreut, vorzüglich daß einige Worte, die ich über Sie ſelbſt fallen laſſen, ſo freundlich von Ihnen aufgenommen worden ſind. Es liegt ſo mancher ſchöne Gedanke in Ihnen vergraben, ſprechend und ſingend — möchten Sie ſie nicht zu lang in Kopf und Herzen ruhen laſſen.

Was Sie über mich urtheilen, wünſche ich, daß es ſich in der Folge, wo ich noch mehr zu leiſten denke, beſtätigen möge. Am zurückgelegten Weg freut mich manches; es iſt aber nichts gegen die Ausſichten, die ich ſich mir in einzelnen ſchönen Stunden in der Ferne eröffnen ſehe. Wiſſen Sie mein Morgen- und abendliches Künſtlergebet? Deutſche Oper heißt es. Da iſt zu wirken. Aber auch die Symphonie ſoll nicht vergeſſen werden.

Von Ihren Tageblättern hab' ich das Meiſte geleſen. Mir gefällt immer an Ihnen, daß man hinter dem philoſophirenden Kopf einen ſo gut praktiſchen Muſiker erräth, und umgekehrt. Mit dem „Oppoſitionellen" haben Sie ſehr Recht. Leider paßt gerade dieſer Artikel nicht gut in mein Blatt, da doch der Chriſtern'ſche*) auch abgedruckt werden müßte, was mir als Eitelkeit ausgelegt werden würde. Sie ſprachen davon, daß Sie von Schmidt*) in Wien Anträge bekommen hätten. Wünſchen Sie es, ſo ſend' ich den Aufſatz an ihn; den Artikel aus dem Telegraphen werde ich mir dann zu verſchaffen ſuchen und ihn beilegen. Schreiben Sie mir darüber. Dies bringt mich auf eine Bitte. Wir (meine Frau und ich) machten vor Kurzem einen Ausflug nach Böhmen u. a. nach Königswart, wo gerade der Fürſt Metternich war. Er nahm uns ſehr huldreich auf und verſprach uns in den freundlichſten Worten ſeinen Schutz, wenn wir nach Wien kommen ſollten. Dies hat mir einigermaßen Luſt dahin gemacht. Nun möchte ich aber auch, daß die Leute dort etwas von meinen Compoſitionen erfahren und namentlich möchte ich meine 1. Symphonie, vielleicht auch eine andere, dort aufführen laſſen. Die Wiener ſind ein unwiſſend Volk, und wiſſen im Ganzen wenig, was draußen im Reich vorgeht. Anderntheils hat es freilich auch guten Klang in der Muſikwelt und eine günſtige Aufnahme von dorther berichtet, kann mir in mannigfacher Weiſe nützen. Wollten Sie nun vielleicht mich und meine Symphonie dort einführen, durch einen Artikel in der Schmidtſchen Zeitung? Ich würde Ihnen in dieſem Fall den 4händigen Clavierauszug und — wünſchen Sie's — auch die Partitur ſchicken. Der Aufſatz müßte dann freilich noch im October dahin abgehen, weil wir, wenn wir reiſen, ſchon im November abreiſen würden. Hierauf ſchreiben Sie mir denn womöglich ein freundliches Ja, das ich Ihnen herzlich danke im Voraus. Einige Andeutungen, was mir bei der Symphonie im Herzen vorgegangen, ſende ich Ihnen dann auch.

---

*) C. Chriſtern in Hamburg, Mitarbeiter an der N. Zeitſchr.

Wir ſind in nebelhaften Umriſſen von einander geſchieden, was mich hinterher oft lachen gemacht**). Jetzt ſind aber die guten Vorſtellungen und Gedanken wieder bei einander, und Ihr Brief beſtätigt mir das. Hoffentlich auch der meine Ihnen.

---

*) Auguſt Schmidt, Redacteur der Allgem. Wiener Muſik-Ztg.

**) Koßmaly hatte Schumann in Leipzig beſucht.

Möchte ich denn recht oft ſo deutlich lebhaft vor Ihnen ſtehen, wie Sie mir, und dann nehmen Sie die Feder zur Hand und ſagen mirs.

Ihr
Sie herzlich liebender
R. Sch.

---

156. An C. Koßmaly.

Leipzig, d. 5 Mai 1843.

Mein lieber Freund!

Es wird wenig aus dieſem Briefe werden; vor meinem Fenſter bläſt und heult eine Meß-Muſikbande, im Hauſe ſelbſt iſt viel Unruhe — morgen ſoll getauft werden (unſer zweites Mädchen) — und doch muß ich Ihnen einmal ſchreiben, da Sie immer ſo freundlich an mich denken. Dank für Ihre ſchönen Lieder; was ich darüber denke, verſchweige ich, bis ich's in der Zeitung thu', was eheſtens geſchehen ſoll*. Ließen Sie nur mehr drucken und kämen ganz nach Leipzig. Ueber die neue Theaterveränderung weiß man noch gar nichts Beſtimmtes. Ein Dr. Schmidt ſoll es übernommen haben; ich kenne ihn etwas und werde ſeiner Zeit gewiß von Ihnen ſprechen.

Sonſt war die Zeit, in der wir uns nicht ſahen, eine recht ergiebige. Können Sie ſich meine 3 Quartette, die erſchienen ſind, nicht einmal in Detmold vorſpielen laſſen? Das wünſchte ich ſehr. Dann erſcheint bald ein Quintett für Pianof. ꝛc. und ein Quartett desgl. und manches Andere. Im Augenblicke bin ich in einer großen Arbeit, der größten, die ich bis jetzt unternommen — es iſt keine Oper — ich glaube beinahe ein neues Genre für den Concertſaal — daran will ich denn meinen ganzen Fleiß ſetzen und hoffe noch im Laufe des Jahres damit fertig zu werden**.

---

*) N. Zeitſchr. 1843, XIX, 33.

**) Paradies und Peri.

Mit einiger Scheu lege ich Ihnen ein Paquet älterer Compoſitionen von mir bei. Sie werden, was unreif, unvollendet an ihnen iſt, leicht entdecken. Es ſind meiſtens Wiederſpiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens; Menſch und Muſiker ſuchten ſich immer gleichzeitig bei mir auszuſprechen; es iſt wohl auch noch jetzt ſo, wo ich mich freilich und auch meine Kunſt mehr beherrſchen gelernt habe. Wie viele Freuden und Leiden in dieſem kleinen Häuflein Noten zuſammen begraben liegen, Ihr mitfühlendes Herz wird das herausfinden.

Von den Claviercompoſitionen, die ich für meine beſten halte, konnte ich leider kein Exemplar auftreiben; es ſind das, wie ich glaube: Die Kreisleriana, 6 [8] Phantaſieſtücke, 4 Hefte Novelletten und ein Heft Romanzen. Gerade dieſe vier ſind die letzten Claviercompoſitionen, die ich geſchrieben (im J. 1838). Doch auch die früheren werden Ihnen ein Bild meines Charakters, meines Strebens geben; ja gerade in den Verſuchen liegen oft die meiſten Keime der Zukunft. D'rum nehmen Sie ſie wohlwollend auf mit ihren Mängeln — ich kann nichts weiter darüber ſagen.

Dieſe Sachen ſind alle nur wenig bekannt worden, aus natürlichen Gründen: 1) aus inneren der Schwierigkeit in Form und Gehalt, 2) weil ich kein Virtuos bin, der ſie öffentlich vortragen könnte, 3) weil ich Redacteur meiner Zeitſchrift, in der ich ſie nicht erwähnen konnte, 4) weil Fink Redacteur der andern, der ſie nicht erwähnen wollte. Es iſt aber Manches anders geworden. Das Publicum nimmt, wie ich höre, jetzt größeren Antheil an meinen Sachen, auch den älteren — die Kinderſcenen und Phantaſieſtücke, die ich Ihnen leider nicht mittheilen kann, haben ſogar ein größeres gefunden. Auch darin hat ſich die Zeit verändert; ſonſt galt es mir gleich, ob man ſich um mich bekümmere oder nicht — hat man Frau und Kinder, ſo wird das ganz anders — man muß ja an die Zukunft denken, man will auch die Früchte ſeiner Arbeit ſehen, nicht die künſtleriſchen, ſondern die proſaiſchen, die zum Leben gehören, und dieſe bringt und vermehrt nur der größere Ruf.

Nennen Sie es alſo nicht Eitelkeit, wenn ich Ihnen dieſe älteren Stücke jetzt, nachdem ich ihnen ſchon längſt entwachſen bin, noch zuſchicke und Ihr freundliches Anerbieten, ein Wort darüber irgendwo zu ſagen, dankbar annehme. Ich habe die Künſtler verachtet immer, [die] wenn der Wiſch noch naß aus der Druckerei kommt, ihn auch ſchon auf die Poſt befördern an die verſchiedenen Redactionen. Doch, was mach' ich für Worte? Sie kennen mich ja und verſtehen mich.

Stoff zu Betrachtungen — glaub' ich — geben meine Arbeiten manchen — und wird es Ihnen leicht werden, darüber ein paar Spalten zuſammen zu bringen. Da die meiſten Sachen bei Härtels erſchienen, ſo würden es dieſe gewiß ſehr gern ſehen, wenn in ihrer Zeitung darüber noch geſprochen würde. Daß dieſe früheren Sachen noch jetzt zur Anzeige kommen, findet, was Sie anführen können, ja ſeinen Grund darin, daß, die 4 erſten opus ausgenommen, ſeit über 10 Jahren über keines von den andern in jener Zeitung etwas geſagt wurde. Die Form des Aufſatzes ſcheint mir paſſender die eines ſelbſtſtändigen [Aufſatzes] als die gewöhnliche Recenſionsweiſe zu ſein. So thun Sie denn, lieber Freund, wie Sie wollen. Haben Sie ſich durch dieſen erſten Haufen durchgearbeitet, ſo ſende ich Ihnen, wenn Sie wünſchen, einen zweiten nach [meine Liederzeit], dann vielleicht die Symphonien und meine letzten Kammermuſikſachen.

Noch erwähn' ich, daß die Compoſitionen in den beiden gebundenen Büchern in der Folge ſtehen, wie ſie der Zeit nach geſchrieben ſind: Die Variationen und Papillons 1830 — bis zu dem Concert 1836. Die nicht eingebundenen folgen ſich ſo: Phantaſie 1836, Davidsbündlertänze 1837, 2. Sonate 1835—38, Kinderſcenen 1838, alles andere 1839.

Hier haben Sie meine Bekenntniſſe. Daß Bach und Jean Paul den größten Einfluß auf mich geübt in früheren

Zeiten, ſinden Sie wohl ohne meine Anmerkung heraus. Jetzt bin ich wohl ſelbſtändiger geworden.

So möge die Sendung mit meinen beſten Wünſchen für Sie abgehen. Was Ihnen von den einzelnen Sachen gefällt, behalten Sie zum Andenken an mich.

Schreiben Sie nur bald ein Wort

Ihrem

R. Sch.

157. An Dr. E. Krüger.

3. Juni 1843.

Verzeihen Sie mir die Handſchrift — ich verlerne das Buchſtabenſchreiben bald ganz. Und ſo laſſen Sie Sich auch ſagen, daß ich viele 100000 Noten geſchrieben in letzter Zeit, und daß ich grade an Himmelfahrt mit einem großen Opus fertig geworden, dem größten, das ich bis jetzt unternommen. Der Stoff iſt das Paradies und die Peri von Th. Moore — ein Oratorium, aber nicht für den Betſaal — ſondern für heitre Menſchen — und eine Stimme flüſterte mir manchmal zu, als ich ſchrieb „dies iſt nicht ganz umſonſt, was du thuſt.“

158. An Dr. E. Krüger.

Leipzig, den 15. Juni 1843

Die Ausſicht, Sie hier zu ſehen, erfreut mich. Führen Sie es ja aus. Ich hoffe jedenfalls bis 20. Juli hier zu ſein. Später haben wir eine kleine Reiſe vor. Auch Mendelsſohn werden Sie wohl antreffen. Vor Becker'n fürchten Sie Sich nicht zu ſehr. Den halte ich (unter uns geſagt) für keinen großen Muſiker — Bach, Pachelbel (und er ſelbſt) gelten ihm für ziemlich gleich. Doch hat er auch ſchätzbare Seiten. .... Einen Begriff vom muſikaliſchen Leben Leipzigs können Sie im Sommer natürlich nicht bekommen.

159. An Joh. J. H. Verhulſt im Haag.

Leipzig, den 19ten Juni 1843.

Endlich, mein lieber Verhulſt. Hundert und mehrmal habe ich Deiner gedacht; aber Du weißeſt, der Muſiker ſchreibt lieber Noten als Buchſtaben, und ich habe in den drei vorigen Monaten viel Muſik gemacht. Doch davon nachher.

Nimm zuvor meinen Dank für Deinen herzlichen Brief, der mir Dich, wie Dein Bild ſo deutlich vergegenwärtigt*). Du denkſt gut und freundlich von mir und dies erfreut ja immer, wenn man ſich eines ernſten Strebens bewußt iſt. Auch meine Geſinnungen gegen Dich kennſt Du und ſo hoffe ich, es wird noch lange ſo zwiſchen uns bleiben. Daß man Dich in Deinem Vaterlande ehren und auszeichnen würde, war vorauszuſehen; ich wünſche Dir Glück zum Orden**); möge unter dem Löwen ein ewig friſches Künſtlerherz Dir ſchlagen — dies iſt die Hauptſache. Du biſt noch jung, ſo geſcheut, ſo gutgeſinnt, und wirſt noch manches erreichen. Auf Dein neues Quartett freue ich mich; ſieh zu, daß wir es bald einmal auf der Inſelſtraße***) zu hören bekommen. Schreibe mir bald einmal von Deinen Plänen und ob Du glaubſt, bald wieder nach Leipzig zu kommen. Wie oft habe ich Dich vermißt — bei Poppe — auf meinen Spaziergängen. Es ging doch Niemand ſo leicht in meine Gedanken und Urtheile ein, als Du. So ſitze ich denn jetzt oft ſtundenlang ſchweigend an jenen Abenden, ohne mich ſo mittheilen zu können, wie ich's gegen Dich that. In Th. Kirchner'n allein find' ich eine warme Muſikſeele — der iſt nun aber zu jung noch, dem man nicht ſo viel ſagen darf als einem Aelteren; es würde ihm mehr ſchaden, als nützen.

---

*) Verhulſt lebte von 1838 bis 1842 in Leipzig in ſehr freundſchaftlichem Verkehr mit Schumann.

**) Dem Niederländiſchen Löwenorden.

***) Schumann's Wohnung war 1840—41 Inſelſtraße Nr. 5. Das Haus hat 1871 eine Gedenktafel erhalten.

Daß wir im Winter viel muſicirt, oft auch von meinen neuen Sachen geſpielt, iſt Dir ſchon geſchrieben worden. An meinem Quintett und Quartett wird Dir manches zuſagen; es iſt ein recht reges Leben darin. Das Trio*) hab' ich noch nicht gehört; es iſt ganz anders, ganz leiſer Natur; wir wollen's in dieſen Tagen probiren, wenn Rietz zurückkommt, der Violoncell ſpielt und ein ganz vortrefflicher Menſch und Muſiker überhaupt iſt. Die Variationen für 2 Claviere ꝛc. hörte ich erſt einmal; es ging aber nicht beſonders. So etwas will einſtudirt ſein; der Ton darin iſt ſehr elegiſch, ich glaube, ich war melancholiſch etwas, als ich ſie componirte.

Nun aber die Hauptſache — ich habe mein „Paradies und die Peri“ am vorigen Freitag fertig gebracht, meine größeſte Arbeit und ich hoffe auch meine beſte. Mit dankerfülltem Herzen gegen den Himmel, der meine Kräfte ſo wach erhielt, während ich's ſchrieb, ſchrieb ich das Fine hinter die Partitur. Es iſt ein groß Stück Arbeit, ſo ein Werk — und man lernt dann erſt recht begreifen, was es heißt mehr ſolche Sachen componiren — etwa wie Mozart acht Opern in ſo kurzer Zeit. Die Geſchichte der Peri hab' ich Dir wohl ſchon erzählt; wo nicht, ſo ſuche ſie Dir zu verſchaffen; ſie ſteht in Thomas Moore's Lalla Rookh und iſt wie für Muſik geſchrieben. Die Idee des Ganzen iſt ſo dichteriſch, ſo rein, daß es mich ganz begeiſterte. Das Ganze wird grade einen Abend ausfüllen, und ich denke und hoffe zu Gott, es im nächſten Winter in einem eigenen Concerte aufzuführen, vielleicht auch ſelbſt zu dirigiren — und da mußt Du jedenfalls hier ſein. So denke ich denn, ich habe Deinen Beifall meines Fleißes mir auf's Neue errungen und Du blickſt mir darauf noch einmal ſo fröhlich in die Augen.

Viel hätte ich Dir noch zu ſchreiben; aber alles faßt unmöglich ein Brief zuſammen. In meinem Hauſe geht es gut und geſund. Meine Klara hat mir am 25ſten April wieder ein Mädchen geſchenkt und befand ſich immer ganz gut; ſie grüßt Dich freundlich. Unſere erſte Kleine macht uns täglich mehr Freude und nimmt immer zu an Verſtand und Körper. Es hat auch eine Ausſöhnung zwiſchen Kl[ara] und dem alten W[ieck] ſtattgefunden; was mir Klara's wegen lieb iſt. Auch mit mir ſuchte er wieder anzuknüpfen. . . . . . Du ſiehſt aber, der Himmel klärt ſich allmählich auf und mir iſt's um Klara's halber lieb.

---

*) Die Phantaſieſtücke op. 88.

Mendelsſohn ſprech' ich manchmal oft, manchmal ſelten; er iſt fleißig, ich auch — und ſo vergehen oft Wochen, daß wir uns nicht ſprechen. Das Conſervatorium beſchäftigt uns jetzt alle; dies wird, denke ich, von bedeutenden Folgen für die muſ. Bildung von Deutſchlands Zukunft ſein[*]). Kirchner hat ſich auch als Zögling aufnehmen laſſen. Er iſt jedenfalls das bedeutendſte productive Talent von Allen. Den 1ſten Satz eines neuen Quartetts hat mir Mendelsſohn ſehr gelobt.

Bald hoffe ich nun wieder von Dir zu hören, mein lieber Verhulſt; den innigſten Antheil nehme ich an Allem, was Dich betrifft, und mit mir noch manche Deiner Freunde hier. Bringt es Dich nicht zurück in Deiner Stellung für Deine Heimath, ſo komme doch ja im nächſten Winter nach Leipzig. Ich grüße und küſſe Dich in herzlicher Freundſchaft

Dein

R. Schumann.

140. An Hofrath F. Hand in Jena.

Leipzig, d. 24. Juni 1843.

Hochverehrter Herr!

Noch vor Kurzem in Ihrer Aeſthetik leſend und mich erfreuend an der Vielſeitigkeit der Anſichten, dem Reichthum der Materialien, mit dem ſie unterſtützt ſind, dachte ich auch an meinen früheren Lehrer Rector Hertel in Zwickau, der mir öfter von Ihren häuslichen Muſikfeſten erzählte, und möchte meine Hochachtung gern auch durch einen kleinen Beitrag für Ihre Sammlung ausſprechen, der hier folgt und den Sie gütig aufnehmen mögen. Ich habe ſeitdem Größeres und glaub ich auch Bedeutenderes geſchrieben, was ich ſpäter der Oeffentlichkeit zu übergeben denke; erlauben Sie, daß ich Ihnen auch dann wieder einmal etwas zuſchicken darf.

---

[*]) Es wurde am 2. April 1843 eröffnet. Schumann wurde Lehrer für Clavier- und Partiturſpiel, ſowie für Compoſitionsübungen.

Da Ihre äſthetiſchen Mittheilungen große Vorbereitungen vorausſetzen, da Sie bei der Größe des Stoffes ſicher manches nur andeuten konnten, ſo erlaube ich mir noch die Frage, ob Sie nicht die neue Zeitſchrift für Muſik einmal mit einem Beitrag erfreuen wollten. Es giebt noch ſo viel klar zu machen; die großen Meiſter ſind noch viel zu wenig erkannt, und man darf nicht ruhen und raſten, dies der Welt begreiflich zu machen.

Sie haben ſchon viel gethan, und ſollten dieſe Zeilen Sie vermögen, ſich zuweilen auch der Tagesliteratur anzunehmen, ſo wäre der doppelte Zweck dieſes Briefes erfüllt*).

Genehmigen Sie, hochverehrter Herr, die Verſicherung meiner aufrichtigen Ergebenheit.

Robert Schumann.

141. An Dr. E. Krüger.

Leipzig, den 20. October 1843.

Nach den erquicklichen Stunden, die wir zuletzt verlebt**), mußten Sie . . . gewiß eine frühere Nachricht von mir erwarten. Immer wollte ich ſie auf ein paar recht friſche Stunden verſchieben, um mit Ihnen über ſo manches flüchtig Angeregte traulich fortzuſprechen. Aber ich war faſt zu ſehr angeſtrengt in der letzten Zeit, und nun die Proben meiner

---

*) Hand antwortete unterm 2. Juli. Beiträge für die N. Zeitſchr. hat er nicht geliefert.

**) Krüger war im Juli 1843 in Leipzig.

Peri angefangen haben, wird's wohl auch noch lange ſo bleiben. Gedacht hab' ich Ihrer oft, täglich — noch neulich bei Breitkopf und Härtel. Denen fehlt nämlich ein Redacteur ihrer Zeitung. Sollten ſie deshalb an Sie ſchreiben, ſo ſchlagen Sie es wenigſtens nicht rund ab und laſſen mich erſt davon wiſſen. Nach jenem Geſpräch mit Härtels dachte ich wohl auch bei mir „das iſt doch eine verteufelte Gutmüthigkeit von dir, deinen Concurrenten einen ſo guten Redacteur zu empfehlen“ — ich meine aber, wir werden uns vertragen — und die Hauptſache iſt, Sie in unſerer Mitte zu ſehen*) ....

Die Aufführung der Peri iſt vorläufig auf den 20. November feſtgeſetzt; da denken Sie an mich. Die erſten Proben haben mir ſchon viel Freude gemacht. Was das doch für eine Luſt iſt, wenn ein Chor ſo anhebt. Nur Texte, Texte — ich möchte nichts als in dieſer Art ſchreiben.

142. An Verhulſt.

Nur wenige Zeilen**) heute, aber viele Grüße. Ich ſchreibe Dir gewiß noch ausführlich vor meiner Lappländiſchen Reiſe. Dein Quartett***) hab' ich Wenzel gegeben; es iſt mir das Liebſte von Muſik, was ich von Dir kenne. Deine Dedication hoffe ich bald erwiedern zu können†). Frau und Kinder ſind ganz munter.

Ich wünſchte, Du kännteſt Gade; das iſt ein prächtiger Kerl und Muſiker; er geht bald fort. Heute ſchrieb ich ihm ins Stammbuch:

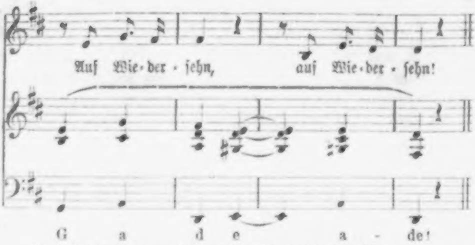
---

*) Daraus wurde nichts.

**) Sie ſind einem Briefe entnommen, welcher am 5. Januar 1844 Abends in Poppe's Reſtauration gemeinſchaftlich von mehreren Freunden Verhulſt's (— Dr. Reuter, E. Willkomm, Thorbeck, M. Bezeth und F. Whiſtling —) geſchrieben wurde.

***) Hernach als op. 21 veröffentlicht.

†) Es geſchah 1846 durch die Widmung der Ouverture, Scherzo und Finale.



Auf Wiederſehn auch, mein lieber Verhulſt!
Dein
R. Schumann.

143. An A. W. v. Zuccalmaglio.

Leipzig, den 23. Januar 1844.

Geehrteſter Freund!

Lange bin ich Ihnen die Antwort ſchuldig geblieben und auch die heutige muß eine flüchtige ſein, da ich ſchon mit halbem Fuß im Wagen ſtehe, zu einer großen Pilgerfahrt — nach Petersburg und Moskau nämlich. Was mich vorher vom Schreiben abhielt, war meine Unſchlüſſigkeit wegen eines Operntextes, dann die Aufführungen meiner „Peri" hier und in Dresden, die mir viel Freude und auch wohl Ehre gebracht*). Nun möchte ich bald an eine Oper; da wirſt ſich der nordiſche Reiſeplan dazwiſchen und ich muß alle Pläne und Vorarbeiten vor der Hand liegen laſſen. Wie ſchön aber, wenn ich etwas zu arbeiten vorfände nach meiner Zurückkunft, die Anfang Mai erfolgen wird. Da bitte ich Sie denn um Ihre freundliche Hülfe. Mokanna hab' ich trotz Einwürfe noch keineswegs aufgegeben; aber er iſt aus demſelben Buche, dem ich die „Peri" entnahm, ſpielt auch im Orient — darum will ich ihn mir für ſpäter aufheben. Am meiſten ſagt mir Ihr letzt gegebener Text „Der Einfall der Mauren in Spanien" zu. Möchten Sie auch darüber nachdenken! Ich würde ſehr froh ſein, fände ich vielleicht gar bei meiner Rückkehr im Mai das Buch fix und fertig vor. Dies meine Bitte.

---

*) Die erſte Aufführung der Peri war am 4., die zweite am 11. Dec. 1843. Zu der letzteren hatte Frau Schumann eine Einladung an Mendelsſohn nach Berlin geſandt. Mendelsſohn antwortete umgehend, daß er die Einladung durch eine unbegreifliche Verſpätung erſt ſoeben — am 10. Mittags — erhalten habe; ſonſt hätte er nicht widerſtehen können, „und wenn auch alle Berliner Vernunft dagegen geſprochen hätte!" Nun könne er der Aufführung nur in Gedanken folgen. „Wie mir das von ganzem Herzen leid thut, — ſo ſchreibt er — brauche ich Ihnen und Ihrem lieben Manne nicht erſt zu ſagen. Abgeſehen davon, daß ich ſo gern in Leipzig bin, daß

Denken Sie auch während meiner Abweſenheit der Zeitung und erfreuen Sie ſie oft mit Beiträgen. Ich trete zwar binnen Kurzem von der Redaction zurück, doch wird ſie mir immer lieb und theuer bleiben. — — —

Mit freundlichem Gruß

Ihr ergebener

Robert Schumann.

144. An C. Koßmaly.

Leipzig, d. 25. Januar 1844.

Verehrter Freund!

Wie leid thut mir's jetzt, daß ich Ihnen nicht die Compoſitionen von mir ſchickte, die ich, wie ich Ihnen ſchon

---

ich ſo gern gute Muſik höre, wäre ich gerade zu der Muſik, gerade zu dem neuen Schumann'ſchen Stück ſo gern gekommen, und ſoll nun wieder warten, bis ein anderes neues fertig iſt. Das will mir gar nicht in den Kopf! . . . . . . Es thut mir doch auch gar zu leid! Sagen Sie das Alles Ihrem Manne, ſagen Sie ihm, wie herzlich ich mich ſeines ſchönen Erfolges gefreut habe; wer mir ſchrieb, der ſchrieb von der Peri und von der Freude, die ſie ihm gemacht hätte . . . . Sagen Sie ihm, daß mir das Alles wie eine große Freude vorkommt, die mir ſelbſt widerfahren, und freuen Sie ſich Beide des morgenden Abends und des Werks, und wenn Sie ſelbſt und Alle um Sie her recht froh ſind, ſo denken Sie einmal daran, wie gern ich dabei wäre."

ſchrieb, gerade für meine beſten halte — und Andere mit mir. Es ſind das die Kreisleriana, Phantaſieſtücke, Romanzen und Novelletten. Wollten Sie ſie noch kennen lernen, ſo hab ich bei Breitkopf und Härtel hinterlaſſen, daß man ſie Ihnen nachſchicke. Es bedarf dazu nur eines Wortes von Ihnen an Härtel's. So Vieles in Ihrem Aufſatz*) hat mich innig erfreut; über Einiges würden Sie anders ſprechen, glaub' ich, wenn wir einmal länger zuſammen wären. In jedem Fall danke ich Ihrer liebevollen Müh. Sie ſind der Erſte, der einmal ein tüchtiges Wort über mich geſprochen und überall ſieht der Ernſt und die Wahrheit heraus.

Dies Wenige für heute. Ich trete morgen eine große Reiſe an (vielleicht gar bis Moskau), von der ich erſt im Frühling zurück zu kommen gedenke. Darum verzeihen Sie auch das Flüchtige dieſer Zeilen. Recht oft will ich im Geiſt mit Ihnen ſprechen.

Ihr
R. Sch.

---

145. An Friedrich Wieck in Dresden.

St. Petersburg, den 1. April 1844.

Lieber Vater,

Ihren freundlichen Brief beantworten wir erſt heute, da wir Ihnen doch auch gern über den Erfolg unſeres hieſigen Aufenthaltes berichten wollten. Wir ſind nun vier Wochen hier. Klara hat vier Concerte gegeben und bei der Kaiſerin geſpielt; wir haben ausgezeichnete Bekanntſchaften gemacht, viel Intereſſantes geſehen, jeder Tag brachte etwas Neues — ſo iſt denn heute herangekommen, der letzte Tag vor unſerer Weiterreiſe nach Moskau, und wir können, wenn wir zurückblicken, ganz zufrieden ſein mit dem, was wir erreicht. Wie viel habe ich Ihnen zu erzählen und wie freue ich mich darauf. Einen Hauptfehler hatten wir gemacht; wir ſind zu ſpät hier angekommen. In ſo einer großen Stadt will es viele Vorbereitungen; Alles hängt hier vom Hof und der haute volée ab, die Preſſe und die Zeitungen wirken nur wenig. Dazu war Alles von der italieniſchen Oper wie beſeſſen, die Garcia hat ungeheures Furore gemacht. So kam es denn, daß die beiden erſten Concerte nicht voll waren, das dritte aber ſehr, und das vierte (im Michaelistheater) das brillanteſte. Während bei andern Künſtlern, ſelbſt bei Liszt, die Theilnahme immer abgenommen, hat ſie bei Klara ſich immer geſteigert und ſie hätte noch vier Concerte geben können, wenn nicht die Charwoche dazwiſchen gekommen und wir doch auch an die Reiſe nach Moskau denken müſſen. Unſere beſten Freunde waren natürlich Henſelt's, die ſich unſerer mit aller Liebe angenommen, dann aber und vor Allem die beiden Wielhorsky's*), zwei ausgezeichnete Männer, namentlich Michael eine wahre Künſtlernatur, der genialſte Dilettant, der mir je vorgekommen, — beide höchſt einflußreich bei Hof und faſt täglich um Kaiſer und Kaiſerin. Klara glaub' ich, nährt eine ſtille Paſſion zu Michael, der, beiläufig geſagt, übrigens ſchon Enkel hat, d. h. ein Mann über die 50 hinaus, aber friſch und ein Jüngling an Leib und Seele. Auch an dem Prinzen**) von Oldenburg (Kaiſers Neffe) hatten wir einen ſehr freundlichen Gönner, wie an ſeiner Frau, die die Sanftmuth und Güte ſelbſt iſt. Sie führten uns geſtern ſelber in ihrem Palais herum. Auch Wielhorsky's erzeigten uns eine große Aufmerkſamkeit, indem ſie uns eine Soirée mit Orcheſter gaben, zu der ich meine Symphonie einſtudirt hatte und dirigirte. Ueber Henſelt mündlich; er iſt ganz der

---

*) Allgem. Muſ. Ztg. 1844, S. 1.

---

*) Dem Grafen Mathieu Wielhorsky widmete Schumann das Clavierquartett.

**) Prinz Peter. Unter ſeinen vielſeitigen Intereſſen nahm die Muſik eine ganz hervorragende Stellung ein; auch mit Compoſition beſchäftigte er ſich.

Alte, reibt ſich aber auf durch Stundengeben. Zum Oeffentlichſpielen iſt er nicht mehr zu bringen; man hört ihn nur beim Prinzen von Oldenburg, wo er auch einmal in einer Soirée die zweiflügeligen Variationen von mir mit Klara ſpielte.

Kaiſer und Kaiſerin ſind ſehr freundlich mit Klara geweſen; ſie ſpielte dort geſtern vor 8 Tagen im engen Familienkreiſe zwei ganze Stunden lang. Das Frühlingslied von Mendelsſohn iſt überall das Lieblingsſtück des Publikums geworden; Klara mußte es in allen Concerten mehrmal wiederholen; bei der Kaiſerin ſogar 3 mal. Von der Pracht des Winterpalaſtes wird Ihnen Klara mündlich erzählen; Herr von Ribeaupierre (der frühere Geſandte in Conſtantinopel) führte uns vor einigen Tagen darin herum; das iſt wie ein Märchen aus „tauſend und Einer Nacht“.

Sonſt ſind wir ganz munter; auch von den Kindern haben wir die beſten Nachrichten.

Nun denken Sie ſich meine Freude: mein alter Onkel*) lebt noch; gleich in den erſten Tagen unſeres Aufenthaltes hier war ich ſo glücklich, den Gouverneur aus Twer kennen zu lernen, der mir ſagte, daß er ihn ganz gut kenne. Ich ſchrieb alſo gleich hin und empfing vor Kurzem von ihm und ſeinem Sohn, der Commandeur eines Regimentes in Twer iſt, die herzlichſte Antwort. Nächſten Sonnabend feiert er ſeinen 70jährigen Geburtstag, und ich denke, daß wir da grade in Twer ſind**). Welche Freude für mich und auch für den alten Greis, der nie einen Verwandten bei ſich geſehen.

Vor dem Weg nach Moskau hat man uns bange gemacht; im Uebrigen glauben Sie uns, es reiſt ſich in Rußland nicht ſchlimmer und beſſer, als irgendwo, eher beſſer, und ich muß jetzt lachen über die fürchterlichen Bilder, die mir meine Einbildung in Leipzig ſpielte. Nur theuer iſt es ſehr (hier in Petersburg zumal, z. B. Wohnung täglich 1 Louisd'or, Kaffee 1 Thlr., Mittageſſen 1 Dukaten ꝛc. ꝛc.).

---

*) Bruder von Schumann's Mutter, Regimentsarzt Schnabel.

**) Es geſchah ſo.

Wir denken wieder über Petersburg zurückzukommen (ohngefähr in 4 Wochen), nach Reval zu Land zu reiſen, von da mit dem Dampfſchiff nach Helſingfors und über Abo nach Stockholm, und dann wahrſcheinlich die Canaltour nach Kopenhagen und in unſer liebes Deutſchland zurück*). Anfang Juni hoffe ich gewiß ſehen wir Sie wieder, lieber Papa, und vorher ſchreiben Sie uns noch oft, vor der Hand immer nach Petersburg mit Henſelt's Adreſſe. Henſelt ſchickt uns die Briefe dann nach.

Alwin**) hat uns mehrmal geſchrieben, es ſcheint ihm ganz leidlich zu gehen; in Reval werden wir wohl das genauere erfahren. — Molique iſt geſtern wieder nach Deutſchland zurück; die ruſſiſche Reiſe hat ihm wohl kaum die Koſten gebracht; es geſchieht ihm recht, dem nichts recht iſt, der über Alles raiſonnirt und dabei ein ſo trockener Geſell iſt.

Die hieſigen Muſiker haben ſich alle höchſt freundlich gegen uns gezeigt, namentlich Heinrich Romberg***); für ihre Mitwirkung im letzten Concert lehnten ſie alle Entſchädigung ab; es wurde uns dabei nichts zugemuthet, als ſie ſämmtlich in Wagen abholen zu laſſen zum Concerte, was wir denn mit größter Zufriedenheit thaten. Sehr viel, ſo ſehr viel hätte ich Ihnen noch zu ſchreiben; aber wir haben heute noch viel zu präpariren zu der Moskauer Reiſe; ſo nehmen Sie denn das Wenige liebreich auf. Grüßen Sie Ihre Frau und Kinder herzlich von Klara und mir und behalten Sie mich lieb.

R. S.

P. S.

Heute iſt ein kleines Jubiläum für mich — Sie wiſſen wohl — der 10. Geburtstag unſerer Zeitſchrift. Von den Beilagen ſenden Sie wohl Einiges nach Leipzig; bitten Sie aber, daß nichts verloren gehen möge. Noch eine Bitte; ſchreiben Sie doch an Wenzel ein paar Worte, er möge ſich, wenn er in Zeitungen etwas Allgemein-Intereſſantes oder mich beſonders Intereſſirendes findet, die Nummern der Blätter merken und für mich aufnotiren, man bekömmt hier faſt gar keine Zeitungen zu ſehen. Die Gedichte*) würden wohl auch Dr. Frege's intereſſiren.

---

*) Schumann reiſte ohne weitere Umwege zurück.

**) Alwin Wieck lebte damals in Reval.

***) Concertmeiſter in Petersburg.

146. An Breitkopf u. Härtel.

St. Petersburg, den 2ten April 1844.

Verehrteſte Herren und Freunde,

Vielen Dank für die Theilnahme an unſeren Geſchicken. Vielleicht intereſſirt Sie Einiges in den Beilagen. Wollten Sie, nachdem Sie ſie durchblättert, die Gefälligkeit haben, ſie zu couvertiren und mit dem Brief an Herrn Wieck nach Dresden befördern? — — —

In Henſelt hab' ich oft gedrungen, ſein Concert fertig zu machen; denn es fehlt noch Vieles in der Inſtrumentation, und auch die Clavierſtimme iſt noch nicht ganz klar. Er iſt aber ſo ſehr mit Stundengeben beſchäftigt, daß ich ſehe, er wird es nicht vor den Sommermonaten beendigen können. Übrigens verſicherte er mir geſtern, als ich ihm davon ſprach, nochmals, daß er gewiß Niemandem Andern, als Ihnen, das Werk zum Verlag übergäbe.

Wie vieles Intereſſante hätte ich Ihnen, verehrteſte Freunde, von unſerer Reiſe zu berichten. Aber man kömmt in ſo großen Städten ſo wenig zur Ruhe, daß ich alles bis auf unſer Wiederſehen verſchiebe. Morgen wollen wir nach Moskau aufbrechen. Vielleicht gehen wir dann über Stockholm und Kopenhagen zurück.

---

*) Während der Reiſe von Schumann verfaßt.

Vergeſſen Sie nicht, uns bei Ihren verehrten Gattinnen in freundliche Erinnerung zu bringen und gedenken unſerer auch fernerhin.

Ihr
Sie hochſchätzender
R. Schumann.

Die Fantaſie von Thalberg haben wir vor einigen Tagen erhalten. Meine Frau trägt mir auf, Ihnen noch beſonders dafür zu danken.

147. An Fr. Wieck.

(Aus einem gemeinſchaftlich von Robert und Clara Schumann geſchriebenen Briefe.)

[Petersburg, Mitte Mai 1844.]

Der Himmel verſpricht zu morgen*) eine ſchöne Fahrt, das Wetter iſt wundervoll und alles Grün ſchon heraus. Wahrhaft zauberiſch ſind hier die hellen Nächte; man braucht ſchon jetzt den Abend nicht mehr Licht zu brennen.

Geſtern hatten wir noch einen intereſſanten Tag; früh[?] in Zarskoje-Selo**), wo wir mit H. Romberg und Graf Wielhorsky hinfuhren, und Abends bei der Großfürſtin Helena, die uns zu ſich eingeladen hatte. Klara ſpielte wundervoll. Die Großfürſtin war (nach Henſelt's Ausſage) gegen uns, wie ſie nie gegen Künſtler ſich gezeigt; übrigens eine wahrhaft königliche Frau, die ſchon vielen Männern den Kopf verrückt, dabei höchſt klug und unterrichtet; wir ſprachen viel davon, ob nicht in Petersburg ein Conſervatorium zu gründen ginge, und ſie hätte uns wohl gern gleich hier behalten.

Die Reiſe nach Schweden haben wir aufgegeben; es zieht uns zu ſehr nach der Heimath und zu unſern Kindern zurück.

---

*) Zur Rückreiſe nach Deutſchland.

**) Die etwa drei Meilen ſüdlich von Petersburg gelegene kaiſerliche Sommerreſidenz.

Ende des Monats hoffen wir Sie, lieber Papa, doch gewiß in Leipzig zu ſehen? Wir werden uns auf der Rückreiſe nur in Swinemünde aufhalten, um nach der Inſel Rügen herüberzufahren. Einſtweilen noch einen poetiſchen Gruß aus Moskau*), den ich mir Ihnen perſönlich zu übergeben nicht getraue. Es iſt verſteckte Muſik, da zum Componiren keine Ruhe und Zeit war.

Herzliche Grüße an Ihre Frau und Kinder; möchten wir uns Alle glücklich wiederfinden.

Ihr

R. S.

148. An Carl Schumann.

[Leipzig] den 3ten Juni 1844.

Mein lieber Carl,

Wir ſind mit unſern Kleinen ganz glücklich hier angelangt; der Himmel heiterte ſich den Tag über mehr und mehr auf und wir dachten oft an Euch und Marie wollte immer wieder „nach Schneeberg“ zurück; ſie ſchien nicht recht zu wiſſen, wo ſie eigentlich zu Hauſe wäre. Hier wurden nun die Kinder von der halben Inſelſtraße mit Triumph empfangen; ihr Tiſchchen hatten ſie mit Blumen und Geſchenken geſchmückt, es war ein großes Vergnügen unter den Kleinen, wie ſich auch alle über ſie freuten, über ihr munteres hübſches Ausſehen und Betragen. So folgſam, gut und heiter Marie jetzt iſt, war ſie noch nie und das danken wir Eurer liebenden Pflege nächſt dem Schutze des Himmels, der ſie uns immer ſo erhalten wolle.

Lieber Carl und Pauline, Ihr habet nun viele Koſten um uns gehabt und viel Sorgen mit den Kleinen. Für die Letzteren können wir Euch nur danken; aber daß wir Euch die Erſteren in Etwas zurückerſtatten, dürſt Ihr nicht verſchmähen. — Es iſt das Wenigſte, was ſich Clara ausgerechnet hat, das Euch namentlich die Amme gekoſtet; ich bitte Dich, lege es zu Paulinens Wochengeld. Es geht doch nicht, daß, wo wir verdient haben, Ihr darüber einbüßen ſollt; das ſiehſt Du ein und wirſt es nicht falſch deuten. Wärſt Du an unſerer Stelle, Du würdeſt ebenſo thun — nicht wahr? Und darum verſchmähe es nicht!

---

*) Ein Gedicht auf den Kreml. — Während eines vierwöchentlichen Aufenthaltes in Moskau hatte Frau Schumann drei Concerte gegeben.

Meine Freude, Dich ſo glücklich in Deinem Hauſe zu ſehen, und mit Vertrauen einer immer glücklicheren Zukunft entgegenblicken, darf ich Dir auch nicht verhehlen, mein lieber Carl! So muß es ja immer beſſer werden und bringt nicht Alles im Augenblick Früchte, ſo iſt ja ſchon das Bewußtſein ſich ehrlich erhalten zu haben das Beſeligendſte. Oft habe ich um Dich und dein Hausweſen mich geſorgt; aber der letzte Aufenthalt bei Dir hat mich ganz glücklich gemacht, das kann ich Dir nur ſagen. — — —

Für heute ſage ich Dir nun Lebewohl; ſchreibe uns bald, wie es bei Dir geht. Vergiß nicht Carln in den Ferien zu uns zu ſchicken; es iſt viel beſſer, er kennt ſchon Leipzig etwas, ehe er auf die Univerſität hierher kömmt. Über's Jahr laß ihn dann eine größere Fußreiſe machen, vielleicht in den Harz, daß er die Menſchen und die Welt immer mehr kennen lernt.

Ich grüße und küſſe Dich, liebe Pauline, und denkt recht oft in Liebe Eures Bruders

Robert.

149. An Verhulſt.

Leipzig, den 5ten Juni 1844.

Mein lieber Verhulſt,

Erſt ſeit einigen Tagen bin ich von meiner Ruſſiſchen Reiſe zurückgekehrt, ganz wohl und geſund, wie auch meine

Klara. Da gäb es Dir nun viel zu erzählen, namentlich von Moskau, wo wir auch eines Abends im Theater einen Contrabaſſiſten ſahen, der eine ſo frappante Ähnlichkeit mit Dir hatte, daß ich ihn gleich hätte umarmen mögen; aber ich wüßte nicht, wo aufhören, und bin auch von dem vielen Erzählen hier ſo müde, daß ich nicht mehr kann.

Den Brief vom Ende Februar, den ich von Dir vorfand, brach ich gleich auf, und danke Dir für Deine Theilnahme an meinem Streben. Was Du mir ſchreibſt, hat mir Luſt gemacht, einmal nach Holland zu kommen, vielleicht ſchon im nächſten Januar. Ich ſchreibe Dir, ſobald ſich die Ausſichten dazu noch feſter geſtalten. Von Holland möchten wir dann nach England, wohin ich mich ſchon ſo lange ſehne. Dann bringe ich auch die Peri mit, und Ihr ſtudirt ſie Euch vielleicht ſchon vorher ein wenig ein. Partitur und Orcheſterſtimmen werden hoffentlich bis December fertig; der Clavierauszug eher, die Correctur hab' ich ſchon. Urtheile aber nicht nach ihm allein; das brauch' ich Dir eigentlich nicht zu ſagen.

Es ſcheint Dir wohl zu gehen, mein lieber Verhulſt! Haſt Du keine Zeit, wieder einmal zu uns zu kommen? Wie ſchön ſind die Zeiten des jugendlichen Zuſammenlebens und Strebens; Leiden und Freuden, es kennt ſie doch Niemand ſo gut als der Künſtler.

Arbeiteſt Du fleißig fort? Dein Quartett hab' ich eigentlich nur oben am Rand gekoſtet; Du ſcheinſt mir an Kraft und Anmuth gewonnen zu haben. Ich gab es an Wenzel zurück und ſprach ihn noch nicht, was Du weiter darüber beſtimmt haſt. Du weißeſt ja, wie ſchwer es iſt, Verleger zu gewinnen und wirſt Deinen Leipziger Bekannten nicht zürnen, wenn es mit dem Druck nicht ſo ſchnell gegangen. Wie ſteht es jetzt damit? Und was haſt Du ſonſt Neues geſchrieben?

Die Redaction der Zeitung hab' ich für dieſes Jahr ganz an Lorenz abgegeben, glaube auch nicht, daß ich ſie wieder übernehmen werde*). Ich möchte ganz der Compoſition leben; aber freilich der Drang nach einem geregelten Wirkungskreiſe wird immer größer, je älter man wird. Vielleicht zeigt der Himmel auch da einen Ausweg.

Hirſchbach haut gewaltig um ſich in ſeinem Repertorium**). Ein freies Wort war aber einmal nöthig, und ich lobe es an ihm, geſchäh' es manchmal nur nicht gar zu perſönlich und rückſichtslos. Eine tolle Zeit. Wohl dem, der ſich in ſeinen vier Pfählen wohl befindet, Partiturpapier vor ſich und prächtige Compoſitionen hineinmalend.

Meine zwei Mädchen ſind kleine liebe Engelskinder, meine Frau das alte gute. Und Du willſt Junggeſell bleiben? Schreibe mir doch auch darüber einmal!

Ich grüße und küſſe Dich; denke ſo gern an mich, wie ich an Dich!

Dein

Robert Sch.

150. An Dr. H. Härtel.

[d. 17. Auguſt 1844.]

Beim Wort Quartett fällt mir ein, daß (dem Repertorium nach) die Gebrüder Müller in B[raunſchweig] meine bei Ihnen erſchienenen Quartette einem hieſigen Verleger mit dem etwas cyniſchen Urtheil: Schofles Zeug zurück geſchickt haben ſollen. Ich glaube es nicht, und das Ganze iſt wohl eine Klatſcherei. Indeß ſchien es mir doch in meinem wie in Ihrem Intereſſe räthlich, die Quartette, die noch nirgends eine Beſprechung erhalten, einem guten Muſiker zur Anzeige zu übergeben, vielleicht Herrn MD. Richter, was mich freuen würde, da ich weiß, daß er die Quartette ſchon früher genau durchgegangen. Für dieſen Fall lege ich Ihnen die Partitur bei*).

---

*) Nach Ablauf des Jahres erwarb F. Brendel die N. Zeitſchrift.

**) Eine kritiſche Zeitſchrift, 1844 von Hirſchbach gegründet.

151. An Dr. E. Krüger.

[Ohne Ort und Datum; vermuthlich Leipzig, December 1844].

Viel bin ich Ihnen ſchuldig und der Gedanke daran hat mich oft gequält. Aber Sie wiſſen vielleicht gar nicht, wie ſehr krank ich war an einem allgemeinen Nervenleiden, das mich ſchon ſeit einem Vierteljahre heimgeſucht, ſo daß mir vom Arzte jede Anſtrengung und wär's nur im Geiſt unterſagt war. Jetzt geht es mir etwas beſſer; das Leben hat wieder Schimmer; Hoffnung und Vertrauen kehren allmählich wieder. Ich glaube, ich hatte zu viel muſicirt, zuletzt mich noch viel mit meiner Muſik zum Goethe'ſchen Fauſt beſchäftigt — zuletzt verſagten Geiſt und Körper den Dienſt. . . . Muſik konnte ich in der vergangenen Zeit gar nicht hören, es ſchnitt mir wie mit Meſſern in die Nerven. — — —

Fünf Wochen ſpäter aus Dresden. Noch immer bin ich ſehr leidend und oft ganz muthlos. Arbeiten darf ich gar nicht, nur ruhen und ſpazieren gehen — und auch zum letzten verſagen mir häufig die Kräfte. Holder Frühling, vielleicht bringſt du ſie wieder! . . . Wir haben uns für dieſen Winter nach Dresden übergeſiedelt. Der Arzt rieth dazu — und dann, ſeitdem Mendelsſohn von Leipzig weg iſt, will es uns auch muſikaliſch nicht mehr behagen. Doch bleibt Leipzig für Muſik noch immer die bedeutendſte Stadt und ich würde jedem jungen Talente rathen, dahin zu gehen, wo man ſo viel und ſo viel gute Muſik hört. — —

Der Fauſt beſchäftigt mich noch ſehr. Was meinen Sie zu der Idee, den ganzen Stoff als Oratorium zu behandeln? Iſt ſie nicht kühn und ſchön? Nur denken darf ich jetzt daran.

---

*) Die Recenſion, mit R. unterzeichnet, ſteht in der Allg. Muſ. Ztg. 1845, S. 38.

152. An Verhulſt.

Dresden, den 28ſten Mai 1845.

Mein lieber Verhulſt,

Die Zeit, wo Du nichts von mir gehört haſt, war eine ſchlimme für mich. Ich war oft ſehr krank. Finſtere Dämonen beherrſchten mich. Jetzt geht es etwas beſſer; auch zur Arbeit komme ich wieder, was mir Monate lang ganz unmöglich war.

Deine beiden Briefe mit Muſik haben mich und Klara innig gefreut, namentlich der letzte, wo Du uns Hoffnung auf Deinen Beſuch giebſt. Komm doch ja — ſobald als möglich. Einen Sommer in dieſen reizenden Gegenden zu leben, verlohnt ſich wohl der Mühe. Auch Julius Becker findeſt Du, jetzt verheirathet an eine wohlhabende Wittwe, und dann Nottebohm. Verſchiebe aber Dein Kommen nicht zu lange hinaus, mache Dich gleich auf. Wir wollen die alten Zeiten wieder erneuen; es würde eine große Freude für mich ſein[*]).

Iſt denn Dein Quartett erſchienen? Ich ſah es noch nicht. Von Deinen letzten Compoſitionen gefielen mir die 4ſtimmigen beſonders; es iſt ſchön, daß Du Dich in allen Gattungen cultivirſt. Eines hilft immer zum andern und man hält ſich länger friſch. Damit ſie beſprochen würden, habe ich übrigens alle Deine Compoſitionen an Brendel gegeben.

Die beifolgende Fuge[**]) gieb doch an Hrn. Vermeulen, der mich um einen Beitrag für das Album Eures

---

[*]) Verhulſt führte dieſen Beſuch im December aus.

[**]) F-moll, ſpäter in op. 72 erſchienen.

Vereins bat. Ich laß um gute Correctur bitten. Schreib mir, ob Dir das Stücklein gefällt; in dieſer Art hab' ich jetzt viel geſchrieben, namentlich für Orgel und Pedalflügel (verſtehſt Du); auch von Klara erſcheint jetzt ein Heft Präludien und Fugen für Clavier.

Dies wenige genüge für heute, mein lieber Verhulſt! Vieles andere hoffe ich Dir bald zu ſagen; mache Dich los und komme bald zu

Deinem Dich liebenden

R. S.

153. An Felix Mendelsſohn Bartholdy.

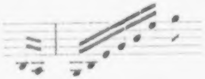
Dresden, den 17ten Juli 1845.

Lieber Mendelsſohn,

Vielleicht ſehen wir uns bald. Wir haben große Luſt, nach dem Rhein zu reiſen zum Feſt in Bonn. Nun ſchreiben Sie uns, ſind Sie noch in Frankfurt — in den Tagen vom 1ſten bis 8ten Auguſt? Denken Sie noch unſer in Freundſchaft? Dürfen wir Sie recht oft beſuchen? Ach — viel habe ich Ihnen zu erzählen — was für einen ſchlimmen Winter ich gehabt, wie eine gänzliche Nervenabſpannung und in ihrem Geleit ein Andrang von ſchrecklichen Gedanken mich faſt zur Verzweiflung gebracht — daß es jetzt aber wieder freundlicher ausſieht und daß auch Muſik wieder innen erklingt, und daß ich mich bald ganz wieder zu erholen hoffe — über alles dieſes will ich mich bei Ihnen recht tapfer ausſchweigen. (Anekdote im Hôtel de Bavière 1836.)

Für's Erſte ſchreiben Sie mir, ob wir Sie auch wirklich in Frankfurt finden, und dann auch, ob Sie glauben, daß Klara dort ein Concert geben oder im Theater ſpielen könne. Wenn wir die Reiſekoſten hätten, würden wir noch einmal ſo fröhlich wieder nach Hauſe kommen. Wär's nicht, wär's auch kein Unglück. Wir freuen uns vor Allem auf den Rhein, auf den ſchönen, lieben Rhein*).

Von Ihnen hörten wir nur manchmal durch Bendemann's; noch neulich weihte Klara ihren Flügel (einen neuen von Streicher) mit Ihrem alten, immer jungen Capriccio in E



ein, wo ich recht an Leipzig dachte und wie ich es das erſtemal von Ihnen hörte bei Voigts. Bendemanns ſind immer recht freundlich mit uns, wofür wir ſie auch ſehr verehren. Er arbeitet wieder fleißig, faſt den ganzen Tag; der Saal ſoll noch bis zur Eröffnung des Landtages fertig werden. Hiller wohnt in Pillnitz, componirt auch ſehr viel. Von ſeiner Oper**) hörte ich nur die 2 erſten Acte. Er hat einen unbegreiflichen Mißgriff gethan mit dem Text. Die Muſik halte ich dem Charakter und Styl nach für ſein Beſtes, und iſt doch auch wärmer als die „Zerſtörung". Er will nun raſch an eine zweite Oper.

Sonſt giebt's hier wenig Künſtler!

Von Ihnen zu hören, was Sie Alles in der Zeit, wo wir uns nicht ſahen, gearbeitet, freuen wir uns ſehr. Vom „Oedipus" wurde uns erzählt, von Sonaten für die Orgel und von einem neuen Oratorium. Da ſtehe ich ſehr zurück und kann Ihnen nur wenig zeigen. Innerlich, fühl' ich aber, bin ich in der Muſik nicht ſtehen geblieben, und ein roſiger Schimmer will mir manchmal verkünden, ich gelange bald wieder zur ganzen Kraft, um von Neuem rüſtig arbeiten zu können.

---

*) Dieſe Reiſe wurde aufgegeben. S. Brief Nr. 154.

**) Conradin.

Leben Sie wohl, mein verehrter Mendelsſohn, und ſagen mir bald mit einem Worte, ob Sie immer noch gedenken

Ihres

ergebenen

Robert Schumann.

Ihrer Gemahlin unſre verehrungsvollen Grüße. Wir denken d. 28ſten von hier abzureiſen; ein Brief von Ihnen träfe uns alſo noch ganz gut.

---

154. An Breitkopf und Härtel.

Dresden, den 17ten Auguſt 1845.

Hochgeehrte Herren und Freunde,

Recht ſehr haben wir bedauert, Sie bei unſerer Durchreiſe durch Leipzig neulich nicht zu Hauſe anzutreffen. Unſere Empfehlungen ſind Ihnen hoffentlich ausgerichtet worden. Leider bekam mir das Reiſen, das ununterbrochene Fahren ſo ſchlecht, daß wir vorzogen, nur einige kürzere Touren durch Thüringen zu machen und die Reiſe an den Rhein ganz aufzugeben. Seit einigen Tagen ſind wir denn wieder zurück und es geht mir jetzt auch um Vieles beſſer.

Was ich Ihnen bei unſerer Durchreiſe mündlich zu ſagen gedachte, hole ich nun ſchriftlich nach. Henſelt hat uns nämlich vor Kurzem durch eine Petersburger Dame ſein Concert geſchickt und dazu meiner Frau ſagen laſſen, ſie möge es öffentlich ſpielen, wo und wann ſie wolle — im Uebrigen aber kein Wort dazu geſchrieben. Da ich nun weiß, daß Henſelt Ihnen das Concert verſprochen, ſo dachte ich, intereſſire es Sie, Obiges zu erfahren, und er werde ſich auf eine Anfrage Ihrerſeits gewiß über den Zeitpunct der Herausgabe erklären. Ich überlaſſe nun Ihrem weiteren Ermeſſen, welchen Gebrauch Sie von meiner Notiz machen wollen. — — —

In aufrichtiger Hochachtung

Ihr

ergebener

R. Schumann.

155. An Mendelsſohn.

(Ohne Datum. Wahrſcheinlich September 1845.)

Lieber Mendelsſohn.

An mir war's, Ihnen zu ſchreiben — zu danken für die Liebe Ihres Beſuchs, für manches Ihrer Worte. Aber es ſtrengt mich alles Schreiben doch noch ſehr an und darum verzeihen Sie! Etwas beſſer geht mir's ſchon; Hofrath Carus hat mir Früh-Morgen-Spaziergänge angerathen, die mir denn auch ſehr gut bekommen; doch langt es überall noch nicht zu und es juckt und zuckt (?) mich täglich an hundert verſchiedenen Stellen. Ein geheimnißvolles Leiden — wenn es der Arzt anpacken will, ſcheint es zu entfliehen. Doch werden wohl auch beſſere Zeiten wiederkommen, und blick' ich auf Frau und Kinder, ſo hab' ich ja Freude genug.

Zum erſten Concert denkt nun meine Frau ſicher in Leipzig zu ſein und darin zu ſpielen. Wir haben uns aber für das Concert von Henſelt entſchieden, da wir ſpäter ein eigenes einmal zu geben Luſt haben, wo ſie dann meines ſpielen wird. Sodann trägt mir meine Frau aber auf zu ſagen, daß ſie nur dies eine Stück ſpielen möchte. Das Concert iſt ſo ſchwer wie zwei, ſehr angreifend, kurz ſie traut es ſich nicht zu, mehr als das eine zu ſpielen. Wollen Sie ſo gut ſein, dies der Direction zu ſagen? — Eine Vorprobe iſt nun nicht nöthig und wir würden dann vor Freitag nicht in Leipzig ſein. Ein Wort, wann die Probe iſt, laſſen Sie uns wohl noch wiſſen? —

In mir paukt und trompetet es ſeit einigen Tagen ſehr (Trombe in C); ich weiß nicht, was daraus werden wird*).

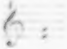
Tauſend Grüße!

Robert Sch.

156. An Mendelsſohn.

Dresden, den 24ſten September 1845.

Lieber Mendelsſohn,

Solche Briefe und Gründe müſſen wohl erweichen. Wir ſpielen**), und zwar a) Romanze von R. Sch., b) Notturno von Chopin, c) Lied ohne Worte von M. B. (aus dem neuſten Heft das  — errathen Sie? ***).

---

*) Symphonie in C.

**) D. h. Clara, und zwar auf den beſonderen Wunſch Mendelsſohn's noch einige kleinere Stücke außer dem Concert von Henſelt. Dieſelben waren anders als obiger Vorſchlag, 2 Lieder ohne Worte und eine Fuge von Schumann.

***) Es iſt Nr. 4 aus dem 6. Hefte gemeint. Die obige, etwas räthſelhafte Bezeichnung deſſelben wird verſtändlich durch eine Mittheilung, welche J. Schubring in ſeinen „Erinnerungen an F. Mendelsſohn-Bartholdy" (Jahrg. 1866 des „Daheim" S. 376) über das Verhältniß Mendelsſohn's zu Schumann macht. Es heißt dort: „Warum in den herausgegebenen Briefen Mendelsſohn's keine Beziehung auf Schumann vorkommt, weiß ich nicht; das aber weiß ich, daß M. ſich gegen mich einmal mit hoher Werthſchätzung über Schumann's muſikaliſche Bedeutung ausſprach, und daß er nicht allein um des Clavierſpiels der Frau Clara Schumann willen in freundſchaftlicher Beziehung zu dem Ehepaare ſtand, ſondern mir auch, als ich über das vierte Lied aus dem 6. Hefte der „Lieder ohne Worte" über das f im 5. Takt meine Verwunderung kund gab, ſeinerſeits ganz verwundert entgegnete, es werde ihm nun erſt klar, was Schumann Tags zuvor gemeint, da er ihm von weitem ein f entgegengefingert habe. Er ſelbſt, Mendelsſohn, finde dies f ganz natürlich, es müſſe aber doch etwas Beſonderes damit ſein, da es uns beiden ſo aufgefallen ſei. Ich ſchließe aus dieſer kleinen Geſchichte auf einen gemüthlichen und freundſchaftlichen Umgang der beiden. Das Rendezvous, das damals für uns drei nach dem Roſenthal angeſagt war, wurde leider durch einen zufälligen Umſtand vereitelt".

Die Scene aus Fauſt ruht auch im Pult; ich ſcheue mich ordentlich, ſie wieder anzuſehen. Das Ergriffenſein von der ſublimen Poeſie grade jenes Schluſſes ließ mich die Arbeit wagen; ich weiß nicht, ob ich ſie jemals veröffentlichen werde. Kommt aber der Muth wieder und vollende ich, ſo werde ich Ihrer freundlichen Aufforderung gewiß gedenken; haben Sie Dank dafür. —

Noch eine Geſchäftsſache. Ein junger Geſanglehrer aus Brüſſel Namens Servais ſuchte uns auf, er hat gute Zeugniſſe von Fétis ꝛc. ꝛc., ich ſelbſt kenne ſeine Fähigkeiten nicht genauer. Gäbe es vielleicht am Conſervatorium etwas für ihn zu thun? Er ſcheint von beſcheidenen Anſprüchen, und ich habe ihm verſprochen, bei Ihnen deshalb nachzufragen. Wollen Sie mir eine Zeile deshalb ſchreiben?

Unſere beiden Schützlinge, die Geſchwiſter Becker*) — nehmen Sie ſich ihrer ein wenig an? Es ſind ein paar gute Kinder und vom beſten Willen; ihre Hände hat der Vater ſehr gründlich geſchult, es muß nun das Andre kommen.

Man will hier Abonnementconcerte einrichten — doch zweifle ich, ob ſie zu Stande kommen**). Mit der Capelle iſt nichts anzufangen und ohne ſie auch nichts. Der Zopf hängt ihnen hier noch gewaltig. So will die Capelle in Extraconcerten nie Beethoven'ſche Symphonieen ſpielen, weil das ihrem Palmſonntagconcert und Penſionsfond ſchaden könne. —

Viele Grüße an Sie und David und Gade, erinnert Euch bei Härtel'ſchen Soiréen und Ananaspunſch einmal gelegentlich meiner.

Ihr

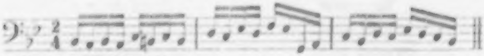
R. Schumann.

---

*) Ruppert und Marie, Kinder von Schumann's Freunde C. A. Becker in Freiberg; ſie wurden 1845 Schüler des Leipziger Conſervatoriums.

**) Sie kamen zu Stande und wurden von Hiller u. Schumann geleitet.

Mein neuſtes Bach-Thema iſt dieſes:



recht zum Wühlen!*)

157. An Mendelsſohn.

[Ohne Datum. Gleich nach dem vorigen Briefe geſchrieben]

— — Und nun, lieber Mendelsſohn, unſern großen Glückwunſch zur zweiten Kleinen; möge ſie Ihnen und Ihrem Hauſe lauter Freude bringen. Auch bei uns ſteht etwas bevor; aber ich ſage immer zu meiner Frau „man kann nicht genug haben“. Es iſt die größeſte Huld, die uns auf Erden geſchehen kann.

158. An Mendelsſohn.

Dresden, den 22ſten October 1845.
Mittwoch früh.

Beſter Mendelsſohn,

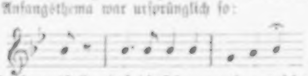
Jetzt mögen Sie wohl mitten in meiner Symphonie ſein!**) Erinnern Sie ſich noch der erſten Probe im J. 1841 — und der geſtopften Trompeten und Hörner zu Anfang? Wie ein wahrer Schnupfen klang's; ich muß lachen, wenn ich daran denke***). Und nun laſſen Sie ſich danken, daß Sie wieder an

---

*) Eine Bearbeitung dieſes Themas iſt nicht aufgefunden worden.

**) Schumann ſchrieb, während in Leipzig die Probe zur B-dur-Symphonie ſtattfand, die am folgenden Tage im Gewandhauſe aufgeführt wurde.

***) Das Anfangsthema war urſprünglich ſo:



Da es ſich aber herausſtellte, daß die Töne g und a auf den damals noch allgemein gebräuchlichen Natur-Inſtrumenten faſt gar nicht zu Gehör kamen, ſo verlegte Schumann das Thema eine Terz höher.

mein Stück gedacht, ſich wieder Mühe damit geben. Mit inniger Freude gedenke ich jenes erſten Abends der Aufführung, wie prächtig ging ſie, wie ich es nie wieder gehört. Vielleicht könnte ich es morgen. Aber dazu fehlt mir doch der Unternehmungsgeiſt; ich will leider immer noch nicht zu meiner ganzen Kraft wieder kommen, jede Störung meiner einfachen Lebensordnung bringt mich noch außer Faſſung und in einen krankhaften, gereizten Zuſtand. Darum blieb ich auch lieber zu Hauſe, als meine Frau bei Ihnen war, zu meiner Betrübniß. Wo Luſt und Freude iſt, da muß ich noch fern ſtehen. Da heißt's denn immer: Hoffe, hoffe — und ich will's.

Mit wahrer Freude hat mir Klara erzählt, wie lieb und gut Sie gegen ſie geweſen. Sie wiſſen ja — ſie iſt eine alte Verehrerin von Ihnen und glücklich über jedes Beifallszeichen von Ihrer Seite. Dann iſt's wohl wahr, ſie verdient auch alle Liebe und Aufmunterung, als immer fleißige, immer fortſtrebende Künſtlerin, und dann als Frau überhaupt — ein Geſchenk von Oben iſt ſie. Alſo ganz beglückt kam ſie von Leipzig zurück, und Sie waren der Hauptgrund dazu, wie ſie es gar nicht verhehlt. Noch zuletzt haben wir uns in Ihre Orgelſonaten verſenkt — leider nur am Clavier; aber wir hätten es doch ohne Titel herausbekommen, daß ſie von Ihnen waren. Und dabei doch überall das Vorwärtsſtreben, weshalb Sie mir immer als Vorbild daſtehen. Dieſe ächtpoetiſchen, neuen Formen wieder; wie ſie ſich in jeder Sonate zum vollkommenen Bild runden! Wenn ich mir bei Bach immer nur ihn ſelber an der Orgel ſpielend vorſtelle, ſo denke ich bei Ihnen mehr an eine taſtende Caecilia — und wie ſchön, daß das grade der Name Ihrer Frau iſt. Vor Allem haben mir Nr. 5 und 6 bedeutend geſchienen; es iſt doch wahr, lieber Mendelsſohn — ſo reine Harmonieen, ſo immer reiner und verklärter ſchreibt Niemand weiter. Habe ich Sie wieder einmal gelobt? Durfte ich? Freilich was verſteht die Welt (incl. viele ihrer Muſiker) von reiner Harmonie? Da hat Wagner wieder eine Oper fertig*) — gewiß ein geiſtreicher Kerl voll toller Einfälle und keck über die Maßen — die Ariſtokratie ſchwärmt noch vom Rienzi her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte ſchön, kaum gut hintereinander wegſchreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierſtimmigen Choralgeſchicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur ſchön gedruckt vor uns**) — und die Quinten und Octaven dazu — und ändern und radiren möchte er nun gern — zu ſpät! — Nun genug! Die Muſik iſt um kein Haar breit beſſer als Rienzi, eher matter, forcirter! Sagt man aber ſo etwas, ſo heißt es gar „ach, der Neid“, darum ſag' ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längſt wiſſen.

Nun mahnt es mich zum Schluß. Aber unſer Hauptanliegen nicht zu vergeſſen! Sind Sie zum 3ten November in Leipzig? Wo nicht, ſo verſchieben wir unſer Concert auf den 10ten, ſind Sie dann gewiß da? Ein paar Zeilen (recht bald) von Ihnen würden uns lieb ſein. Wir würden dann den 3ten hier in Dresden Concert geben.

Die hieſigen Abonnementconcerte, hoffe ich, kommen zu Stande. Die Capelle ſoll's noch kaum faſſen können, das Unerhörte wird geſchehen! Dabei ging man übrigens von unſerer Seite mit aller Offenheit zu Werke; dennoch, ſie glaubt nicht an die Möglichkeit.

Aha! alle Jahre eine Symphonie von Beethoven, und dazu Verzierungen der Capelle ad libitum — das geht nicht mehr. Werden uns die Leipziger manchmal unterſtützen? Wir bauen ſehr darauf, wir hoffen es ſehr.

---

*) Tannhäuſer. Vgl. Brief Nr. 160 und 163.

**) Schumann hatte die Partitur von Wagner zum Geſchenk erhalten mit der handſchriftlichen Widmung darauf: „An Robert Schumann zum Andenken von Richard Wagner“. (Ohne Datum.) Die Partitur (mit der Jahreszahl 1845) iſt ein Ueberdruck von Wagner's Handſchrift; er verſtand mit chemiſcher Tinte ſehr geſchickt zu verfahren. Das Exemplar iſt jetzt im Beſitz des MD. C. Reinthaler in Bremen.

Bendemann war auch in den Berathungen und mit einem wahrhaft liebenswürdigen Eifer bei der Sache. Durch ein unbegreifliches Verſehen iſt aber ſein Name in der öffentlichen Einladung ausgelaſſen worden, worauf er geäußert, daß er, da es der Zufall ſo gewünſcht, nun auch nicht dabei ſein wolle — was uns Alle ſehr ſchmerzt. Vielleicht bewegen wir ihn aber dennoch.

Ich komme wieder ins Schwatzen; möchte [es] gern noch ſtundenlang mit Ihnen; aber ich fühl's, es iſt beſſer, ich ſchließe.

Morgen Abend möge ich recht lebhaft vor Ihnen ſtehen mit meinen Mängeln und Unarten, aber auch mit einem Herzen, das immer das Beſte geben möchte und die Zuneigung des Ihrigen vor allem Andern wünſcht.

Ihr
R. Schumann.

159. An Mendelsſohn.

Dresden, den 9ten November 1845.

Lieber Mendelsſohn,

Meine arme Frau iſt krank, nicht bedenklich, doch ſo, daß ſie übermorgen im hieſigen 1ſten Abonnementconcert nicht ſpielen kann. Die Direction iſt nun in großer Verlegenheit. Da dachte ich an Joachim, ob der nicht kommen könnte, und an Ihre, immer gern unterſtützende Freundlichkeit, ob Sie nicht Joachim dazu aufmuntern helfen wollten. Freilich die *größte Eile* iſt von Nöthen. Mein Schwiegervater hat ſich deshalb gleich ſelbſt auf den Weg gemacht. Wollten Sie ihm nun *noch dieſen Abend* in ſeinen Bemühungen behülflich ſein, dadurch, daß Sie ein paar Zeilen an Joachim ſchrieben, oder daß Sie meinen Schwiegervater zu Joachim ſelbſt begleiteten —

ſo ſind wir Ihnen zu herzlichſtem Danke verpflichtet*). Alles Andre wird Ihnen mein Schwiegervater ſelbſt auseinanderſetzen.

Unſer Orcheſter iſt ein ganz tüchtiges, die Bläſer vortrefflich; ich hab' mich geſtern erlabt an Ihrer „Meeresſtille und glückliche Fahrt“. Von dem Schiff kann man wohl auch ſagen, was Zelter von dem Mond in irgend einem Stück, wie Sie mir früher einmal erzählten: „da kömmt man auf die Strümpfe“. So viel hätte ich Ihnen über Ihre Ouverture zu ſchreiben, ſo viel! Leider iſt unſer Publikum faſt lauter Ariſtokratie — ich fürchte, wir machen ihnen oft zu gute Muſik.

Nun, lieber Mendelsſohn, die andere Bitte! Wollen Sie uns noch in unſerm Leipziger Concert den 17ten unterſtützen? Daß bis dahin meine Klara ſich gänzlich erholt hat, hoffe ich beſtimmt. Und was wollen Sie mit ihr ſpielen? Nicht vielleicht das Duo in A, was Sie ſchon früher einmal (im J. 1840) mit ihr geſpielt? Könnte ich darüber bis Dienſtag früh eine Zeile von Ihnen haben, oder wollten Sie meinem Schwiegervater die Antwort mündlich geben? Mittwoch, ſpäteſtens Donnerſtag kämen wir dann ſelbſt**).

Wie ſchön meine Symphonie gegangen, mit wie viel Antheil Sie dirigirt, hab' ich von Allen gehört. Hätte ich Kräfte! Könnte ich es Ihnen vergelten!

Klara grüßt und dankt auf das Schönſte im Voraus.

Wie immer Ihr

R. Schumann.

160. An Mendelsſohn.

Dresden, den 12. November 1845.

Lieber Mendelsſohn,

Sind Sie wieder im gewohnten Lebensgleiſe — nach den unruhigen Tagen in Berlin und der Lind-Aufregung wieder ganz zu Hauſe, daß man anklopfen kann und freundlich eingelaſſen wird? Am innigſten dachte ich doch wieder an Sie, als Joachim das Violinconcert ſpielte; kritiſiren nach dem erſten Hören eines ſolchen Stückes kann ich nicht — aber mich ganz hingeben — dann drängt ſich mir wohl auch ein Bild auf, und daß ich's nicht verſchweige, welches es war, das einer Grazie, die ſich auf Augenblicke wie ſelbſtvergeſſend, von leidenſchaftlicheren Regungen ergriffen wird, daß ſie wie die Muſe ſelber anzuſehen iſt; gleich malen möchte ich es. Gewiß lieben Sie das Concert ſelber ſehr, und wahr iſt es auch, ſo wie der Componiſt kennt und verſteht doch Niemand ſein Werk; und die Clarinetten im letzten Satz und die einzelnen Tuttis wiſſen Sie auch zu ſchätzen.

---

*) Es geſchah; Joachim ſpielte in dem Concert.

**) Das Concert fand nicht ſtatt.

Von meinem Concert möchte ich Ihnen auch Einiges erzählen, am liebſten, daß Sie es hören könnten. Ginge das vielleicht nicht noch in einem Abonnementconcert? Es fiel uns geſtern ein. Wir könnten zu den nächſten ganz gut, ſpäter nicht mehr. Sind aber dieſe Concerte ſchon beſtellt, ſo ſchreiben Sie uns, ohne erſt bei der Direction nachzufragen — nicht wahr?

In der Ouverture, Scherzo und Finale hab' ich geändert, das letzte ganz umgearbeitet — es ſcheint mir jetzt viel beſſer. Ich bringe es Ihnen nach Leipzig mit, wenn wir kommen ſollten.

Für Ihr Duo*) haben wir auch noch zu danken, ich habe mich wieder ſehr daran ergötzt. Meine Frau bittet wieder um etwas: erlauben Sie wohl, daß ſie ſich eine Copie davon machen läßt?

Hiller hat viel zu thun mit den Abonnementconcerten; er iſt eifrig und ſcheint ſehr glücklich. Ach, wie traurig es mich oft macht, daß ich ſo unthätig dabei ſtehen muß; ich verſuchte neulich zu dirigiren, mußte es aber wieder laſſen, es griff mich zu ſehr an. Doch geht es mir im Ganzen viel beſſer, als wie Sie hier waren; auch zur Arbeit fühl' ich mehr Kraft.

---

*) Wahrſcheinlich das im vorigen Briefe erwähnte Duo in A, ſpäter als Allegro brillant für Pianoforte zu vier Händen op. 92 gedruckt.

Über Tannhäuſer vielleicht bald mündlich; ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Leſen der Partitur darüber ſchrieb; von der Bühne ſtellt ſich alles ganz anders dar. Ich bin von Vielem ganz ergriffen geweſen.

Einen herzlichen Gruß noch!

Robert Sch.

161. An Mendelsſohn.

Dresden, den 18ten November 1845.

Lieber Mendelsſohn,

Wir haben uns ſehr gefreut über Ihr Ja, und hoffen den Montag vor dem Concert in L. zu ſein. Herzlich freu' ich mich, Sie zu ſehen.

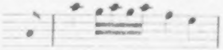
Klara wollte außer dem Concert*) noch ſpielen: Impromptu von Hiller und zwei Lieder ohne Worte aus dem 6ten Heft (das in E und das in C, was ſie ſchon das Vorigemal geſpielt). Schreiben wir ſpäter nicht anders, ſo nehmen Sie die Stücke als gewiß. Mein Concert zerfällt in Allegro affettuoso, Andantino und Rondo — die beiden letzten zuſammenhängend — wenn Sie es vielleicht auf dem Zeddel bemerken wollten.

Wagner hat uns zu unſerer Überraſchung geſtern ſeinen neuen Operntext vorgelegt, Lohengrin — zu meiner doppelten, denn ich trug mich ſchon ſeit einem Jahre mit demſelben, oder wenigſtens einem ähnlichen aus der Zeit der Tafelrunde herum — und muß ihn nun in den Brunnen werfen. Den Meiſten gefiel der Text ausnehmend, namentlich den Malern. Wir kommen jetzt nämlich alle Woche einmal zuſammen — Bendemann, Rietſchel, Hübner, Wagner, Hiller, Reinick — da findet ſich denn immer allerhand zum Erzählen oder Vorleſen und es geht recht rege dabei her.

---

*) Clavier-Concert von Schumann, das in dem fraglichen Concert am 1. Januar 1846 zum erſtmaligen Vortrage gelangte.

Verhulſt reiſt morgen nach Italien weiter; er hat keine Ruh und Sitzfleiſch.

Lieber Mendelsſohn, als wir das letzte Mal Abſchied nahmen, haben Sie mich gewiß für rappelköpfiſch gehalten, als ich Ihnen noch ein ſo „gräuliches“ Compliment machte, zumal Sie vorher das reizende Lied in E geſpielt und Sie mein Compliment auf dieſes beziehen mußten. Ich meinte aber damit und mit dem „Eichendorff“ das in D-moll  ; wie aus einer alten Chronik ſchien mir's zu kommen, wenn die „Spielleute“ zum Turnier blaſen und die Ritter nicht erſcheinen wollen und die Muſiker nun ungeduldig werden ꝛc. ꝛc. Sagen Sie mir, ſchieß ich daneben, oder ſtand ſo etwas vor Ihrer Seele? vor Allem aber zürnen Sie mir nicht, daß ich ſo ſtarke Farben wählte zu meinem Compliment; ich erſchrak ſelbſt, wie es heraus war.

Für Ihre Bemühungen wegen des wohltemperirten Claviers*) danke ich Ihnen vielmals. Sollte die Ausgabe nicht vielleicht auf der Berliner Bibliothek ſein, und müßte man ſich deshalb an Dehn wenden? Wozu ich freilich wenig Luſt habe. —

Nun ſeien Sie mir herzlich gegrüßt — bald ſchreibe ich Ihnen wieder — überhaupt könnten wir es einander nicht von Zeit zu Zeit auch ohne hinreichenden Grund? Wäre unſere Freundſchaft Wein, ſo wäre jetzt ſchon ein guter Jahrgang [heute vor 10 Jahren Roſenthal]. Vielleicht denken Sie wie ich und ſchreiben mir bald einmal wieder.

---

*) Das Schumann in einer neuen Ausgabe herſtellen wollte.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

Von meiner Clara die freundlichſten Grüße.

162. An F. Hiller in Dresden.

[Leipzig, den 2. Januar 1846].

Leben und Menſchen hier muthen uns doch wieder ſehr an. Früher oder ſpäter glaube ich doch, daß wir uns hier wieder anſiedeln.

163. An H. Dorn.

Dresden, den 7. Januar 1846.

Verehrteſter Freund,

Soeben von Leipzig zurückgekommen, wo ich 14 Tage war, finde ich Ihren lieben Brief. Die Orcheſterſtimmen zur Peri laſſen Sie ſich von Elberfeld kommen, wenn Ihr Vorſchlag, ſie im Laufe des Winters in Köln aufzuführen, Anklang findet. Wo nicht, ſo haben Sie die Güte, mit einigen Zeilen Hrn. Arnold in Elberfeld zu benachrichtigen, daß er mir die Stimmen zurückſchickt.

Wie gern wir Ihre Symphonie hier hören möchten, glauben Sie mir nicht; aber unſere Concerte ſind kaum mehr als ein Anfang der guten Sache; wir haben im Ganzen nur ſechs dieſen Winter, von denen ſchon drei gegeben ſind und darin keine Mozart'ſche, noch keine neue Symphonie auch. In den drei letzten [wird] nun, [wie] voraus beſtimmt, die C-dur von Mozart, die Weihe der Töne und die von Gade daran kommen. Da würde ich denn mit einem andern Vorſchlag bei dem Directorium mit dem beſten Willen nichts erreichen können.

Tannhäuſer von Wagner wünſcht ich, daß Sie ſähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt 100mal Beſſeres als ſeine früheren Opern — freilich auch manches muſikaliſch-Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Muth dazu. Das Techniſche, die Inſtrumentirung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meiſterhafter gegen früher. Er hat ſchon wieder einen neuen Text fertig „Lohengrin".

Hiller giebt morgen ein großes Concert für das Weber-Denkmal; auch er war ſehr fleißig im Sommer.

Meine Frau hat ein Heft Fugen drucken laſſen; ich wünſchte, daß Sie ſie kennen lernten, auch meine Pedalſtudien *); vielleicht finden Sie ſie Ihrer alten Lehren nicht ganz unwürdig. Sie werden in der nächſten Zeit von manchem Neuen von mir hören.

Unſere herzlichen Grüße noch; möchten Sie ſich immer gern unſerer erinnern.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

164. An Carl Reinecke in Leipzig.

Dresden, den 22. Januar 1846.

Lieber Herr Reinecke,

Geſtern fehlte es mir an Zeit, der Sendung einen Brief beizulegen — daher heute einige Zeilen. Mit vielem Intereſſe hab' ich Ihre Compoſitionen geleſen, mich an Vielem darin erfreut — an der bedeutenden Gewandtheit einerſeits, dann an der edlen Richtung, die ſich überhaupt darin ausſpricht. Daß Sie noch nicht ganz Eigenes geben können, daß Erinnerungen an Vorbilder oft durchklingen, möge Sie ſelbſt

---

*) op. 56.

nicht irre machen. In ſo jungen Jahren, wie Sie ſtehen, iſt alles Schaffen mehr oder weniger nur Reproduction; ſo muß das Erz viele Wäſchen durchgehen, ehe es gediegenes Metall wird.

Zur Ausbildung eigenen melodiſchen Sinnes bleibt immer das Beſte, viel für Geſang, für ſelbſtſtändigen Chor zu ſchreiben, überhaupt ſo viel wie möglich *innerlich zu erfinden* und zu bilden.

Sehen Sie mit Freude Ihrer Zukunft entgegen; vergeſſen Sie darüber auch den Clavierſpieler nicht. Es iſt eine ſchöne Sache — bedeutende Virtuoſität, wenn ſie das Mittel für Darſtellung wahrer Kunſtwerke iſt.

Auch mir und meinen Compoſitionen ſchenken Sie ferneren Antheil; über Ihre..... [?] muſikaliſche Auffaſſung, feurige und energiſche Ausführung hab' ich wahre Freude gehabt. Ebenſo wie über die Ihrer Genoſſen und Freunde. Vergeſſen Sie nicht Hr. Grabau, Königslöw und Waſielewski*) freundlich von mir zu grüßen. Recht bald hoffe ich Sie wiederzuſehen!

Ihr
ergebener
R. Schumann.

165. An Carl Schumann**).

[Dresden 1846, 4ten Mai.

Mein lieber Bruder!

Wo wir uns Alle einmal wiederfinden, dorthin mußt Du ſehen. Auf keine Frage wird uns die Zukunft die Antwort ſchuldig bleiben. Dies tröſte und erhebe Dich.

Wollt Ihr nicht bald eine kleine Reiſe machen, — hierher nach Dresden — die Jahreszeit iſt ſo ſchön — Pauline kann ganz gut bei uns wohnen, wir machen recht ſchöne Spaziergänge zuſammen — gewiß, es wäre Euch gut. Aber ſobald wie möglich müßt Ihr kommen; Ende Mai und den Juni ſind wir wahrſcheinlich gar nicht hier, die nächſten drei Wochen aber gewiß noch.

---

*) Die Herren hatten Schumann bei ſeiner Anweſenheit in Leipzig ſeine drei Quartette vorgeſpielt.

**) Er hatte am 1. Mai ſeinen einzigen Sohn, Carl, von dem bereits in dem Briefe Nr. 148 die Rede war, durch den Tod verloren.

Komme, mein lieber Carl, zu Deinem!

Dich liebenden Bruder

Robert.

166. An C. Meinardus, Gymnaſiaſt in Jever.

Dresden, den 3. September 1846.

Mein werther junger Freund!

Sie müſſen mich für unfreundlich halten, daß ich Sie ſo lang mit einer Antwort warten ließ. Aber im Seebad [Norderney] war mir jede Anſtrengung unterſagt und unterſagte ſich auch ſelbſt — ſchon ſeit lange bin ich leidend, daß ich oft kaum einen Brief hintereinander fertig ſchreiben kann. Damit entſchuldigen Sie das lange Ausbleiben der Antwort auf Ihre lieben Zeilen, die mir ſo wohlthuend in die Einförmigkeit des Badelebens hineinklangen. Viel habe ich mich mit Ihnen beſchäftigt, Vieles in Ihrem Briefe wiederholt geleſen, des jugendlichen Muthes mich gefreut, der ſich darin ausſpricht, wie mancher hellen und praktiſchen Anſichten darin. — Alles in Allem erwogen, möchte ich Ihnen dennoch Einiges zu bedenken geben, ehe Sie ſich entſchließen.*) War ich doch in einer ähnlichen Lage wie Sie, hatte ich es doch auch mit einer ſorglichen Mutter zu thun und kleinſtädtiſche Vorurtheile zu bekämpfen. Dem großen Drange aber kamen ziemlich günſtige äußere Verhältniſſe zu Hülfe — es kam, wie es kommen mußte — ich ward Muſiker — meine Mutter war glücklich mich glücklich zu wiſſen. Aber ohne jene äußeren günſtigen Verhältniſſe — wer weiß, was aus mir geworden und ob ich nicht dem Schickſal erlegen, dem mittelloſe Talente ſo oft zum Raube werden. Wie wehe es mir thut, Sie gerade auf die Stelle Ihres Briefes aufmerkſam machen zu müſſen, wo Sie mir von Ihren Verhältniſſen ſo offen und vertrauensvoll ſchreiben, kann ich Ihnen nicht ſagen. Sie hielten, mir dies mitzutheilen, ſelbſt für wichtig genug, und das iſt es auch. — Die lange Strecke bis zur Zeit, wo ſich Ihnen eine ſorgenloſe Stellung vielleicht bietet, hätten Sie Muth, ſie zurückzulegen? Die tauſend Entbehrungen, oft Demüthigungen zu ertragen, ohne Aufopferung Ihrer Jugend-, Ihrer Schöpferkraft? — Dabei ſcheint mir, ſind Sie im Urtheile weit Ihrem Können vorausgeeilt — Sie hätten viel, ſehr viel nachzuholen, Vieles, was junge Muſiker Ihres Alters längſt hinter ſich haben und — eine ſtrenge Schule ſtünde Ihnen jedenfalls noch bevor. Daß Sie dann Tüchtiges, vielleicht Bedeutendes leiſten als Componiſt, ich glaub' es nach dem Talente, das mir Ihre Compoſitionen verrathen. Aber aus der Zukunft tönt keine Stimme bis zu uns — verbürgen läßt ſich nichts.

---

*) Die Muſik zum Lebensberuf zu wählen.

So meine ich denn, lieben Sie die Kunſt, wie Sie immer gethan, üben ſich fort und fort und ſchaffen aus Ihrem Innern, wie viel Sie vermögen, halten Sie feſt an großen Muſtern und Meiſtern, vor Allen an Bach, Mozart, Beethoven — und ſchenken Sie auch der Gegenwart immer freundliche Beachtung. — Aber nur nach der ſtrengſten Selbſtprüfung ergreifen Sie den anderen Lebensplan, zu dem Sie Ihr Herz zieht — und finden Sie ſich nicht ſtark genug, ſeinen Mühen und Gefahren trotzzubieten, ſo ſuchen Sie nach dem ſichereren Boden, den Sie ſich ja immerhin ausſchmücken können mit den Gebilden Ihrer Phantaſie und denen der geliebteſten Künſtler. Daß Sie auch mir dann ein freundliches Andenken bewahren, ſoll mich freuen, wie mich ſchon Ihr ganzer Brief erfreut hat.

Theilen Sie mir öfter von Ihren Arbeiten mit und zunächſt ſchreiben Sie mir von Ihrem nächſten Entſchluſſe und ob Sie Einigem in meinem Briefe zuſtimmen.

Ihr ergebener

R. Schumann.

167. An Mendelsſohn.

Lieber Mendelsſohn,

Wenn die Notenſchreiber hier Wort halten, ſo hoffe ich die Symphonie (C-dur) noch bis zum 5ten Concert fertig zu bringen*). Eine Freude ſollte mir's ſein. Wäre es dann möglich, daß Sie ſchon Dienſtag eine Probe hielten, ſo kommen wir Montag; im andern Fall erſt Dienſtag. Darauf geben Sie mir wohl eine Zeile Antwort! — Eigenes Concert geben wir nicht. Klara hat ſo ſchön Abſchied genommen mit dem G-dur-Concert, daß es beſſer iſt, wir laſſen es**). Wollten Sie, wie Sie äußerten, im 5ten Concert noch das Tripelconcert von Bach ſpielen und haben ſich über einen dritten Spieler noch nicht entſchieden, ſo verſteht es ſich freilich, daß ſie das mit großer Freude thut.

An der Erinnerung der letzten in L. verlebten Tage zehren wir noch ſehr. So todt iſt es hier dagegen. —

Klara hat ſeit ihrem Spiel in Leipzig vielleicht doch von der Anſtrengung etwas Schmerzen im rechten Arm, was ſie im Augenblick zu ſpielen verhindert. Sollte ſich das nicht geben, ſo daß ſie im Tripelconcert nicht mitwirken könnte, ſo erfahren Sie es jedenfalls noch zeitig genug, um eine Änderung zu machen.

Leben Sie wohl, lieber Mendelsſohn, und ſeien Sie herzlich von uns gegrüßt; auch Ihr kleines Studirſtübchen grüß' ich — dort gefällt es mir mit am beſten.

---

*) Es geſchah, ſo daß die Symphonie im fünften Gewandhausconcert (am 5. Nov.) zur Aufführung kam.

**) Clara Schumann gab doch am 16. Nov. ein eigenes Concert, worin Mendelsſohn wiederum die C-dur-Symphonie dirigirte.

In Liebe und Verehrung

Ihr

ergebener

R. Sch.

Dresden,
d. 27ſten October 1846.

168. An J. Fiſchhof.

Dresden, den 23. November 46.
Montag früh.

Lieber Freund,

Wenige Stunden nach Empfang dieſer Zeilen treffen wir hoffentlich ſelbſt in Wien ein. Immer verſchob ich unſere Abreiſe, und ich wollte Ihnen doch nicht eher ſchreiben, [als ich Gewiſſes melden konnte. Sehr freuen wir uns auf Wien, auf Sie, auf die alten Bekannten; mögen ſie noch die alten Herzen haben. Eine neue Symphonie [C-dur] bring' ich mit, meine Frau ein neues Trio; jene tritt etwas geharniſcht auf, dieſes iſt ſchon milder. Sie werden beides verſtehen.

Im Lauf des Freitag kommen wir wahrſcheinlich an; fragen Sie einmal in der Stadt Frankfurt nach!

Auf baldiges Wiederſehen
mit herzlichem Gruß
der Ihrige
R. Schumann.

169. An C. F. Becker.

Verehrteſter Freund,

Beifolgendes Heft*) Ihnen zu ſchicken, war ſchon längſt meine Abſicht. Erſt heute komme ich dazu. Bietet Ihnen das Opus Intereſſe genug, um etwas darüber zu ſagen in einer der beiden Zeitungen, ſo ſoll es mich freuen *). An Fleiß und Mühe hat es meinerſeits nicht gefehlt; an keiner meiner Compoſitionen habe ich ſo lange gefeilt und gearbeitet, ſie des hohen Namens, den ſie führt, nicht ganz unwürdig zu machen. Möchten Sie in Erinnerung alter Zeiten und treuer Mitgenoſſenſchaft die Sendung mit freundlichen Augen betrachten!

---

*) Die Fugen über den Namen „Bach", op. 60.

Dresden, Ihr ergebener
den 8. Februar 1847. R. Schumann.

170. An Dr. Franz Brendel in Leipzig.

Lieber Freund,

Herzlich leid hat es mir gethan, daß wir uns bei meiner letzten Anweſenheit in Leipzig verfehlt. So Manches, namentlich über Wiener Muſikzuſtände, hätte ich Ihnen mitzutheilen gewünſcht. Nun bin ich hier, im ſchnellſten Wechſel vom Süden nach dem Norden verſetzt — und auch über hier, die hieſigen Zuſtände, die doch im Ganzen noch beſſer, ließe ſich viel ſchreiben. In der Unruhe dieſer Tage aber etwas feſtzuhalten, wird mir ſchwer gelingen; darum nur ein paar Worte über die Aufführung der Peri. Sie war eine übereilte; auch wollte ich mich von der Selber-Direction zurückziehen, that es aber, um nicht noch mehr Verwirrung anzurichten, dennoch nicht. Einige der Chöre gingen vortrefflich, das Orcheſter hielt ſich leidlich — aber die Solopartien, namentlich Peri und der Tenor! In ſolcher Stadt, gegen [hohe] Eintrittspreiſe dem Publikum ſo mangelhafte Leiſtungen zu bieten! Die Schuld lag aber den Launen zweier Theaterkünſtler, der Tuczek und des Hrn Kraus, die zwei Tage vor der Auf-

---

*) Iſt nicht geſchehen.

führung plötzlich abſagten — perfider Weiſe — ſo daß die Tenor- und Sopranpartie von zwei Dilettanten übernommen werden mußten. Kaum die Noten trafen ſie — von Anderem gar nicht zu reden. So hat denn die Compoſition auf viele Einzelne wohl gewirkt — die Romantik, der orientaliſche Charakter war nicht ganz zu zerſtören; im Ganzen iſt ſie aber nicht in ihrer Totalwirkung verſtanden worden.

Sie haben nun, wie ich höre in L[eipzig] Gelegenheit, die Peri zu hören — und da wollte ich Sie nur recht bitten, der lieblichen Fee Ihre Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Es hängt Herzblut an dieſer Arbeit. Namentlich zwei Vorwürfen, die ihr hier gemacht werden — der Mangel an Recitativen, und die fortlaufende Aneinanderreihung der Muſikſtücke —, die mir gerade Vorzüge der Arbeit, ein wahrer formeller Fortſchritt zu ſein ſcheinen — wünſcht' ich, daß Sie ſie in's Auge faßten. Rellſtab, der Philiſter par excellence, hat ſie (die Vorwürfe) gemacht, im Uebrigen manches gut gefunden.

Die wohlwollende, gründliche und ſorgſame Beurtheilung des Concertes in A-moll hat mir Freude gemacht. War ſie nicht von D—l? [Dörffel]. Es ſieht ihm ganz ähnlich.

Geſtern Abend im Theater ſtieß ich auf einmal plötzlich an — Berlioz! Er reiſt ſchon heute weiter, nach St. Petersburg, um da von ſich aufzuführen.

Nun leben Sie wohl, lieber Brendel, grüßen Sie Ihre Frau (auch von der meinigen) und die ſonſtigen lieben Leipziger Bekannten. Den 1ſten März geben wir hier Concert, gehen von da nach Breslau und dann nach Dresden zurück, ſpäter in's Seebad.

Auf baldiges glückliches Wiederſehen

Berlin, der Ihrige
den 20. Februar 1847. R. Sch.

171. An F. Hiller.

[Ohne Datum. Dresden, gegen Mitte 1847.]

Lieber Hiller,

Zu unſerer Betrübniß biſt Du ſo raſch von hier fort, daß wir Dir nicht einmal ein Lebewohl noch ſagen konnten. Nun will ich es Dir wenigſtens nachſenden. Gewiß wirſt Du nach dem Bade ganz geſund und kräftig wieder zurückkommen. Daß Du ſo allein gereiſt, beunruhigt uns wie alle Deine Freunde; indeß zeugt es auch wieder von gutem Selbſtvertrauen, und das bleibt doch der beſte Arzt.

Uns geht es auch nicht zum Beſten. Klara iſt noch ſehr angegriffen, und auch ich oft. Vielleicht daß uns die kleine Reiſe, die wir vorhaben*), wieder Friſche und Heiterkeit bringt.

Mit dem Text zur Oper geht es langſam, aber doch vorwärts. Ein guter freundlicher Menſch, unſer Reinick, aber ſchrecklich ſentimental. Und gerade bei unſerm Stoff hat er ſo ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel (daß es die Genoveva, die wir gewählt, weißeſt Du wohl ſchon?) Im Uebrigen bin ich glücklich über den ſchönen Stoff, und denke, daß er auch Deinen Beifall hat.

Sonſt habe ich ein Trio**) in der letzten Zeit fertig gemacht, an dem mir Vieles ſehr gefällt. Du ſollſt es, wenn Du wieder da biſt, mit einem früheren, das ich vor einigen Jahren componirt***), zuſammen hören, auch das von meiner Klara.

Geſchieht hier etwas in Sachen Deiner Oper, was Dich intereſſiren könnte, ſo ſchreib ich es Dir. Mache nur, daß Du bald ſelbſt bei den Proben ſein kannſt, und ſchreib' uns auch einmal, wenn es Dich nicht anſtrengt.

---

*) Nach Zwickau. **) D-moll.

***) Phantaſieſtücke op. 88.

Klara will noch ein paar Zeilen ſchreiben, drum nimm nur meine herzlichen Wünſche und Grüße noch, auch Dank für Deine freundliche Theilnahme in der letztvergangenen Zeit.

Dein

ergebener

R. Sch.

172. An Friedrich Hebbel in Wien.

Dresden, den 14. Mai 1847.

Hochgeehrter Herr!

Entſchuldigen Sie die Freiheit, die ſich ein Ihnen vielleicht gänzlich Unbekannter nimmt, Sie mit einer Bitte bekannt zu machen, deren Erfüllung einzig in Ihren Händen liegt und dem Bittſteller freilich eine große Freude ſein würde.

Nach dem Leſen Ihrer Genoveva (ich bin Muſiker) beſchäftigte mich wie die Dichtung ſelbſt, ſo auch der Gedanke, welch' herrlicher Stoff ſie für die Muſik ſei. Je öfter ich Ihre Tragödie las, die ihres Gleichen ſucht — laſſen Sie mich darüber nichts weiter ſagen —, je muſikaliſch lebendiger geſtaltete ſich die Poeſie in mir. Endlich berieth ich mich mit einem hier lebenden poetiſch begabten Mann, und von der außerordentlichen Schönheit der Dichtung ergriffen, ging er ſchnell auf meinen Wunſch ein, ſie mir zu einem Operngedicht nach beſten Kräften umbilden zu wollen.

Zwei Acte liegen jetzt vor mir, die beiden letzten erhalte ich in dieſen Tagen. Aber ſo viel guten Willen der Bearbeiter zeigte, ſo behagte mir doch das Wenigſte; vor Allem, es fehlte überall an Kraft — und der gewöhnliche Operntextſtyl iſt mir nun einmal zuwider; ich weiß zu ſolchen Tiraden keine Muſik zu finden und mag ſie nicht.

Endlich in einiger Deſperation über das Gelingen fuhr es mir durch den Sinn, ob nicht der gerade Weg der beſte, ob ich mich nicht an den rechten Poeten ſelbſt wenden, ihn ſelbſt um ſeinen Beiſtand angehen dürfte. Aber mißverſtehen Sie mich nicht, verehrter Herr! Nicht als ob ich Ihnen zumuthete, Sie möchten, was Sie einmal im Tiefſten und Innerſten erſchaut und in Meiſterſchaft hingeſtellt, nun noch einmal opernhaft nachdichten — ſondern, daß Sie ſich das Ganze anſähen, Ihr Urtheil mir ſagten und nur hier und da Ihre kräftigende Hand anlegten, — dies wäre meine herzliche Bitte.

Thu' ich ſie vergebens? Iſt es nicht das eigene Kind, das um Ihren Schutz bittet! Und tritt es dann muſikaliſch angethan ſpäter vor Ihre Augen, ſo gern möcht' ich, daß Sie ſagten, „auch ſo liebe ich dich noch".

Einſtweilen las ich auch Judith. — So ſteht es doch noch nicht ſo ſchlimm um die Welt! Wo ſolche Genoveva- und Judith-Dichter noch leben, da ſind wir noch lange nicht am Ende.

Eine Antwort von Ihnen, wenn Sie mich damit beehren wollten, trifft mich hier. Bringt ſie ein Ja, will ich es Ihnen danken, wie ich kann, wo nicht, ſo zählen Sie mich doch jedenfalls zu Ihren aufrichtigſten Verehrern und geben mir Gelegenheit, es zu bethätigen.

Euer Wohlgeboren
ergebenſter
Robert Schumann.

173. An Fr. Hebbel.

Dresden, den 28. Juni 1847.

Verehrter Herr!

Die Vollendung des Textes verzögerte ſich etwas. Wir ſind im letzten Act auf Schwierigkeiten geſtoßen, deren wir uns nicht vorgeſehen hatten. Nun wird das Buch ſchwerlich vor Ihrer Ankunft hier (Ende Juli, wie Sie mir ſchreiben) ganz fertig. Am Ende iſt es ſo noch beſſer; mündlich verſtändigt man ſich doch ſchneller. Möchten Sie nun auch die Güte haben, mir gleich Ihre Ankunft hier wiſſen zu laſſen, damit ich Sie aufſuchen kann — und bedürfen Sie etwa eines Führers in der fremden Stadt, ſo nehmen Sie mich dazu. Erlauben Sie dann auch, daß, wenn Sie Ihre Frau Gemahlin mitbringen, ich ihr und Ihnen auch meine Frau vorſtellen darf, deren Sie ſich ſo freundlich von Hamburg aus erinnern.

Daß ich mich von Ihnen als Componiſt nicht gekannt glaubte, war eine Einbildung, mit der ich mich dafür ſtrafen wollte, daß ich Sie auch nicht früher gekannt, als erſt ſeit Anfang dieſes Jahres; und Ihre Judith, Ihre Genoveva ſind doch ſchon ſeit Jahren da — glanzvolle Geſtirne, die Jeder kennen ſollte — und ich bin ſonſt ziemlich beim Neueſten.

Nun aber, wenn mir das Glück wird, Sie zu ſehen*), ſind Sie mir kein Fremder mehr — und der „Diamant" hat zuletzt das Seinige noch gethan. Welch Stück wieder — als tiefſinnige Komik und Naturfriſche einzig in der ganzen deutſchen Poeſie.

Verzeihen Sie, daß ich Ihnen etwas ſagen will, was mir nicht zukömmt, nämlich etwas ſehr Lobendes über Ihre Poeſie — aber ſo viele Hände ſind bereit, Ihnen den Kranz, den ſchönſten, höchſten zuzuerkennen — und ſo ſei es auch dem Muſiker verſtattet, ſein Blättchen dazu zu geben.

Ihr

ergebenſter

R. Schumann.

---

*) Hebbel kam Ende Juli 1847 nach Dresden.

174. An Guſtav Nottebohm in Wien.

Dresden, den 29. Juli 1847.

Lieber Nottebohm,

Die Handſchrift möge Ihnen nicht ganz fremd geworden ſein! Lange iſt's, daß wir uns nicht geſehen; oft aber habe ich Ihrer gedacht und hoffe daſſelbe auch von Ihnen.

Zuerſt in Kürze, was mich zu dieſem Brief veranlaßt: Ich las in den Zeitungen von der Vacanz am Directorium des Conſervatorium. Die Stelle iſt eine, wie ich ſie mir wohl wünſche; dazu fühle ich mich jetzt recht friſch an Kräften und ſehne mich in einen regen Wirkungskreis. Ernſtlich mich aber darum bewerben will ich nicht eher, als ich in allen Verhältniſſen genau orientirt bin, und dazu ſollen Sie mir hülfreiche Hand bieten und werden es gewiß auch, ſoweit ich Ihre Theilnahme für mich von früher her kenne.

Die Hauptſache alſo iſt, Sie erwähnen gegen Niemanden meinen Namen, geben mir aber einen möglichſt ſicheren Beſcheid über Alles, was Sie über die Wiederbeſetzung der Stelle erfahren. Wiſſen möchte ich auch, warum Preyer die Stelle niedergelegt, ſodann, wer über die Wahl zu entſcheiden hat, ob der Ausſchuß der Geſellſchaft, und wer jetzt im Ausſchuß ſitzt, — wiſſen ſodann, wer denn um die Stelle ſchon angehalten und wie ſich die öffentliche Meinung und die der Muſiker darüber ausſpricht. Bei Ihren Nachforſchungen bitte ich Sie aber, wie geſagt, meinen Namen noch aus dem Spiel zu laſſen.

Beſtimmteres über alle dieſe Punkte können Sie ſicher durch Fiſchhof, A. Fuchs oder Lickl erfahren. An Fiſchhof hätte ich ſelbſt darum geſchrieben; er iſt aber, wie ich glaube, um die jetzige Zeit gewöhnlich auf Reiſen, und ſo fürchtete ich, erhielt' er meinen Brief zu ſpät. Iſt er aber in Wien, ſo ſagen Sie ihm dennoch nichts von dieſem Brief; ich will erſt Ihre Antwort abwarten.

Sein Sie denn ſo freundlich, lieber Nottebohm, und intereſſiren ſich für die Sache, — geben Sie mir auch bald Nachricht: denn da bis zum 1. October die Stelle beſetzt ſein ſoll, ſo iſt keine Zeit zu verſäumen.

Dies für heut' und egoiſtiſch genug, nur dieſes. Im Nächſten auch von Anderem. Daß Sie dieſe Zeilen recht wohl und heiter antreffen mögen, wünſch' ich und hoffe ich.

Ihr

R. Sch.

175. An F. Hiller in Düſſeldorf.

Dresden, d. 1. Januar 1848

Lieber Hiller.

Den erſten Brief im Jahr erhältſt Du — und auch die erſte Bitte um Entſchuldigung meines langen Schweigens auf Deinen freundſchaftlichen. Aber ſeit Du fort biſt, habe ich viel Arbeit gehabt und auch abgethan. Doch davon nachher.

Neues giebt's nur wenig von hier zu ſagen. Abonnementconcerte ſollen nun doch drei ſein — im Opernhauſe — die Wehen ſcheinen aber furchtbar. Wagner will auch Bach'ſche Meſſen darin zu Gehör bringen. Ich ſprach ihn vor Kurzem, er ſieht nicht gut aus, will aber bald an Lohengrin.

Bei Bendemann's waren wir am Weihnachtsfeiertag — es geht ihnen gut, bis auf Hübner, der lange unwohl war. Oft gedenken wir Deiner. Auch in der Liedertafel, die mir Freude macht und zu manchem anregt. Dein „Kriegslied" zeigte mir Hr. Barthelde s; geſungen haben wir's noch nicht. Von mir erſcheinen auch 3 Patriotica[*] nächſtens; ſieh Dir ſie doch an.

Auch der Chorverein tritt in's Leben — den 5. zum erſten Mal. Bis jetzt ſind 117 Mitglieder — d. h. 57

---

[*] op. 62.

wirkliche, die andern zahlende. Dies Alles hat mich viel beſchäftigt. Der Verlaß auf die Kräfte ſteigert ſich doch mit der Arbeit; ich ſeh' es recht deutlich — und kann ich mich auch noch nicht [für] recht geſund halten, ſo ſteht es doch auch nicht ſo ſchlimm, als es Grübelei manchmal vormalt.

Dabei war ich muſikaliſch ſehr fleißig. Sprechen mag ich nicht davon, als [bis] ich ein Ziel des Gelingens ſehe. Möchteſt Du Dich auch in Deinem Kreiſe ganz heimiſch fühlen. Es wird dir nicht ausbleiben — Freude und Lohn Deines Wirkens. — — —

Gedenke manchmal Deines

ergebenen

R. Schumann.

176. An Emil Büchner in Leipzig.

Lieber Herr Büchner,

Ihre Sonate gab ich an Hrn. Whiſtling und Sie werden ſie bereits erhalten haben.

Das Stück gilt mir als ein ſchöner Beweis Ihres Fleißes, Ihres Strebens und Talentes. Aber es hat Breiten und verräth hier und da, daß Sie dies ſelbſt fühlten. Vieles ließe ſich ändern; anderes wieder nicht; ich meine damit einige *Motive* im Adagio und Scherzo. Betrachten Sie aber, anſtatt zu ändern und umzucomponiren, das Stück als eine Studie und gehen mit neuer Kraft an etwas Neues; ich glaube, es fördert Sie mehr.

Wie geſagt, es gefällt mir Vieles, ich ſympathiſire mit Vielem — und zu Allem kömmt Ihnen auch eine bedeutende Kenntniß des Inſtrumentes und ſeiner ſchönſten Wirkungen zu Statten, wie man es nicht oft in neueren Claviercompoſitionen antrifft. Aber hier und da merkt man auch wieder zu viel den *Clavierſpieler*. Den müßten Sie, muß der

Componiſt ganz in's Feuer werfen, will er eben mehr als vorübergehend wirken und gelten. Nur was aus dem Herzen kömmt, nur was innerlich geſchaffen und geſungen, hat Beſtand und überdauert die Zeit.

Möchten Sie mir meine Bemerkungen nicht übel aufnehmen, es iſt ſo ſchwer, über die geheimnißvollen Kräfte des ſchöpferiſchen Vermögens ſich auszuſprechen; es läßt ſich eben nur andeuten.

In keinem Fall aber laſſen Sie nach, rüſtig fortzuarbeiten, auch wenn der Beifall der Welt lange auf ſich warten läßt. Ich las neulich „jeden Tag zermalme der Künſtler ſeine Eitelkeit, ſeinen Ehrgeiz“ — um heiter und kräftig aus dem Kampf hervorzugehen. Dieſe Worte rufe ich denn auch Ihnen am Schluß dieſer Zeilen zu, und bin mit der Verſicherung meiner aufrichtigen Theilnahme

Ihr
ergebener
R. Sch.

d. 9. April 1848

177. An Carl Reinecke in Hamburg.

Dresden, d. 30. Juni 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Sehr hab' ich mich gefreut, wieder etwas von Ihnen zu hören, und daß Sie uns wieder etwas näher ſind!*) Viele Freude, um es gleich zu ſagen, hat mir auch das Notenheft gemacht, und wüßt' ich nicht, daß Sie ein Freund mancher meiner Compoſitionen ſind, aus Ihren Uebertragungen müßt' ich es gemerkt haben. Im Grunde, wie Sie auch vermuthen, bin ich kein Freund von Liedertransſcriptionen und die Liszt'ſchen ſind mir zum Theil ein wahrer Gräuel. Unter Ihren

---

*) Reinecke war längere Zeit in Kopenhagen geweſen.

Händen aber, lieber Hr. Reinecke, fühl' ich mich ganz wohl, und dies kömmt daher, weil Sie mich verſtehen, wie Wenige, — die Muſik gleichſam nur in ein anderes Gefäß ſchütten und zwar ohne Pfeffer und Zuthat à la Liszt. Deshalb freue ich mich Ihrer Arbeit und danke Ihnen recht ſehr dafür! — —

Vor ungefähr 14 Tagen ſandte ich ein eben erſchienenes Trio von mir [D-moll] durch Whiſtling an Sie. Haben Sie es erhalten? Es ſollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge. Vom 1ſten Satz glaub' ich es beinah.

Vorigen Sonntag haben wir hier zum erſtenmale die Schlußſcene aus Fauſt mit Orcheſter, aber nur im engern Kreiſe aufgeführt. Ich glaubte mit dem Stück nie fertig zu werden, namentlich mit dem Schlußchor — nun hab' ich doch recht große Freude daran gehabt. Nächſten Winter möchte ich es in Leipzig aufführen — und vielleicht ſind Sie dann dort! —

Von Ihren neuen Compoſitionen hab' ich leider nur die Ankündigungen geleſen; die Muſikhändler hier halten nur das ſchlechteſte auf ihren Lagern. Schreiben Sie mir von Ihren Arbeiten und Plänen; ſein Sie meines innigen Antheils verſichert.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

178. An G. Nottebohm.

Dresden, d. 3. Juli 1848.

Lieber Freund,

Oft hab' ich Ihrer in dieſen Zeiten gedacht, und daß die erſchütternden Ereigniſſe, wie auf alle, auch auf Ihre Entſchlüſſe für die Zukunft einwirken möchten! Wien und Berlin, wie Sie ſelbſt ſagen, ſind keine Stätte für den Muſiker jetzt. Hier iſt es äußerlich ruhiger; aber der großen allgemeinen Brandung kann doch zuletzt auch das politiſch ziemlich träge

Dresden nicht widerſtehen. Aber aus Wien gehen Sie doch ja — Sie können es nun — und für den guten Muſiker ſah es ja von jeher dort ſchlimm [aus], wenn er nicht zugleich etwa Charlatan oder Millionär war. Führe doch die Revolution auch in ihre Muſikmägen! Aber die Muſikzeitung giebt ein ſchlechtes Exempel — immer noch ſchreiben ſie über mittelmäßige Virtuoſen die Blätter voll, — und über die ſchaffenden Künſtler verſtehen ſie nichts zu ſagen. Wahrhaft erbärmlich iſt's! —

Von Ihnen freue ich mich zu hören, was Sie gearbeitet haben. Ich, lieber Nottebohm, war ziemlich fleißig. Vor acht Tagen gaben wir die Scenen aus Fauſt und das hat mir Freude gemacht. Der Totaleindruck ſchien mir ein ſtärkerer als der der Peri — und dies liegt wohl in der großartigeren Dichtung. Außerdem iſt ein Trio erſchienen, von dem ich Ihnen wohl ſchrieb. Auch die Partituren meiner Streichquartette — ein Geburtstagsgeſchenk von Härtel's — haben mich ſehr erfreut. Endlich darf ich es Ihnen wohl ſagen, daß meine Oper immer mehr anwächſt, und daß ich ſie mit Hülfe des Himmels doch in dieſem Jahr zu beenden hoffe.

Frau und Kinder ſind auch wohl. So hab' ich denn alle Urſache, zufrieden und dankbar zu ſein.

Schreiben Sie mir nur bald, was Sie beſchließen und ſein Sie immer meines herzlichen Antheils ſicher.

Ihres

ergebenen

R. Schumann.

179. An F. Brendel.

Dresden, 3. Juli 1848.

Lieber Freund!

Da die Zeit drängte, ſo habe ich zur Einleitung in die Schlußſcene aus „Fauſt“ Einiges aus dem Deyks'ſchen Buche gezogen. Billigen Sie es? — Die Aufführung ging vortrefflich von ſtatten (im Privatkreiſe); der Totaleindruck ſchien mir gut, und den der „Peri“ zu überwiegen, und das iſt wol Folge der großartigeren Dichtung, die auch mich zu größerer Anſpannung meiner Kräfte aufforderte. Ich freue mich ſehr, meinen Freunden in Leipzig die Muſik vorzuführen und hoffe zu Gott mit Anfang des Winters. Am liebſten war mir von Vielen zu hören, daß ihnen die Muſik die Dichtung erſt recht klar gemacht. Denn oft fürchtete ich den Vorwurf: „wozu Muſik zu ſolch vollendeter Poeſie?“ — Anderntheils fühlte ich es, ſeitdem ich dieſe Scene kenne, daß ihr gerade Muſik größere Wirkung verleihen könnte. Nun, vielleicht können Sie bald ſelbſt urtheilen! — Betrachten Sie das Vorige übrigens nur als eine Privatnotiz, und erwähnen davon nichts in der Zeitſchrift.

Vielen Dank bin ich Ihnen noch ſchuldig für die überſandten Muſikalien — namentlich für Paleſtrina. Das klingt doch manchmal wie Sphärenmuſik — und dabei welche Kunſt! Ich glaube doch, das iſt der größte muſikaliſche Genius, den Italien geſchaffen.

Meine Vereine machen mir viel Freude, namentlich der für ganzen Chor. Wir ſingen jetzt die Missa solemnis von Beethoven prima vista, daß man wenigſtens klug daraus wird — und das freut mich, wenn ſie ſo durch Dick und Dünn nachmüſſen. Es wird aber auch ſtudirt, wenn es darauf ankömmt. So „Comala“ von Gade. Lieber Brendel, es ſcheint mir doch, als hätten die Leipziger dies Stück zu gering angeſchlagen. Gewiß iſts das bedeutendſte der Neuzeit, das einzige, das einmal wieder einen Lorbeerkranz verdient. — Wie geht es mit der Zeitſchrift? Es freut mich, daß ſie den erſten Rang fortbehauptet. Wer iſt der Magdeburger, von dem ich in der letzten Nummer las?*) Franz iſt darin ganz vortrefflich charakteriſirt, wie er überhaupt viel Schönes und Gutes enthält. Nur bei Meyerbeer und Gade möchte ich Fragezeichen machen; jenem iſt zu viel Ehre, dieſem zu wenig geſchehen. Wie dem ſei, Kenntniß, eigene Anſchauungskraft, wahrhaft warme Theilnahme an der Frageſtellung unſerer Kunſt zeichnen den Verfaſſer jedenfalls aus. Wer iſt er? — Daſſelbe gilt auch von Dörffel, ſeinen Aufſatz über die Symphonie *) habe ich mit Freuden geleſen. Nur über das Finale ſchien er mir noch den Eindruck der erſten Leipziger Aufführung im Sinne zu haben. Hörte er ihn jetzt, glaube ich gewiß, daß er ihn mehr befriedigte. Hunderterlei möchte ich noch ſchreiben; aber es geht nicht mehr. Darum nur noch viele Grüße.

---

*) Der fragl. Aufſatz „Romantik in der Muſik“ war von C. Kretſchmann in Magdeburg.

R. Sch.

180. An C. Meinardus in Leipzig.

Dresden, den 16. September 1848.

Geehrter Herr,

Mit Vergnügen habe ich mich aus den zugeſandten Arbeiten Ihrer Compoſition von Ihren großen Fortſchritten überzeugt. Fahren Sie fort, Sich unter ſo guter Leitung, wie der des Herrn Riccius, in Beherrſchung größerer Kunſtformen zu üben. Vor Allem beharren Sie dabei, innerlich — nicht mit Hülfe des Inſtrumentes — zu erfinden, die melodiſchen Hauptmotive im Kopfe ſo lange zu drehen und zu wenden, bis Sie Sich ſagen können: „nun iſt es gut“. — Das Rechte im Fluge gleichſam des Augenblicks zu erhaſchen, gelingt nicht alle Tage — und die Studienbücher großer Künſtler, namentlich Beethovens, beweiſen, wie lange, wie mühſam ſie oft an einer kleinen Melodie feilten und arbeiteten.

Aus Ihrem Briefe ſehe ich übrigens, wie Sie ſelbſt die theilweiſen Mängel an der Sonate fühlen. Indeß iſt mein

---

*) In C-dur, ſ. N. Zeitſchr. 1848, Bd. 28, S. 97.

Rath, corrigiren Sie nichts daran, und gehen lieber an etwas Neues. Schreiben Sie beſonders viel für Chor; dies bleibt meiner Anſicht nach das Förderndſte. Es ſoll mich freuen, recht bald wieder etwas von Ihnen zu hören. —

Ihr ergebener
Robert Schumann.

181. An C. Reinecke.

Dresden, d. 4. October 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Nur zwei Zeilen heute — und mehr und ausführlichere Antwort auf Ihre erſt heut erhaltene Sendung mit Correctur in den nächſten Tagen.

Das Album, [op. 68] namentlich von etwa Nr. 8 an, wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüßte nicht, wenn ich mich je in ſo guter muſikaliſcher Laune befunden hätte, als da ich die Stücke ſchrieb. Es ſtrömte mir ordentlich zu. —

Nun noch eine vertrauliche Mittheilung. Ich habe von Schuberth 50 L'dor's Honorar verlangt. Finden Sie dies ſeinen Verhältniſſen nach zu hoch, ſo ſchreiben Sie mir es offen. Findet es aber Sch. ſelbſt nicht, um ſo beſſer*). —

Auch ich, wie meine Frau ſchon, bitte Sie die Sache möglichſt ſchnell ordnen zu helfen, da Weihnachten ſo nahe.

Ihr
R. Sch.

182. An C. Reinecke in Altona.

Dresden, d. 6. October 1848.

Lieber Herr Reinecke,

— — — Die Männergeſanglieder haben Sie ſo gut wie möglich für die 2 Soprane bearbeitet, nur hier und da habe ich eine

---

*) Er fand es nicht.

Note geändert. Am beſten, glaub' ich, würde der träumende See für Sopran klingen (aber nach F-dur transponirt). Vielleicht nehmen Sie das noch hinzu.

Haben Sie denn vielen Dank für die Mühe und den Fleiß, die Sie dieſen meinen ältern Kindern gewidmet; auch meine jüngſten — vorgeſtern abgegangenen — bitten um Ihre Theilnahme. Freilich liebt man die jüngſten immer am meiſten; aber dieſe ſind mir beſonders an's Herz gewachſen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die erſten der Stücke im Album ſchrieb ich nämlich für unſer älteſtes Kind zu ihrem Geburtstag und ſo kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als finge ich noch einmal von vorn an zu componiren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da ſpüren. Von den Kinderſcenen unterſcheiden ſie ſich durchaus. Dieſe ſind Rückſpiegelungen eines Aelteren und für Ältere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorſpiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zuſtände für Jüngere enthält.

Aber was ſprech' ich Ihnen vor, der Sie ſich ſo theilnahmsvoll in meine Muſik hineingedacht. Beſſer wie jeder Andere werden Sie den Sinn des Werkleins verſtehen und ihm die rechten Seiten abgewinnen.

An Hrn. Schuberth wendete ich mich wegen der Herausgabe, weil Eile nothwendig iſt, und weil ich glaube, wenn er will, ſetzt er etwas durch. Daß er übrigens kein ſchlechtes Geſchäft damit macht, dafür möcht' ich einſtehen; von allen meinen Compoſitionen, glaub' ich, werden dieſe die populärſten. Nur muß auch das Album ein hübſches, entſprechendes Aeußere haben. Sagen Sie Hrn. Schuberth, ſobald er wegen der Herausgabe entſchloſſen iſt und ſich für eine Leipziger Offizin entſchieden hat, in der das Album geſtochen wird, möge er mir den Namen der Offizin gleich ſagen, damit ich dann in Leipzig, wohin ich nächſter Woche auf einige Tage reiſe, noch perſönlich alles mit dem Stecher beſprechen kann. — —

Wann kommen Sie nach Leipzig? Sehr freue ich mich, mit Ihnen dort einige Wochen zuſammen zu verleben, da ich im Monat Januar zum Einſtudiren meiner Oper dort auf einige Zeit zu bleiben gedenke. Dann wollen wir nach Herzensluſt muſiciren und auch aus Ihrer Symphonie und dem Concerte, hoffe ich.

Empfehlen Sie uns Mad. Peterſen*) und ſeien Sie ſelbſt herzlich gegrüßt.

Ich bitte Sie mir umgehend zu melden, ob das Album richtig in Ihre Hände gelangt iſt, und wie weit Sie etwa wegen der Ausgabe mit Schuberth gediehen ſind.

Der Ihrige.

R. Sch.

183. An Verhulſt.

Dresden, den 4ten Nov. 1848.

Mein lieber Verhulſt,

Wie ſo lange habe ich nichts von Dir gehört! Ich weiß, mein iſt die Schuld. Ich bin Dir noch Antwort ſchuldig auf Deine Meſſe und das Männergeſangſtück — aber Du wirſt mir verzeihen. Wir ſchreiben ja nun einmal lieber ♩ ♩ ♩ — als Lettern. Länger aber konnte ich es nicht mehr aushalten; gieb Du mir auch bald ein Lebens- und Freundſchaftszeichen.

Wir ſind alle ziemlich wohl; nur manchmal umſchwirren mich noch melancholiſche Fledermäuſe; doch verſcheucht ſie auch wiederum die Muſik. Und dann beſitz' ich ja im eignen Hauſe ſo hohe Güter — eine ſo liebe Frau, ſo wohlgerathene Kinder. Einen Knaben haben wir jetzt auch; Ludwig heißt er und iſt das ganze Glück der Mutter.

---

*) Frau Sophie Peterſen, geb. Petit, eine angeſehene Kunſtfreundin in Altona. Schumann widmete ihr zwei Jahre ſpäter die Phantaſieſtücke op. 88.

Recht fleißig war ich in dieſem Jahr; ja es iſt vielleicht das fruchtbarſte meines ganzen Lebens. Vom Januar bis Auguſt habe ich meine Oper Genoveva fertig gemacht und mit dem ſchönen Gefühl am Schluß, daß mir Manches darin gerathen. Sehen und hören möchte ich ſie nun freilich gern; doch that ich noch nichts Ernſthaftes, da es ja gar ſo ſtürmiſch in der Welt noch ausſieht. Vielleicht kömmt ſie aber doch noch in dieſem Winter heraus. Dann kommſt Du her — nicht wahr? —

Sodann hab' ich componirt 40—50 Clavierſtücke für die Jugend, die Dir, denk' ich, auch Freude machen ſollen. Ich war ſo friſch dabei, daß ich gleich noch einmal ſo viel hätte ſchreiben mögen.

Auch im Dirigiren hab' ich mich gut geübt. Ich habe hier einen Chorverein gegründet, der in vollſtem Flor ſteht, der mir ſchon viele ſchöne Stunden bereitet hat. Auch einen Männergeſangverein dirigirte ich, gab's aber wieder auf, da er mir zu viel Zeit koſtete. Und hat man den ganzen Tag für ſich muſicirt, ſo wollen einem dieſe ewigen $^6_4$ Akkorde des Männergeſangſtyls auch nicht munden.

Hier haſt Du, mein lieber Verhulſt, einen kleinen Abriß meines Thuns und Treibens. Erwiedere mir ein Gleiches von Dir.

In der Meſſe*) finde ich viel Schönes und Poetiſches und im Ganzen wahrhaft religiöſes Gefühl. Am Styl merkt man indeß wohl die verſchiedenen Zeiten, in denen ſie entſtanden. Das Männergeſangſtück**) ſcheint mir dagegen durchaus meiſterhaft, und vortrefflich für die Stimmen geſchrieben.

Warſt Du außerdem fleißig? Und wie geht es Dir ſonſt? Kommſt Du nicht bald nach Deutſchland wieder? — Alle findeſt Du wieder — und nur den Einen nicht, der der Aller-

---

*) Als op. 20 erſchienen. **) „Rembrandt“, Feſtgeſang op. 48.

beſte war. Heute iſt's gerade ein Jahr, daß er von uns ſchied!*) —

Nun lebe wohl, lieber Freund; ſei mir, auch von meiner Frau, herzlich gegrüßt — und ſchreibe mir bald, aber nicht gelegentlich, ſondern einmal ſchnurgerade an mich.

Dein R. Schumann.

184. An Julius Rietz in Leipzig.

Dresden, den 21ſten Nov. 1848.

Verehrter Herr,

Bleibt es denn dabei, wie Sie es mit den Herren beſchloſſen haben? Da, wie Sie mir ſchreiben, von Neujahr an ein neuer Director eintritt, ſo wäre es wohl das Beſte, man ſetzte eine Art Contract auf, worin alles auf das Beſtimmteſte feſtgeſtellt würde.

Haben Sie auch vielen Dank für die Beſorgung der Abſchrift. Sie können, während die beiden letzten Akte von Herrn Weißenborn geſchrieben werden, wohl immer die beiden erſten ausſchreiben laſſen.

Mit Verlangen ſeh' ich auch Ihren Bemerkungen entgegen. Vergeſſen Sie nicht, Ihr Verſprechen ſobald als möglich wahr zu machen. Wo die dramatiſche Wirkung durch zu viel Muſik oder ſonſt wie aufgehalten wird, muß alles zum Opfer gebracht werden, und ich bin Ihnen dankbar, wo Sie mir dies andeuten.

Möchten Sie nur ſo freundlich ſein, ſich der Sache warm und kräftig anzunehmen, daß die Oper womöglich in der 1. Hälfte des Februar gegeben werden kann. Darum bitte ich Sie, wie auch, die Herrlichkeit zu Briefanfängen und Schlüſſen in die frühere Freundlichkeit zu verwandeln.

Ihr ergebener

R. Sch.

---

*) Mendelsſohn.

Contractpunkte.

Der Componiſt überläßt der — — — die Aufführung ſeiner Oper unter folgenden Bedingungen:

1. Die Aufführung findet bis ſpäteſtens (15. Februar?) Statt.
2. Der Verkauf des Textbuches, das der Componiſt auf ſeine Koſten drucken läßt, bleibt für immer Eigenthum des Componiſten.
3. Das Honorar für das Aufführungsrecht iſt — — —, und wird dem Comp. (am Tage der Aufführung?) zugeſtellt.

185. An Dr. H. Härtel.

Verehrter Herr Doctor,

Mit vielem Dank erhalten Sie die Partitur des vortrefflichen Octetts[*]) zurück. Wir haben es in der letzten Soirée gegeben, und, wider mein Vermuthen, ſchien es den Leuten ſehr zu gefallen; ich war ſehr vergnügt, es bei den Herren von der Capelle durchgeſetzt zu haben, die in jede neue Compoſition wie in einen ſauern Apfel beißen.

Mit der Aufführung der Genoveva hat es ſich wieder um 14 Tage hinausgeſchoben, was mir ſehr ärgerlich iſt. Kommt ſie nicht bis ſpäteſtens Mitte März heraus, ſo habe ich Luſt, ſie für dieſe Saiſon gar nicht, und erſt zu Anfang Winters aufführen zu laſſen. Ich möchte wohl darüber auch Ihre Meinung wiſſen. — — —

Ihr,
ergebener
R. Schumann.

Dresden,
den 9ten Februar 1849.

---

[*]) Von Mendelsſohn.

186. An Dr. H. Härtel.

Dresden, den 27ſten Februar 1849.

Geehrter Herr Doctor,

— — — Heute möchte ich Ihren gütigen Rath in einer andern Angelegenheit.

Weder von Hrn. Rietz, noch vom Director des Theaters kann ich etwas vom Stand meiner Opernangelegenheit erfahren. Kömmt ſie nicht vor der Meſſe heraus, ſo daß ſie auch zur Meſſe gegeben werden kann, ſo bin ich jedenfalls dafür, daß ſie bis zum Herbſt zurückgelegt werde. Darüber iſt nun der ganze diesjährige Winter verfloſſen, und ich habe in Leipzig, das mich ſtets ſo aufgemuntert hat, nichts von meinen neuen Arbeiten vorführen können, wie ich ſo gern gewünſcht. Mancherlei liegt im Pult, was ich gern hören und hören laſſen möchte.

Kömmt nun die Aufführung der Oper vor Oſtern nicht zu Stande, ſo gedachten wir in einer der letzten Wochen des März ein großes Concert mit Orcheſter zu geben*). Darin wollte ich auch die Schlußſcene aus Fauſt, ein Concertſtück für vier Hörner mit Orcheſter (etwas ganz curioſes, glaub' ich) und vielleicht auch eine Scene aus der Genoveva geben. Meine Frau würde natürlich ſpielen, vielleicht auch Mad. Schröder-Devrient darin ſingen, wenn ſie nicht etwa ſelbſt Concert giebt. — (Vom letzteren ſprach ſie, doch ändert ſie ſich faſt ſtündlich in ihren Plänen). — — —

Würden Sie vielleicht von Hrn. Rietz — doch nicht in meinem Namen, alſo, wenn Sie die Güte haben wollten, quasi sub rosa — herausbekommen können, wie es mit meiner Oper ſteht, ſo ließe ſich der Tag und die ganze Sache gleich feſtſetzen. An Hrn. Rietz mag ich aber deshalb nicht ſchreiben, weil er mir Antwort ſchuldig iſt, mich gewöhnlich ſehr lange auf Antwort warten läßt, und ich nicht gern zudringlich erſcheinen möchte.

---

*) Fand nicht ſtatt.

Hier haben Sie, verehrter Hr. Doctor, das ganze Complot, das wir gegen die gute Stadt L. ausgeſponnen, und wie wir Sie auch gern hineinziehen möchten, weil wir wiſſen, Sie ſind uns gut und freundlich geſinnt. — — —

R. Schumann.

187. An D. G. Otten, Muſikdirector in Hamburg.

Dresden, den 2ten April 1849.

Geehrter Herr,

Sie müſſen Schlimmes von mir denken, daß ich auf Ihren freundlichen Brief*) die Antwort ſo lange ſchuldig blieb. Aber oft hab' ich Ihrer, wie Ihrer Zeilen gedacht und danke Ihnen dafür und will nur weiter keine andere Entſchuldigung ſagen, als die alte von der Schreibfaulheit der Muſiker, die wir es nun einmal mit Noten am liebſten zu thun haben.

Die Symphonie ſchrieb ich im December 1845 noch halb krank; mir iſt's, als müßte man ihr dies anhören. Erſt im letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonſt aber, wie geſagt, erinnert ſie mich an eine dunkle Zeit. Daß trotzdem auch ſolche Schmerzensklänge Intereſſe wecken können, zeigt mir Ihre Theilnahme. Alles, was Sie darüber ſagen, zeigt mir, wie genau Sie die Muſik kennen, und daß Ihnen auch mein melancholiſcher Fagott im Adagio, den ich allerdings mit beſonderer Vorliebe an jener Stelle hingeſchrieben, nicht entgangen iſt, hat mir am meiſten Freude gemacht.

---

*) Seine Aufführung der C-dur-Symphonie betreffend; Otten hatte ſich ſpeciell über das tief ſchwermüthige Adagio und das darin ſo charakteriſtiſch verwendete Fagott ausgeſprochen.

Von Ihrem regen Wirken für die gute Muſik, namentlich durch Ihren Concert-Verein hatte ich ſchon längſt Kunde. Etwas Tüchtiges wird ja auch ohne Zeitungsartikel bekannt — das tragen ſchon gute unſichtbare Geiſter durch die Lüfte. Auch ich habe ſeit etwa Jahresfriſt viel Freude an einem ſolchen Verein. Da erhole ich mich an Paleſtrina und Bach und andern Sachen, die man ſonſt nicht zu hören bekömmt.

Kennen Sie die Bach'ſche Johannis-Paſſion, die ſogenannte kleine? Gewiß! Aber finden Sie ſie nicht um Vieles kühner, gewaltiger, poetiſcher, als die nach d. Evang. Matthäus? Mir ſcheint die letztere um 5—6 Jahre früher geſchrieben, nicht frei von Breiten, und dann überhaupt über das Maaß lang — die andere dagegen wie gedrängt, wie durchaus genial, namentlich in den Chören, und von welcher Kunſt! — Käme doch über ſolche Sachen die Welt in's Klare! Aber davon ſchreibt Niemand, nur die muſ. Zeitungen nehmen vielleicht manchmal einen Anlauf, laſſen aber wieder nach, eben weil es denen, die da ſchreiben, an der rechten Kenntniß, an der rechten Ueberzeugung fehlt. So geht's, ſo wird's immer bleiben. Aber den einzeln verſtreuten wahren Kunſtmenſchen muß ja auch etwas aufbewahrt bleiben. So iſt's mit Paleſtrina, Bach, mit den letzten Beethoven'ſchen Quartetten ꝛc.

So ruf' ich Ihnen denn den freundlichen Gruß zu „Vereint vorwärts“ d. h. wir wollen nicht nachlaſſen, das, was wir für gut und echt erkannt, nach Kräften zur Geltung zu bringen. Das trägt den Lohn in ſich.

Vielmals grüßend Ihr

ergebener

R. Schumann.

188. An C. Reinecke.

Dresden, d. 9. April 49.

Mit vielem Dank folgen hier die Manuſcripte zurück. Die Sarabande*) iſt ein alter Liebling von mir, die ich viele Dutzendmal mir vorgeſpielt. Nun aber gleich eine Bemerkung — ich hab mir den Vortrag immer Forte (markirt und kräftig) gedacht — und der Charakter der übrigen Sarabanden in den Suiten beſtärkt mich darin. Fragen Sie doch vielleicht noch einen Muſiker. Die Variationen haben Sie mit Liebe geſchrieben, das merkt man ihnen an. Mir gefällt Vieles und namentlich zeigen Sie ſich auch in den canoniſchen Verſchlingungen leicht und glücklich. Nun aber der Totaleindruck ſcheint mir kein befriedigender, und dies liegt wohl an der Kürze, und wenn Sie mir's nicht übel nehmen, an der Unruhe des Finales. Auch wär's gut, wenn das Thema ein breiteres wäre — ſinnen Sie darüber nach! Das Hauptmotiv müßte natürlich bleiben, — der ½ Takt aber in jedem Fall in Allabreve C umgeändert werden.

Sodann klingt mir Manches hier und da nicht voll genug; da läßt ſich ja auch nachhelfen.

189. An F. Hiller.

Dresden, d. 10. April 1849.

Lieber Hiller,

Lange iſt's wieder her, daß Du nichts von uns gehört — und ich darf doch nicht länger ſäumen, Dir wieder einmal einen Gruß zu ſenden.

Durch Reinecke erfuhren wir von Zeit zu Zeit von Dir, daß es Dir und Deiner Frau immer wohl ergangen, daß Du immer fleißig warſt und guten Muthes. So war's auch, lieber Hiller, bei uns mit wenigen Ausnahmen. Auch haben wir beide im vergangenen Winter nach Kräften geſchafft und gearbeitet.

---

*) Variationen über eine Bach'ſche Sarabande.

Viel Freude macht mir mein Chorverein (60—70 Mitglieder), in dem ich mir alle Muſik, die ich liebe, nach Luſt und Gefallen zu recht machen kann. Den Männergeſangverein hab' ich dagegen aufgegeben; ich fand doch da zu wenig eigentlich muſikaliſches Streben — und fühlte mich nicht hinpaſſend, ſo hübſche Leute es waren. MD. [Julius] Otto hat ſie wieder unter ſich.

Den jungen Carl Ritter hab' ich, glaub' ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entſchieden muſikaliſch organiſirte Natur, aber freilich noch ſehr unklar; ich weiß nicht, ob er einmal ſehr Bedeutendes leiſten wird, oder ſpurlos verſchwinden. Er bedürfte einer fortwährenden Leitung.

Hier haſt Du Bericht über Deine Hinterlaſſenſchaften, für die ich Dir übrigens nochmals danke. Namentlich hat mir doch die Liedertafel das Bewußtſein meiner Directionskräfte wieder gegeben, die ich in nervöſer Hypochondrie ganz gebrochen glaubte; ich fühle mich darin jetzt ganz zu Hauſe.

Von Deiner Symphonie hörte ich von vielen Seiten das Beſte: hier iſt leider zur Aufführung neuer Werke keine Ausſicht. Du kennſt ja die Verhältniſſe. Die Faulheit iſt größer denn je. —

Reinecke erzählte mir auch, daß Du eine Symphonie von mir aufgeführt. Iſt dies die 2te? Dann wäre mir's lieb, Dein Urtheil darüber zu wiſſen. Iſt ſie auch ſchon gedruckt, ſo läßt ſich aus ſolchem Ideenaustauſch immer für die Zukunft nützen.

Sehr fleißig war ich in dieſer ganzen Zeit — mein fruchtbarſtes Jahr war es — als ob die äußern Stürme den Menſchen mehr in ſein Inneres trieben, ſo fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von außen ſo furchtbar hereinbrechende.

Mein Jugendalbum kennſt Du wohl? Gefällt Dir's nicht? Es hat ſchnelle und große Verbreitung gefunden, wie mir der Verleger ſchreibt*). Sodann erſcheinen in der nächſten Zeit ein Kirchenſtück für Chor und Orcheſter (ein Rückert'ſcher Text), ein Heft kanoniſcher Geſänge f. Männerſtimmen, zwei Hefte 4händige Stücke, ein Heft Phantaſieſtücke für Pfte. u. Clarinette, ein Adagio und Allegro f. Horn und Pfte., ein paar Hefte Balladen für Chor, die ſehr gut klingen. Und ganz vor Kurzem hab ich ein Concertſtück für vier Hörner mit Begl. des großen Orcheſters gemacht, was mir wie eines meiner beſten Stücke vorkömmt — dann fällt auch die Beendigung der Oper in das vorige Jahr, die nun nach der Meſſe in Leipzig gegeben werden ſoll. Kurz, ich kann nur dankbar ſein, daß mir in dieſer ſchweren Zeit ſo viel Kraft zum Arbeiten übrig blieb. —

Nun genug für heute — mögen Dich dieſe Zeilen geſund und wohl treffen — grüß Deine Frau und laß bald von Dir hören.

Dein Freund

Robert Schumann.

190. An F. Brendel.

[Oſtern 1849.]

Lieber Brendel!

Der junge Hr. v. Bülow bittet mich um ein paar Zeilen an Sie, die ich ihm mit Vergnügen gebe, da er ein ſehr guter Clavierſpieler und ſonſt auch ein gebildeter, nach näherer Bekanntſchaft wohl zu leidender Menſch iſt. Ich bitte ihn freundlich aufzunehmen. — Meine Oper, vielmehr ihre Aufführung ſoll durch Intriguen dortiger Muſiker möglichſt verzögert werden. So ſchreibt man mir. Aber ich glaube es nicht. Und wäre es, ſo kann es zuletzt nur nützen. Ehrlichkeit währt am längſten — und daß ich es gut und ehrlich meine mit der Kunſt, das wiſſen die ja.

---

*) Schuberth forderte Schumann auf, er ſolle ihm einen „Pendant“ dazu ſchreiben. Der aber erwiderte ganz entrüſtet: „Lieber gar Pendants! Was fällt Ihnen ein! Sie ſollten doch wiſſen, daß ich auf Pendants nicht ausgehe.“

Für heute im Flug nur dies Wenige. Ueber kurz oder lang ſehen wir uns, hoffe ich.

Ihr

R. Sch.

Ihr Aufſatz über die Kritik des Publicum's*) hat mir ſehr gefallen — auch der über das Arrangement meiner Symphonie**) mich gefreut; nur war darin Gade vergeſſen worden, was mir leid thut.

---

191. An C. Reinecke.

Lieber Herr Reinecke,

Verzeihen Sie die verſpätete Antwort: die ganze vorige Woche war ich ſehr beſchäftigt. — — —

Daß wir nicht feiern, möge Ihnen der kleine Zeddel beweiſen. Das Trio iſt das von mir zuletzt componirte (in F-dur) — es iſt von ganz anderem Charakter als das in D — und wirkt freundlicher und ſchneller. Auf den Anfang des Adagio — und auf ein Allegretto (ſtatt des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kommt.

Das [ſpaniſche] Liederſpiel iſt in der Form etwas Originelles (glaub ich), das Ganze vom heiterſten Effekt. Ich wünſche, Sie hörten es bald.

Gehen Sie noch nach Bremen? Und kommen Sie nicht zum Winter wieder nach Leipzig?

---

*) N. Zeitſchr. 1849, Bd. 30, S. 189.

**) S. 187.

Geben Sie mir dann und wann Nachricht, und vorzüglich von Ihren Compoſitionen.

Freundlichen Gruß.

D. 1. Mai 49. R. Sch.

Das ſchreibt man gern.

192. An Julius Rietz.

Bad Kreiſcha bei Dresden
d. 20ſten Mai 1849.

Werther Freund,

Aus den Drangſalen der Stadt haben wir uns hierher geflüchtet. Ihr Brief traf mich ſehr ſpät, daher Verzeihung wegen der ſpäten Antwort.

Als mir das gemeldet wurde, weshalb Sie zuletzt an mich ſchrieben*), that ich nichts, als daß ich den Brief meiner Frau gab mit den Worten „das iſt eine Lüge“ und gedachte der Sache nicht weiter. Wie können Sie glauben, daß ich Sie einer ſolchen Handlung für fähig halten könnte? Iſt mir's nicht vergönnt geweſen, Ihres perſönlichen Umganges mich oft zu erfreuen, ſo erkenne ich Sie doch aus Ihrer Muſik —und ſelten täuſch' ich mich darin, d. h. in meiner Schlußfolgerung vom Künſtler auf den Menſchen. Ohne dieſen Glauben hätte es mir ja auch gar nicht einfallen können, Ihnen die „Genoveva“ überhaupt in die Hände zu geben.

Ich hoffe, daß Sie dieſe Worte vollkommen beruhigen, bin aber auch bereit, Ihnen den Namen des Zwiſchenträgers, wie mir ſcheint, zu nennen, wenn Sie darauf beſtehen! — Beſſer aber, Sie laſſen es auf ſich beruhen. Ihren Brief und die Erklärung von Frl. Mayer**) in die rechten Hände gelangen zu laſſen, hab ich Ihnen geſorgt.

---

*) Vgl. Brief Nr. 190.

**) Erſte Sängerin am Leipziger Theater, die Darſtellerin der Genoveva.

Sonſt leben wir hier wie im tiefſten Frieden; auch arbeite ich fleißig. Eine Bitte: ſenden Sie mir doch baldmöglichſt den Clavierauszug der Oper, in dem ich noch manches nach der Partitur zu ändern habe. Hr. Wirſing*) hat in der ganzen Zeit nichts von ſich hören laſſen — und es iſt mir auch ganz recht, daß ſie jetzt liegen bleibt, da ich vor Auguſt nicht von hier fortkönnte. Die Sendung des Clavierauszuges adreſſiren Sie nur wie bisher nach Dresden.

Einer Äußerung in Ihrem Briefe zufolge ſcheint ſich Ihr Verhältniß zum Leipziger Theater aufzulöſen. Iſt das Ihre Abſicht?**)

Mit freundſchaftlichem Gruß

R. Schumann.

193. An F. Brendel.

Dresden, 17. Juni 1849.

Lieber Brendel!

Zur Verſammlung***) werde ich kommen, wenn bis dahin meine Frau wieder ganz wohlauf ſein wird.

Die Orientalia [op. 66] folgen hier; man muß, glaube ich, ſich erſt hineinſchmecken. Urtheilen Sie, wenn ich bitten darf, nicht auf einmal Hören. — — — — — —

Sie ermuntern mich immer ſo freundlich, lieber Brendel — haben Sie Dank dafür! Ach ja — von den Schmerzen und Freuden, die die Zeit bewegen, der Muſik zu erzählen, dies fühl ich, iſt mir vor vielen Andern zuertheilt worden. Und daß Sie es den Leuten manchmal vorhalten, wie ſtark eben meine Muſik in der Gegenwart wurzelt und etwas ganz anderes will als nur Wohlklang und angenehme Unterhaltung, dies freut mich und muntert mich auf zu höherem Streben. Auch wird, was mich zu ſehen erfreut, die Theilnahme an dieſem nun immer mehr noch ausgebreitet; aus vielen Zeichen von nah und fern ſehe ich das.

---

*) Theaterdirector.

**) Rietz blieb bis 1854 Capellmeiſter am Leipziger Theater.

***) Tonkünſtler-Verſammlung am 26. Juli. Sch. war behindert zu kommen.

Die ganze Zeit über habe ich viel, ſehr viel gearbeitet; noch nie drängte es mich ſo, ward mir's ſo leicht. Aber die letzten Märſche [op. 79] haben mir doch die größte Freude gemacht. Nun, möchte es auch Andern ſo ſcheinen und Sie und die anderen Theilnehmenden in L[eipzig] meinem Streben ein freundliches Auge offen halten.

Ihr

R. Sch.

194. An Dr. H. Härtel.

Dresden, den 23ſten Juni 1849.

Verehrter Herr Doctor,

Vielen Dank für die ſchönen Ausgaben, auch die Lieder von Franz, für den es mich freut, daß vielen ſeiner poetiſchen Dichtungen auf dieſe Weiſe neue Wege eröffnet werden.

Lange ſchrieben wir Ihnen nicht, da wir immer viel beſchäftigt waren. Sonſt ging es uns recht wohl, namentlich meiner Frau, die ſich oft nach dem Landaufenthalt zurückſehnt.

Die letzten Tage war ich mit dem Ordnen des Lideralbums viel beſchäftigt. Bis Ende nächſter Woche (heute über acht Tage) werden Sie, hoffe ich, das ganze Manuſcript haben. Für heute ſchick' ich nur ein Lied, mit der Bitte, mir vielleicht bis dahin, wo ich Ihnen das vollſtändige Manuſcript zuſchicke, eine Probeplatte fertigen zu laſſen. Haben Sie Sich vielleicht die Beilage zur Neuen Zeitſchrift f. Muſik (ein Lied v. Riccius) angeſehen? Der Notenkopf, wie namentlich die deutſche Schrift ſchienen mir ſehr hübſch.

Mit Prof. [Ludwig] Richter ſprach ich vor einigen Tagen*); er wird gewiß etwas Anmuthiges liefern. Die Größe des Formats bezeichnete ich ihm als die des Schuberth'ſchen Album, was Ihnen wohl recht iſt. — — —

Hr. Wirſing ſchrieb mir vor 14 Tagen, daß ich ſchnellmöglichſt nach L. kommen möchte zum Einſtudiren der Oper. Doch darf ich in den nächſten Wochen meine Frau nicht verlaſſen. So wird denn die Oper erſt im Auguſt daran kommen.

Wir hörten, daß Rietz nach Berlin ginge an Nicolai's Stelle. Beſtätigt ſich dies? Mir wäre es ſehr leid, wenn meine Oper in andere Hände als die ſeinigen fiele. Vielleicht können Sie mir etwas Genaueres darüber ſagen**).

Frau Dr. Frege iſt wohl wieder zurück. Wollen Sie ſie vielmals von uns grüßen. Sie ſchrieb meiner Frau ihre beſondere Zuſtimmung zu dem Liede Mignon's „Kennſt du das Land“, das das letzte im Album iſt, was mir große Freude gemacht. Ich ſchrieb das Lied, freilich nicht ohne Erregung, aber unter wahrhaftem Kinderlärm in Kreiſcha. Vielleicht ſingt es Ihnen Frau Dr. Frege vor!

Freundliche Grüße von uns!

Ihr ergebener

R. Schumann.

195. An Dr. H. Härtel.

[Ohne Datum, wahrſcheinlich einige Tage vor dem nächſtfolgenden Briefe geſchrieben.]

Verehrter Herr Doctor,

Sie ſchreiben mir in Ihrem Briefe kein Wort über den Inhalt unſerer letzten Unterredung***).

---

*) Wegen Anfertigung eines Titelblattes.

**) H. Dorn erhielt die Stelle.

***) Schumann hatte privatim die Abſicht geäußert, ſich um die Stelle des Dirigenten der Gewandhaus-Concerte zu bewerben, wenn Rietz, wie das Gerücht ging, Nicolai's Stelle in Berlin erhalten würde.

Haben Sie mir deshalb eine verneinende Antwort zu eröffnen, warum nicht offen ſagen? Auf Ihre Perſon würde dies keinen Schatten werfen können — Sie ſtehen ja nicht allein!*) Und was mich anlangt, ſo komme ich nach und nach in die Jahre der Selbſterkenntniß, die mich lehren, wie weit eine Beleidigung an mich reicht, — wenn wirklich eine vorhanden ſein ſollte.

Aber gerade iſt der beſte Weg. Ich bin nicht berechtigt, in die Verhandlungen des Directoriums zu dringen. Daß Sie aber einen wohlgemeinten Antrag nicht der kleinſten Antwort würdigen, das, offen geſagt, iſt mir nicht erklärlich.

Täuſchte ich mich in der bisherigen Meinung Ihrer Geſinnung über mich? Waren Sie ſo beſchäftigt, daß Sie der Sache gar nicht gedachten? Ich weiß nicht, was ich davon halten ſoll.

Sagen Sie mir denn ein beruhigendes und aufklärendes Wort — man muß ſolche unangenehme Empfindungen ſo ſchnell wie möglich loswerden — und ich möchte Ihnen auch nicht gern Unrecht gethan haben.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

196. An Dr. H. Härtel.

Verehrter Herr Doctor,

Hätte Ihr vorletzter Brief ein Wörtchen von dem enthalten, was Sie mir in Ihrem letzten kundgeben, ſo brauchte ich mich nicht über meine Antwort an Sie zu ärgern, der Sie ihre Aufregung gütigſt verzeihen wollen. Wir Muſiker ſind nun einmal reizbare Leute. Und dann drängten gerade die letzten Tage zu mancherlei Entſchließungen meinerſeits, die zum Theil mit dem Plan einer etwaigen Ueberſiedelung nach L. in Verbindung ſtanden, ſo daß ich gern etwas wenn auch nur annähernd Beſtimmtes gewußt hätte. So hatte man mich für die bevorſtehende Goethefeier zur Aufführung meiner Fauſtmuſik aufgefordert, und ich wußte nicht, ob den Antrag annehmen, da ich im Falle eines Umzugs nach L. lieber ſobald als möglich dorthingekommen wäre. Ebenſo ſteht das Einſtudiren der Oper in L. bevor, die ich, im Falle einer mich für Leipzig beſtimmenden Entſcheidung, lieber erſt in den erſten Monaten des Winters aufzuführen Hrn. Wirſing gebeten hätte. Dies alles verſetzte mich nun in Aufregung —, und ich wußte nicht, was zuerſt unternehmen. Namentlich der Aufführung der Oper halber geht nun meine Bitte dahin, daß Sie mir, ſobald ſich etwas entſchieden, davon Nachricht geben möchten. Es liegt aber nicht im Entfernteſten in meiner Abſicht, ſolange das Verhältniß mit R[ietz] noch nicht gelöſt iſt, etwas, was dieſes Verhältniß alteriren könnte, zu unternehmen — und ich erſuche Sie, ſo lange keinen Schritt in der Sache zu thun, als Sie es für gut finden eben unter jener Vorausſetzung, daß die Beziehung des Hrn. R. zur Concertdirection erſt geordnet iſt.

---

*) Im Directorium.

Haben Sie übrigens Dank für die Mittheilung, daß Sie glauben, mein Antrag würde dem Directorium nicht unwillkommen ſein. Es ſollte mich freuen, wenn die Sache zu Stande käme. Wie ich Ihnen ſagte, ich ſehne mich nach einer geregelten Thätigkeit — und wie unvergeßlich mir auch die letzten Jahre ſein werden, wo ich ausſchließlich als Componiſt leben konnte, und wie ich auch weiß, daß ſolche fruchtbare, und in dieſer Beziehung glückliche Zeit vielleicht nicht ſobald wieder kommen wird, ſo drängt es mich doch auch nach einer activen Wirkſamkeit, und es würde mein höchſtes Beſtreben ſein, das Inſtitut in dem Glanz erhalten zu helfen, in dem es ſeit ſo langer Zeit dageſtanden.

Für die Aufführung der Scene aus Fauſt zum 29ſten

Auguſt*) habe ich mich nun jetzt entſchieden. Das Concert ſoll im Palais des großen Garten ſein, und außerdem noch die Walpurgisnacht gegeben werden. Gleichzeitig, und namentlich *nach* dieſer Aufführung, ſoll an verſchiedenen Puncten des Gartens geſungen, muſicirt und jubilirt werden; man möchte eine Art Volksfeſt, wenn nicht Jupiter pluvius dagegen Einſprache thut. Hätten Sie nicht vielleicht Luſt, zu der Feier herüber zu kommen? ich würde Ihnen dann das ganze Feſtprogramm genauer mittheilen. Oder feiert Leipzig den Tag ſelbſt, wie ich wohl glaube.

Heute habe ich mit meiner lieben Frau den erſten Ausflug im Wagen gemacht — allemal ein Feſttag —, und der Empfang Ihres freundlichen Briefes trug nicht wenig zu unſerer heiteren Stimmung bei. Haben Sie nochmals Dank für die Aufklärung, und erhalten uns Ihr freundſchaftliches Wohlwollen.

Ihr

Dresden,
d. 28ſten Juli 1849.

ergebenſter

R. Schumann.

197. An Dr. H. Härtel.

[Dresden, wahrſcheinlich Mitte 1849.]

[Über die Fauſt-Muſik]

Auch in Weimar wird das Stück gegeben — und da möchte ich denn für dieſen Tag Fauſt's Mantel haben, um überall ſein und hören zu können. Wie ſonderbar, das Stück hat mir fünf Jahre im Pulte gelegen, von Niemandem gekannt, von mir ſelbſt beinahe vergeſſen — und nun muß es gerade zu der ſeltenen Feier zu Tag kommen!

---

*) Zum Goethe-Jubiläum.

198. An F. Brendel.

Lieber Freund!

Nach einer Notiz in der Leipziger Zeitung ſcheint mein Fauſtſtück wenig Theilnahme in L. gefunden zu haben. Wie ich nun niemals gern überſchätzt mich ſehe, ſo doch auch ein lange mit Liebe und Fleiß gehegtes Werk nicht unterſchätzt — aber einmaliges Hören reicht nie zur vollſtändigen Würdigung aus. — Ich würde Ihnen daher, wenn Sie es wünſchen, mit Vergnügen die Partitur zuſchicken. Schreiben Sie mir deßhalb ein Wort!

Die hieſige Aufführung war eine ſo gute, wie ſie nach nur zwei kurzen Orcheſterproben es ſein konnte. Die Chöre gingen vortrefflich und ſangen mit der größten Luſt. Auch die Solopartien waren ausgezeichnet, neben Frl. Schwarzbach und Hrn. Weixelstorfer namentlich Mitterwurzer, der als Dr. Marianus in der Arie mit Harfe wunderſchön geſungen und Alles entzückte. Das Publikum hörte mit der geſpannteſten Aufmerkſamkeit.

Hier haben Sie zugleich eine Notiz für die Zeitung, da Ihr Correſpondent nie in ein Concert kommt und doch darüber ſchreibt!

Ein Verſehen des Leipziger Concertarrangements war es vielleicht auch, daß ſie das Stück zu Anfang des Concertes ſetzten. Die Scene hat in ihrer ganzen Geſtaltung einen Schlußcharakter; die einzelnen Theile ſind keine ausgeführten; es muß alles raſch und rund ineinander greifen u. ſ. w., um zur höchſten Spitze, die mir in dem erſten Auftreten der Worte: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“ (kurz vor Anfang des lebhaften Schlußchores) zu ſein ſcheint, zu gelangen.

Nun genug — und ſehen Sie ſelbſt in der Partitur nach, die ich, wenn Sie wollen, [Ihnen] gleich zuſchicke.

Freundſchaftlichen Gruß.

Dresden, 1. Sept. 1849. R. Sch.

199. An F. Brendel.

Dresden, 18. September 1849.

Lieber Freund!

Alles, was ich von Ihnen über „Fauſt“ geleſen, hat mir große Freude gemacht. Der äußere Erfolg war mir vor der Aufführung klar; ich habe keinen anderen erwartet. Aber daß ich Einzelne mit der Muſik treffen würde, wußte ich wol auch. Mit dem Schlußchor, wie Sie ihn gehört haben, war ich nie zufrieden; die zweite Bearbeitung iſt der, die Sie kennen, gewiß bei Weitem vorzuziehen. Ich wählte aber jene, da die Stimmen der zweiten Arbeit noch nicht ausgeſchrieben waren. Zu einer Wiederholung der Aufführung in L. wähle ich gewiß die andere. Und dann führe ich wol auch noch Einiges aus dem 1. Theil des „Fauſt“ auf.

Ueber Rietz ſind Sie im Irrthum. Er iſt ein ehrlicher Künſtler; ich habe die Beweiſe, und zwar in Menge in Händen. Er hat ſich meinen Beſtrebungen immer höchſt theilnehmend gezeigt. Und er wäre nicht der, der er iſt, wenns anders wäre. Denn ein Künſtler, der ſeinen Zeitgenoſſen, den beſſern, die Anerkennung ihres Strebens verweigert, wäre zu den Verlornen zu zählen — und von dieſen nehmen Sie Rietz nur aus.

Ueberhaupt weiß ich nicht, was man mit der ſogenannten Nichtanerkennung will, mit der ich heimgeſucht ſein ſoll. Das Gegentheil wird mir oft und in vollem Maße zutheil — und wie oft hat Ihre Zeitſchrift die Beweiſe davon gegeben. Und dann habe ich, wenn auch meine proſaiſchen, doch ſehr überzeugenden in den Verlegern, die ziemlich nach meinen Compoſitionen verlangen und ſie ſehr hoch bezahlen. Ich ſpreche nicht gern von derlei Dingen, aber ich kann Ihnen im Vertrauen mittheilen, wie z. B. das Jugendalbum einen Abſatz gefunden, wie wenig oder gar keine Werke der neueren Zeit — dies hab ich vom Verleger ſelbſt — und daſſelbe iſt mit vielen Liederheften der Fall. Und wo ſind die Componiſten, deren Werke alle gleiche Verbreitung fänden? Welch vortreffliches Opus ſind die Variationen in D-moll von Mendelsſohn — fragen Sie einmal, ob deren Verbreitung nur ein Viertel ſo groß iſt, als z. B. die Lieder ohne Worte. Und dann, wo iſt der allgemein anerkannte Componiſt, wo giebt es eine von Allen anerkannte Sacrosanctitas eines Werkes, und wär es des höchſten! — Freilich hab ich es mir ſauer werden laſſen, und zwanzig Jahre hindurch, unbekümmert um Lob und Tadel, dem einen Ziele zugeſtrebt, ein treuer Diener der Kunſt zu heißen. Aber iſt es denn keine Genugthuung, dann von ſeinen Arbeiten in der Weiſe geſprochen zu ſehen, wie Sie, wie Andere es oft thaten? Alſo wie geſagt, ich bin ganz zufrieden mit der Anerkennung, die mir bisher in immer größerem Maße zutheil geworden. Mit Bornirten, Mittelmäßigen freilich führt einen der Zufall wol auch zuſammen, um die muß man ſich nicht kümmern. — Wegen der Oper thun Sie vorderhand nichts. Bin Ihnen übrigens recht dankbar für den guten Willen. — — —

Etwas in der Art, wie das „Spaniſche Liederſpiel“ iſt, habe ich (glaube ich) noch nicht geſchrieben. Sehr glücklich war ich, als ich daran arbeitete. Ich wünſchte, Sie hörten es von vier ſchönen Stimmen — wie wir es hier gehört.

Freundlichen Gruß von

Ihrem

ergebenen

R. Schumann.

200. An H. Dorn in Berlin.

Dresden, den 6. Nov. 1849.

Verehrteſter Herr Capellmeiſter,

Es war längſt meine Abſicht, der Intendanz des Königl. Theaters meine Oper zuzuſchicken. Da es ſich nun ſo ſchön trifft, daß Sie ſelbſt, mein alter verehrter Präceptor, an die Spitze des Inſtituts berufen ſind, ſo dachte ich mich zuerſt an Sie zu wenden, mit der Bitte, mir in der Angelegenheit Ihren gütigen Rath und Beiſtand angedeihen zu laſſen.

Buch und Partitur können Sie gleich haben. „Genoveva"! Dabei denken Sie aber nicht an die alte ſentimentale. Ich glaube, es iſt eben ein Stück Lebensgeſchichte, wie es jede dramatiſche Dichtung ſein ſoll; wie denn dem Text mehr die Hebbel'ſche Tragödie zum Grunde gelegt iſt.

Doch das werden Sie alles am Beſten aus dem Buch und der Muſik ſelbſt herausleſen.

Wollen Sie mir denn zunächſt mit ein paar Worten ſchreiben, ob Sie jetzt Zeit haben, meinem Werke einige Stunden zu ſchenken, und was dann zu thun ſei, die Sache ſchnell vorwärts zu bringen, ſo haben Sie vielen Dank im Voraus.

Hr. v. Küſtner hat ſich uns bei unſerer letzten Anweſenheit in Berlin ſehr artig gezeigt. So auch Graf Redern*).

In Leipzig wird die Oper Anfang Februar gegeben, auch in Frankfurt hoffe ich bald, von wo aus Ihr Hr. Bruder**) ſie zu begehren ſo freundlich war. Warum ich ſie hier nicht zuerſt zur Aufführung gebracht, will ich Ihnen gelegentlich mittheilen.

Nun genug von mir.

Nehmen Sie noch meinen Glückwunſch zum neuen Wirkungskreis, — auch den meiner Frau, die ſich Ihrer immer in alter Anhänglichkeit erinnert, und gedenken unſerer freundſchaftlich.

---

*) Zu einer Aufführung der Oper in Berlin kam es nicht.

**) Ludw. Schindelmeiſter.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

201. An F. Hiller.

Lieber Hiller.

Vielen Dank für Deine Mittheilung. Dein Vorſchlag* hat viel Anziehendes, doch tauchten auch einige Bedenken dagegen auf. In beiden Beziehungen, glaub ich, möchten meine Gedanken mit Deinen eigenen zuſammenſtimmen, ehe Du Dich zur Annahme der Stelle entſchloſſeſt. Namentlich iſt mir aber noch Mendelsſohn's Ausſpruch über die dortigen Muſiker in Erinnerung und klang ſchlimm genug. Auch Rietz ſprach mir davon zur Zeit, als Du von hier nach D. zogeſt, und „wie er nicht begreifen könne, daß Du die Stelle angenommen“. Ich ſagte Dir damals nichts davon, um Dich nicht zu verſtimmen.

Darüber, lieber Hiller, ſchenke mir nun reinen Wein ein. Viel Bildung trifft man freilich überall nur ſelten in Orcheſtern und ich verſtehe es wohl auch, mit gemeinen Muſikern zu verkehren, aber nur nicht mit rohen oder gar malitiöſen.

Sodann bitte ich Dich noch über dies und jenes mir Auskunft zu geben. Am Beſten, ich frage eines nach dem andern:

1) Iſt die Stelle eine ſtädtiſche? Wer gehört zunächſt zu dem Vorſtand?

2) Der Gehalt iſt 750 Thaler (nicht Gulden)?

---

*) Die Stelle als ſtädtiſcher Muſikdirector in Düſſeldorf zu übernehmen.

3) Wie ſtark iſt der Chor? Wie ſtark das Orcheſter?

4) Iſt das dortige Leben eben ſo theuer, als z. B. hier? Was zahlſt Du für Dein Logis?

5) Kann man meublirte Logis haben?

6) Wäre für den Umzug, die theuere Reiſe hin nicht eine billige Entſchädigung zu erlangen?

7) Wäre der Contract nicht ſo zu ſtellen, daß ich, wo ſich mir eine andere Stellung böte, aufkündigen könnte?

8) Dauern die Vereinsübungen auch den Sommer über?

9) Bliebe im Winter Zeit zu kleinen Ausflügen von 8—14 Tagen?

10) Würde ſich für meine Frau irgend ein Wirkungskreis finden laſſen? Du kennſt ſie; ſie kann nicht unthätig ſein.

Und nun noch ein Hauptpunkt. Vor Oſtern 1850 könnte ich nicht abkommen. Meine Oper wird im Februar ganz beſtimmt in Leipzig, und bald darauf in Frankfurt vermuthlich in Angriff genommen. Da muß ich natürlich dabei ſein*). Ueber all dieſes bitte ich Dich nun mir Auskunft zu geben und dann wollen wir das Weitere beſprechen. Sehr ſchwer wird uns die Trennung von unſerm Sachſenland werden — und doch iſt's auch heilſam, aus dem gewohnten Kreislauf der Verhältniſſe einmal wieder zu neuen überzugehen. Sonſt ſind wir hier ſehr thätig. Klara giebt mit Schubert**) ſehr beſuchte Soiréen; ich habe eine Aufführung der Peri vor und bin mit einer großen Anzahl Arbeiten unausgeſetzt beſchäftigt. Darüber in meinem nächſten Briefe mehr. Habe nochmals herzlichen Dank, daß Du meiner gedacht in der Sache; möge die weiteren Entſchlüſſe ein guter Genius leiten. Tauſend Grüße von meiner Frau an die Deinige, wie an Dich.

Dresden, den 19. November 1849.

R. Schumann.

---

*) Die Aufführung in Leipzig verzögerte ſich bis zum 25. Juni 1850.

**) Concertmeiſter.

202. An Louis Ehlert in Königsberg.

Geehrter Herr,

Irre ich nicht, ſo ſind Sie der freundliche Sender des eben erhaltenen Blattes*). Ich danke Ihnen herzlich dafür. Wie uns die launiſchen Götter ſo oft Widerwärtiges ſchicken, von wo wir es nicht vermutheten, ſo wiederum auch Freundliches, wo wir es nicht erwarteten. Und nach angeſtrengter Arbeit bedarf man ja auch hin und wieder eines Zurufes; der Stärkſte würde ſonſt ermatten. Indeß freut es Sie, den aufrichtig Theilnehmenden, vielleicht zu hören, daß ſich ſeit einigen Jahren darin manches geändert, daß ich von Fern und Nah Zeichen der Theilnahme an meinem Streben erhalte, wie ich ſie kaum verdiene, und ſo geht es denn immer mit frohem Muth an neue Arbeiten.

Die letzte Zeit düſterer Stimmungen habe ich glücklich hinter mir; es fiel in dieſe die 2te Symphonie, die Studien für den Pedalflügel, zum Theil auch das Trio in D-moll. In andere Sphären hat es mich ſeitdem getrieben; das Weihnachtsalbum, das ſpaniſche Liederſpiel, ein Liederalbum, das ſo eben erſchienen, werden Ihnen Kunde davon geben — und ſehr Vieles aus dieſer glücklichen Zeit liegt auch noch in der Mappe. Auch von meiner Oper, an die ich allen Fleiß geſetzt, ſoll mit der Zeit, hoffe ich, Einiges bis in Ihren Norden bringen.

Dies bringt mich gleich auf die Frage: bleiben Sie noch lange in Ihrer Heimath? Sind Sie irgendwie gebunden? Können Sie fort, ſobald ſich Ihnen vielleicht ein Wirkungskreis eröffnete, der, wenn auch materiell unergiebig, Sie vielleicht in Bezug des rein muſikaliſchen Wirkens zu einer Veränderung Ihres Wohnortes verlocken könnte? Zwar liegt mein Vorſchlag noch im Zukunftsſchooße, bis zu Oſtern glaube ich Ihnen aber Näheres melden zu können*).

---

*) Der Königsberger Zeitung, einen begeiſterten Artikel Ehlert's über Schumann enthaltend.

Für heut haben Sie nochmals vielen Dank für Ihr Andenken. Es würde mir Freude machen, von Ihren Arbeiten, fertigen wie angefangenen, zu hören, und wie es Ihnen ſonſt muſikaliſch ergeht.

Kennen Sie Herrn Ed. Sobolewski, Herrn Dr. Zander, ſo grüßen Sie ſie vielmals.

Geben Sie recht bald eine Nachricht
Ihrem
ergebenen
R. Schumann.

Dresden,
den 26. Nov. 1849.

203. An Dr. Ed. Krüger.

Dresden, den 29. November 1849.

— Endlich darf ich aber nicht länger ſäumen, Ihnen nach ſo langer Zeit, und was für einer, einen Gruß zu ſchicken... Auf mich hat die ganze Zeit anregend im höchſten Grad gewirkt. Nie war ich thätiger, nie glücklicher in der Kunſt. Manches hab' ich zum Abſchluß gebracht, mehr noch liegt von Plänen für die Zukunft vor. Theilnahme von fern und nah gibt mir auch das Bewußtſein, nicht ganz umſonſt zu wirken — und ſo ſpinnen und ſpinnen wir fort und zuletzt uns ſelber gar ein. Im Hauſe ſieht es ſehr lebendig aus. Fünf Kinder ſpringen herum, fangen ſchon [an] auf Mozart und Beethoven zu lauſchen. Die Frau iſt die alte, immer vorwärts ſtrebende. . . .

---

*) In einem zweiten (verloren gegangenen) Briefe bot Schumann, nachdem er ſich für die Ueberſiedelung nach Düſſeldorf entſchieden hatte, Ehlert die Direction ſeines Dresdener Geſangvereins an, ohne freilich über dieſen direct verfügen zu können. Ehlert lehnte das ab, da er es für unſtatthaft hielt, daß ein junger Menſch ohne allen Namen der Nachfolger Schumann's werde.

Auch der Kirche hab' ich mich zugewandt, nicht ohne Zagen. Sehen Sie Sich einmal das Rückert'ſche Adventlied an, obwohl es [von] vornherein mit Rückſicht auf einen ſchwächeren (Schwächeres leiſtenden) Chor geſchrieben iſt. Auch aus Fauſt iſt viel beendigt, wie denn auch die Oper zu Anfang nächſten Jahres öffentlich erſcheinen wird. —

204. An F. Hiller.

Dresden, d. 3. December 1849.

Lieber Hiller,

Die ganze Zeit her litt ich an Kopfſchmerz, der mich an allem Arbeiten und Denken hinderte. Daher die etwas verſpätete Antwort.

Dein Brief, alles was Du mir ſchreibſt, macht mir immer mehr Luſt zu Düſſeldorf. Sei nun ſo gut, mir zu ſchreiben, bis wann Du glaubſt, daß die Herren Vorſtände einen beſtimmten Entſchluß wegen Annahme der Stelle von mir wünſchen. Brauchte ich mich nicht vor Oſtern zu entſcheiden, ſo wäre mir das am liebſten. Ich werde Dir ſpäter ſagen, warum? — Noch eines: ich ſuchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düſſeldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöſter und eine Irrenanſtalt. Die erſteren laſſe ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu leſen. Ich will Dir ſagen, wie dies zuſammenhängt. Vor einigen Jahren, wie Du Dich erinnerſt, wohnten wir in Maxen. Da entdeckte ich denn, daß die Hauptanſicht aus meinem Fenſter nach dem Sonnenſtein*) zu ging. Dieſer Anblick wurde mir zuletzt ganz fatal; ja, er verleidete mir den ganzen Aufenthalt. So dachte ich denn, könne es auch in Düſſeldorf ſein. Vielleicht iſt aber die ganze Notiz unrichtig, und die Anſtalt dann nur ein Krankenhaus, wie ſie in jeder Stadt ſind.

---

*) Irrenanſtalt.

Ich muß mich ſehr vor allen melancholiſchen Eindrücken der Art in Acht nehmen. Und leben wir Muſiker, Du weißeſt es ja, ſo oft auf ſonnigen Höhen, ſo ſchneidet das Unglück der Wirklichkeit um ſo tiefer ein, wenn es ſich ſo nackt vor die Augen ſtellt. Mir wenigſtens geht es ſo mit meiner lebhaften Phantaſie. Erinnere ich mich doch auch etwas ähnliches von Goethe geleſen zu haben. (Sans comparaison.) —

Dein Gedicht zur Erinnerung an Chopin*) hab' ich geleſen und Dein allgewandtes Talent darin bewundert. Auch ich hatte hier eine Feier vor. Die Behörde ſchlug mir aber die Frauenkirche ab. Wir waren ſehr ärgerlich darüber.

Da fällt mir ein, Dich zu fragen, wird im nächſten Jahre ein Rheiniſches Muſikfeſt zu Stande kommen? Und in welcher Stadt? Es ſollte mir Freude machen, dabei mitwirken zu können, und ſchiene mir eine gute Gelegenheit, mich in den Rheinlanden einzuführen. Schreibe mir, was Du darüber denkſt.

Aeußerſt fleißig war ich in dieſem Jahre, wie ich Dir wohl ſchon ſchrieb; man muß ja ſchaffen, ſo lang es Tag iſt. Auch ſehe ich mit Freuden, wie die Theilnahme der Welt an meinen Beſtrebungen mehr und mehr wächſt. Auch dies ſpornt an. Kämeſt Du nicht vor Deiner gänzlichen Ueberſiedelung nach Köln noch einmal hieher? Es war immer die Rede davon.

Mit herzlichem Gruß

Dein

R. Schumann.

---

*) Geſt. d. 17. Oct. 1849

205. An Dr. Emanuel Klitzſch in Zwickau.

Dresden, d. 19. December 1849.

Geehrter Freund,

Nur wenige Zeilen ſind mir Ihnen zu ſchreiben vergönnt. Seit acht Tagen leide ich an einer Augenentzündung, durfte die ganze Zeit her weder ſchreiben, noch leſen. Erſt ſeit geſtern geht es etwas beſſer. Doch muß ich mich noch ſehr ſchonen.

Zur Sache und zur Erklärung des beifolgenden Album*). Ich hatte Brendel im Intereſſe Härtels gebeten, von letzterem womöglich noch vor dem Feſt eine Anzeige in ſeiner Zeitung erſcheinen zu laſſen und Sie vorſchlagsweiſe zu meinem Kritiker angeführt, da Sie mich, glaub ich, von allen mit am beſten verſtehen. Er ſchreibt mir nun, vor dem Feſte ſei ein Erſcheinen der Kritik wohl nicht mehr möglich, er wäre aber ganz damit einverſtanden, daß Sie die Anzeige übernähmen. Zu dieſem Zweck lege ich nun das Exemplar bei. Sie werden es am beſten ausſprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemeſſene Gedichte, und zwar nur von den beſten Dichtern, gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen überzugehen mich bemühte. Mignon ſchließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend. Möchte es Ihnen denn eine Arbeit ſein, die Sie gern machten**)!

Von Ihnen ſelbſt verlangt es mich bald Genaueres zu hören. So lange ſah ich auch nichts von Ihren Compoſitionen. Sein Sie vielmals gegrüßt und hören nicht auf, in der Kunſt zu vergeſſen, was Widerwärtiges das Leben zu Zeiten bringen mag.

Der Ihrige

R. Schumann.

---

*) op. 79.

**) S. die Beſprechung in der N. Zeitſchr. 1850, Bd. 32, S. 57.

206. An F. Hiller.

Lieber Hiller,

Wir haben hier in den letzten acht Tagen zweimal die Peri herausgebracht — Du weißeſt, was das heißen will, und wirſt mich entſchuldigen, daß ich Dir noch nicht geantwortet.

So freundlich und annehmlich nun die Vorſchläge ſind, die Du mir im Namen des Muſikvereins ſtellſt, ſo kann ich als ehrlicher Mann doch nicht anders ſchreiben, als was ich Deinem Vorſtande auch direkt ſchon gemeldet, daß ſie wegen der definitiven Antwort ſich bis Anfang April noch gedulden möchten. Im Vertrauen, lieber Hiller! Es ſind hier für mich von einigen einflußreichen Leuten Schritte gethan worden*) — und obgleich ich nicht recht daran glaube, ſo iſt mir doch gerathen worden, mit der beſtimmten Annahme einer anderen Stellung noch zu warten. Desgleichen habe ich aber auch erklärt, daß dies nur bis zum 1. April der Fall ſein würde.

Das kannſt Du mir aber ſicher nicht verdenken, daß ich, im Fall ich die hieſige Capellmeiſterſtelle erhielte, oder auch nur beſtimmte Ausſicht dazu, es binnen Jahr und Tag zu werden, den großen Umzug nach D[üſſeldorf] erſparen möchte, in wie vieler Beziehung auch die dortige Stellung mir lieber wäre.

Du weißeſt nun, was Du Dir vielleicht ſchon gedacht haſt; im Uebrigen bitte ich Dich, gegen Niemanden als die Nächſtbetheiligten, der Sache zu erwähnen.

Die erſte Aufführung der Peri war mir ſehr gelungen, die zweite (des 3ten Theils) durch den brillanten Geſang der Schwarzbach**) zur Geltung gelangt, was mich ſehr freute.

---

*) Es handelte ſich um die Stelle als zweiter Capellmeiſter am Theater. Die Bemühungen der Freunde waren erfolglos; C. Krebs wurde ernannt.

**) Hof-Opernſängerin in Dresden.

Sonſt iſt jetzt alles in Spannung auf den Propheten*) — und ich habe viel deshalb auszuſtehen. Mir kommt die Muſik ſehr armſelig vor; ich habe keine Worte dafür, wie ſie mich anwidert.

Gehab Dich wohl, lieber Hiller! Grüße Deine Frau herzlich und gedenke freundlich

Dresden, d. 15. Januar 1850.

Deines ergebenen

R. Sch.

207. An Dr. H. Härtel.

[Ohne Datum. Wahrſcheinlich Anfang 1850.]

Geehrter Herr Doctor,

Nochmals erlaube ich mir, Ihren freundſchaftlichen Rath in Anſpruch zu nehmen.

Nachdem vorgeſtern ein Brief von Rietz gekommen war mit der Nachricht, die Oper würde Freitag (als heute) zu ſtudiren angefangen, kam geſtern wieder ein anderer, der ſie wieder gänzlich in's Reich der Ungewißheit verweiſt. Ich hätte nun Luſt, den Director zu zwingen — wenn auch nur durch eine Drohung, ſeinen Wortbruch der Oeffentlichkeit bekannt zu machen. Denn es erwächſt mir aus dem Verſchieben bis zum nächſten Winter ein bedeutender Nachtheil. Von der Interims-Direction des Lpzger Theaters hatte ich die Zuſicherung**), die Oper in jedem Fall bis ſpäteſtens Ende Februar aufzuführen; und ſo unterließ ich, mich darauf verlaſſend, die Sache hier und in Frankfurt a/M. zu betreiben.

Ein irgend leidlicher Erfolg der Oper in L., wenn ſie jetzt aufgeführt würde, hätte mir den Weg für den nächſten

---

*) Von Meyerbeer.

**) „Auf Ehrenwort", wie Schumann ſchon im November 1849 an Dr. Härtel ſchrieb.

Winter zu anderen Bühnen, namentlich Berlin, angebahnt. Ich komme geradezu um einen Winter zurück.

Was nun thun? Und deshalb bitte ich um Ihren freundlichen Rath:

Soll ich, auf das Verſprechen der früheren Direction mich ſtützend, wie auf die in der Beilage gegebene Zuſage des Directors, es durchzuſetzen ſuchen — und glauben Sie, daß mir juriſtiſch darin Recht zugeſprochen wird? Und würde in dieſem Fall nicht vielleicht Hr. Adv. Schleinitz die weiteren Schritte beſorgen? — Es iſt von mir ſelbſt ein ganz fataler Schritt; aber, wie geſagt, ich hab nicht Luſt, mich länger zum Narren halten zu laſſen.

Oder ſoll ich die Aufführung der Oper bis nach der Meſſe zu verſchieben einwilligen? Wer geht aber im Mai und Juni in's Theater — und nicht lieber in's Grüne? —

Oder endlich, wie wäre ſich mit dem Director feſtzuſtellen, daß er, wenn wir darin übereinkämen, die Oper nicht in den Sommermonaten zu geben, ſie jedenfalls in einem der Monate September bis December geben müßte. Wäre nicht gerade jetzt, wo er einen Wortbruch gut zu machen, der Zeitpunkt, ihn wenigſtens zum letzteren contractlich zu nöthigen? —

Würden Sie nun die Gefälligkeit haben, dieſe Puncte, namentlich den 1ſten und 3ten mit Hrn. Adv. Schleinitz zu beſprechen, doch bitte ich, auch nur mit dieſem — und auch letzteren zu erſuchen, die Sache für jetzt noch für ſich zu behalten, ſo thäten Sie mir einen großen Dienſt. Es wäre noch jetzt Zeit, die Oper bis zur Oſtermeſſe herauszubringen, aber freilich die höchſte.

Entſchuldigen Sie meine Bitten, und laſſen mich recht bald Ihre Meinung wiſſen.

Ihr ergebener

R. Sch.

208. An Dr. H. Härtel.

Verehrter Herr Doctor,

Von dem beifolgenden Aufſatz*) ſenden Sie mir wohl eine Reviſion. Er enthielt zu viel Unrichtiges — und iſt (unter uns geſagt) faſt nichts als eine Ueberſetzung eines im J. 1836 in der Gazette musicale enthaltenen Artikels. Was der Verfaſſer zum Schluß hinzugefügt, hätte auch im J. 1836 geſchrieben ſein können; es ſcheint mir ſehr wenig bezeichnend für meine jetzige Stellung als Künſtler. Nun bleibe es wie es iſt. Nur Ihnen, als theilnehmendem Kunſtfreunde, wollte ich meine Meinung mittheilen.

Bald mehr von Ihrem

ergebenen

d. 2. April 1850. R. Sch.

209. An den Lieutenant Strackerjan in Oldenburg.

Düſſeldorf, den 13. Januar 1851.

Geehrter Herr,

Im Drange vieler Arbeiten komme ich erſt heute dazu, Ihnen den Empfang Ihrer Zeilen zu melden.

Wie mich ein Beweis ſo inniger Theilnahme erfreuen muß, brauche ich wohl nicht zu ſagen. Es iſt eigen, daß mir in letzter Zeit ähnliche von Genoſſen Ihres Standes zu Theil wurden.

Der geiſtlichen Muſik die Kraft zuzuwenden bleibt ja wohl das höchſte Ziel des Künſtlers. Aber in der Jugend wurzeln wir Alle ja noch ſo feſt in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höhern Alter ſtreben wohl auch die

---

*) Ein höchſt dürftiger biographiſcher Artikel über Schumann von J. C. Lobe für die letzte Nummer der mit 1848 eingegangenen Allgem. Muſikal. Ztg.

Zweige höher. Und ſo hoffe ich, wird auch dieſe Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr ſein.

Haben Sie nochmals Dank und erhalten meinen Beſtrebungen freundlichen Antheil [und]

Ihrem
ergebenen
R. Schumann.

210. An Richard Pohl, stud. rer. nat. in Leipzig.

Düſſeldorf, den 19. Januar 1851.

Geehrter Herr!

Gewiß habe ich mir ſelbſt die ſchwerſten Vorwürfe gemacht, Ihnen auf Ihren theuren Brief noch nicht geantwortet zu haben*). Es war ein immerwährendes Schwanken zwiſchen Annehmen und Ablehnen gerade dieſes gewiß intereſſanten Stoffes. Endlich glaube ich mich doch für das Letztere entſcheiden zu müſſen; es haben ſo bekannte Stoffe immer Gefahr, wie Sie ſelbſt auch ſagen. Ja, gäbe es kein Schiller'ſches Stück, mit allen Händen griffe ich wohl darnach.

Für Alles, was Sie mir ſonſt ſchreiben, haben Sie Dank. So gern möchte ich ein Oratorium ſchreiben; würden Sie vielleicht dazu die Hand bieten? Ich dachte an Luther, an Ziska; doch wäre mir auch ein bibliſcher Stoff recht. Nach dieſem und ähnlichem wohl auch eine heitere Oper. Vielleicht regt Sie dies zu weiteren Gedanken an.

Eine Frucht hat bereits Ihr erſter Brief getragen. Nachdem ich, mir die Braut von Meſſina zu vergegenwärtigen, die Tragödie wiederholt geleſen, kamen Gedanken zu einer Ouvertüre, die ich dann auch vollendete. Für ein freundliches Zeichen ſei dies denn gehalten, daß der künſtleriſche Segen auch ferneren Unternehmungen nicht ausbleiben möge!

---

*) Pohl hatte Schiller's Braut von Meſſina als Operntext bearbeitet und an Schumann geſandt.

Erfreuen Sie bald wieder durch eine Nachricht

Ihren

ergebenen

Robert Schumann.

---

211. An R. Pohl.

Düſſeldorf, den 14. Februar 1851.

Geehrteſter Herr!

Sie erhalten hier eine Skizze, die im Ganzen mit der Ihrigen übereinſtimmt*). Ich mußte vor Allem die muſikaliſche Form mir klar machen. Es iſt ein gewaltiger Stoff; wir müſſen, was nicht zur Entwicklung durchaus nöthig, ausſcheiden, — auch, meine ich, das Eingreifen überſinnlicher Weſen. Nur der Geiſt des Huß will mir an rechter Stelle erſcheinen.

So viel hätte ich Ihnen zu ſagen; nur auf das Wichtigſte kann ich mich heute beſchränken.

Das Oratorium müßte für Kirche **und** Concertſaal paſſend ſein.

Es dürfte mit Einſchluß der Pauſen zwiſchen den verſchiedenen Abtheilungen nicht über 2½ Stunden dauern.

Alles blos Erzählende und Reflectirende wäre möglichſt zu vermeiden, überall die dramatiſche Form vorzuziehen.

Möglichſt hiſtoriſche Treue, namentlich die Wiedergabe der bekannten Kraftſprüche Luthers.

Gelegenheit zu Chören geben Sie mir, wo Sie können.

---

*) Pohl hatte den Plan zu einem Oratorium Luther eingeſandt.

Sie kennen wohl Händels Iſrael in Egypten; es gilt mir als das Ideal eines Chorwerkes.

Eine ſo bedeutende Rolle wünſchte ich auch im Luther dem Chor zugetheilt.

Auch Doppelchöre geben Sie mir, namentlich in den Schlußſätzen der Abtheilungen.

Eine Sopranpartie dürfte in keinem Falle fehlen; mir däucht, Katharine wäre ſehr wirkungsvoll anzubringen. Auch die Trauung (im 3. Theil) dürfte nicht fehlen.

Der Choral „Eine feſte Burg“ dürfte als höchſte Steigerung nicht eher als zum letzten Schluß erſcheinen, als Schlußchor.

Hutten, Sickingen, Hans Sachs, Lucas Kranach, die Churfürſten Friedrich und Johann Philipp von Heſſen müſſen wir wohl aufgeben — leider! Aber es würden ſich überall große Schwierigkeiten in der Beſetzung ergeben, wollten wir die Solopartien noch vermehren.

Erzählungsweiſe mögen ſie aber alle wohl vorkommen.

Ein Verflechten der deutſchen Meſſe in die verſchiedenen Abtheilungen ſcheint mir ſchwer ausführbar. Es giebt aber dafür der Choral Erſatz.

Luthers Verhältniß zur Muſik überhaupt, ſeine Liebe für ſie, in hundert ſchönen Sprüchen von ihm ausgeſprochen, dürften gleichfalls nicht unerwähnt bleiben. An eine Alt- oder 2te Sopranpartie wäre noch zu denken.

Im Uebrigen ſtimme ich mit Allem, was Sie wegen Behandlung des Textes, in metriſcher Hinſicht ſagen, wie über die volksthümlich-altdeutſche Haltung, die dem Gedicht zu geben wäre, durchaus überein.

So müßte, denke ich, auch die Muſik ſein, weniger kunſtvoll, als durch Kürze und Kraft und Klarheit wirkend. —

Verehrter Herr, wir ſind im Begriff, etwas zu unternehmen, was wohl werth iſt der Schweißtropfen. Muth gehört dazu und auch Demuth. Haben Sie freundlichen Dank, daß Sie mir ſo willig entgegenkamen. Laſſen Sie uns das große Werk mit aller Kraft ergreifen und daran feſthalten.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

212. An Verhulſt.

Düſſeldorf, den 9ten März 1851.

Lieber Verhulſt,

So viel möchte ich Dir ſchreiben für Deinen liebevollen Brief[*], hätte Dir ſo viel zu ſagen; aber ich bin ſeit einigen Tagen ſehr unwohl, ſo daß mich das Schreiben anſtrengt. Meine Frau wird wohl ſo gut ſein, noch Einiges hinzuzufügen über Kunſt und Leben, wie ſie ſich hier ſo freundlich für uns geſtaltet. — — —

Ich hoffe, lieber Verhulſt, die Zeit iſt nicht mehr fern, wo wir uns wiederſehen, Du uns entweder hier, oder wir Dich in Holland. Dann wollen wir uns Deines heiteren friſchen Geiſtes wieder erfreuen, hoffentlich Dich auch von Deinen hypochondriſchen Gedanken zurückbringen, als wärſt Du nicht der tüchtige Künſtler, der Du biſt. In herzlicher Freundſchaft haben wir Deiner immer gedacht. Laß uns nun in Zug bleiben und wieder öfter an einander ſchreiben.

Dein
Dir herzlich zugethaner
R. Schumann.

213. An Moritz Horn in Chemnitz.

Düſſeldorf, den 21. April 1851.

Geehrter Herr,

Im Drange vieler Geſchäfte kam ich erſt heute dazu, Ihre freundliche Sendung zu beantworten. Gewiß eignet ſich die Dichtung*) zur Muſik, und es ſind mir auch ſchon eine Menge Melodien dazu durch den Sinn gegangen. Aber es müßte viel gekürzt werden, vieles dramatiſcher gehalten ſein. Dies aber nur im Betracht zur muſikaliſchen Compoſition, dem Gedicht als Gedicht bin ich weit entfernt, dieſe Ausſtellung zu machen.

---

[*] Worin Verhulſt u. a. auch ſeine Verlobung angezeigt hatte.

Auf dem beifolgenden Zeddel habe ich mir erlaubt, einige die Aenderungen betreffende Bemerkungen zu machen. Bis zu den Worten:

und bittet freundlich hier
Um Obdach — —

wäre ziemlich alles muſikaliſcher Behandlung fähig. Von da an müßte die Handlung aber lebendiger, dramatiſcher ſich entwickeln.

Würden Sie ſich dazu entſchließen, eben nur zu Gunſten der muſikaliſchen Compoſition einiges zu verändern, ſo hätte ich die größte Luſt, die Dichtung zu componiren. Sie lebt mir eben ſo friſch im Sinn, daß mir, je eher Sie dieſe Aenderungen unternähmen, dies um ſo lieber ſein würde. Gäben Sie das Gedicht in Druck, ſo könnten Sie wohl immer Ihre jetzige Faſſung beibehalten und man könnte auf die Compoſition den Beiſatz machen: „nach einem Gedicht von ꝛc. ꝛc.“

Dies ſei denn Ihrer freundlichen Berückſichtigung empfohlen. Es ſollte mich freuen, wenn ich die Compoſition bald in Angriff nehmen könnte.

Wollen Sie auch die Gefälligkeit haben, Herrn *, für ſeine Zeilen an mich beſtens zu danken, und haben Sie ſelbſt vielen Dank, daß Sie mich mit der zarten Dichtung bekannt gemacht.

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
R. Schumann.

---

*) „Der Roſe Pilgerfahrt“.

214. An R. Pohl.

Düſſeldorf, den 13. Mai 1851.

Sehr geehrter Herr!

Die letztvergangenen Wochen waren ſo unruhvoll, durch Proben, Aufführungen wie andere Arbeiten mir ſo zerſtückelt, daß ich an Anderes zu denken mich kaum ſammeln konnte. Wie vielen Dank bin ich Ihnen ſchuldig für Ihre Sendung! der große Ernſt, mit dem Sie das Werk angefaßt, beſtärkt mich noch immer im Glauben, daß wir vereint gewiß etwas zu Stande bringen müßten*). Aber ich weiß nicht, ob wir auf dieſen Anfang fortbauen können. Die Compoſition des Vorſpiels allein, wie ſehr mir die einzelnen Gedanken darin zuſagen, würde allein einen Abend ausfüllen, und mit der Idee eines zweitheiligen Oratoriums, das zu verſchiedenen Tagen zu geben wäre, kann ich mich durchaus nicht befreunden und halte ſie für keine glückliche.

Aber was nun? Ich glaube, wir müſſen den Stoff auf die einfachſten Züge zurückführen oder nur wenige der großen Begebenheiten aus Luthers Leben herausnehmen. Auch glaube ich, dürfen wir dem Eingreifen überſinnlicher Weſen nicht zu großen Platz einräumen; es will mir nicht zu des Reformators ganzem Charakter paſſen, wie wir ihn nun einmal recht als einen geraden, männlichen und auf ſich ſelbſt gegründeten kennen.

Wie ſchwer iſt es, dies und Ähnliches ſich brieflich klar zu machen; wie ſchnell würden wir zum Ziel kommen, könnten wir einige Zeit zuſammen leben. Dies wäre mein Wunſch.

Mit dem größten Schmerz würde ich's hören, wenn Sie die Schwierigkeiten, die ſich entgegenſtellen, veranlaſſen ſollten, das Werk ganz aufzugeben. Schon freute ich mich, noch dieſen Sommer ein Stück in der Arbeit vorwärts zu kommen. So möchten Sie mir denn bald ein Zeichen geben, ich meine Ihrer theilnehmenden Geſinnung, und ob wir nicht der herrlichen Idee die uns erfüllt, uns zu bemeiſtern trachten.

---

*) Der Dichter hatte das Oratorium als Reformations-Trilogie angelegt, die auf drei Aufführungs-Abende ſich vertheilte. Den erſten, völlig ausgearbeiteten Theil hatte er nunmehr eingeſandt.

Seien Sie vielmals gegrüßt von
Ihrem
dankbar ergebenen
R. Schumann.

215. An Moritz Hauptmann in Leipzig.

Düſſeldorf, d. 8ten Juni 1851.

Verehrter Herr und Freund!

Mit vielem Danke folgen die Stimmen zur Johannespaſſion zurück; ſie haben mir gute Dienſte geleiſtet — und vor Allem die Muſik vollſtändig und mit Orcheſter zu hören, was war das für ein Feſt! Es ſcheint mir kaum zweifelhaft, daß die Johannespaſſion die *ſpäter*, in der Zeit höchſter Meiſterſchaft, geſchriebene iſt; in der anderen ſpürt man, dächte ich, mehr Zeiteinflüſſe, wie auch in ihr der Stoff überhaupt noch nicht bewältigt erſcheint. Aber die Leute denken freilich, die Doppelchöre machen's. So ſehr ich mit den meiſten Ihrer Kürzungen, namentlich der Recitative, einverſtanden bin, ſo habe ich doch ziemlich das Ganze gegeben, wie im Original ſteht. Den Schlußchoral allein möchte ich in keinem Falle miſſen; er wirkt nach dem elegiſchen C-moll-Chor auf das Erhebendſte. Sonſt war die Aufführung*), die mir übrigens viel Mühe gemacht, eine ſehr gute; die Choräle hatten wir durch 50 Knabenſtimmen verſtärkt. Überhaupt wird doch hier am Rhein beinahe in größerem Maaßſtab muſicirt, als in Mitteldeutſchland. Die Muſikfeſte haben die Anſprüche außerordentlich geſteigert, ſo daß man den Enthuſiaſten oft eher Beſcheidenheit anempfehlen möchte. Mir iſt dies aber ganz lieb, und immer beſſer, die Leute in der Höhe des Guten zu erhalten, als ſie mit Mühe und Noth heraufzwingen zu müſſen.

---

*) Am Palmſonntage.

An die Bachſtiftung denke ich oft, und mit Bedauern, von Leipzig entfernt ſo wenig für ſie wirken zu können — vom Original-Manuſcript der H-moll-Meſſe habe ich nie etwas gehört. Wo ich ſonſt etwas thun könnte in Redaction dieſes oder jenes Werkes, ſo verfügen Sie über mich; ich werde es nach beſten Kräften thun.

Für Ihre Theilnahme an meinem Schaffen ſage ich Ihnen herzlichen Dank; ich bin unausgeſetzt recht fleißig. Zuletzt componirte ich eine Ouverture zu Shakeſpeare's Julius Caeſar, die denn ſpäter auch bis zu Ihnen dringen möge.

Sonſt ſind wir Alle, dem Himmel Dank, ziemlich wohl, meine Frau fortwährend thätig, wie Sie ſie kennen — und ſo möge es bleiben.

Freundliche Grüße an Ihre Frau von uns, wie an Sie von Ihrem ergebenen

Robert Schumann.

216. An R. Pohl.

Düſſeldorf, den 25. Juni 1851.

Geehrter Herr!

Mancherlei Arbeiten, neu begonnene, wie ältere abzuſchließende, haben mich in der letzten Zeit nicht dazu kommen laſſen, meine Gedanken auf den einen, unſern Luthertext, zu concentriren, wie ich ſo gern gewünſcht. Und es wird auch in der nächſten Zeit die Sammlung dazu noch ausbleiben, da ich mich augenblicklich in ſo verſchiedener Sphäre herumtreibe. Zudem ſehe ich nun, daß ſich ſchriftlich ein ſolcher Plan, ein ſolches Werk nicht zu Ende führen läßt, und baue denn auf Ihre Verheißung, daß Sie vielleicht noch dieſen Herbſt nach dem Rhein zu kommen möglich machen.

Bringen Sie dann nur eine fertige Skizze mit, ſo kommen wir dann in einigen Stunden weiter, als ſonſt in Wochen.

Nur das Eine möchte ich Ihnen an's Herz legen, was mir immer klarer wird. Das Oratorium müßte ein durchaus volksthümliches werden, eines, das Bauer und Bürger verſtände — dem Helden nach, der ein ſo großer Volksmann war. Und in dieſem Sinne würde ich mich auch beſtreben, meine Muſik zu halten, alſo am allerwenigſten künſtlich, complicirt, contrapunctiſch, ſondern einfach, eindringlich, durch Rhythmus und Melodie vorzugsweiſe wirkend. Möchten Sie mir dann in dieſem Sinne zur Hand bleiben und bald mir mehr zu hören geben, wenn Sie eben noch nicht gleich kommen könnten.

Vielen Dank auch für die Gedichte, zu deren einem und dem andern ſich vielleicht bald Muſik einſtellt. Die Gedichte für Dr. Müller [von Königswinter] werde ich ſchon gern beſorgen.

Nun noch eine Frage und Bitte. Mir fiel ein, daß manche Ballade mit leichter Mühe und guter Wirkung als Concert-Muſikſtück für Soloſtimmen, Chor und Orcheſter zu behandeln wäre. Vor allem hab ich es auf des „Sängers Fluch“ von Uhland abgeſehen. Aber es fehlt mir dazu ein Poet, der einige Stellen in die muſikaliſche Form göſſe. Auf dem beifolgenden Blättchen, das in ſeiner Faſſung freilich ſehr Ihrer Nachſicht bedarf, habe ich ungefähr angedeutet, wo das Original beibehalten, und wo es geändert werden müßte. Dabei wünſchte ich freilich das Uhland'ſche Metrum beibehalten, und wohl auch die Sprachweiſe einigermaßen der Uhland's angepaßt. Hätten Sie vielleicht einmal Zeit und Luſt, an meine Bitte zu denken, wie dankbar würde ich Ihnen ſein! *)

In jedem Fall hoffe ich recht bald wieder von Ihnen zu

---

*) Pohl führte den Plan aus.

hören, und wie ſich Ihre Pläne für den Herbſt geſtalten. Grüßen Sie Wenzel vielmal; ich mache ihn, wie auch Sie, auf ein Buch aufmerkſam: Sämmtliche Dichtungen von Eliſabeth Kulmann (6. Auflage) — eine wahre ſelige Inſel, die im Chaos der Gegenwart emporgetaucht.

Ihr

ergebener

R. Sch.

[Auf einem beſonderen Blatte folgt eine Skizze zu des „Sängers Fluch".]

217. An R. Pohl.

Düſſeldorf, den 18. Juli 1851.

Geehrter Herr!

Nur wenige Zeilen iſt mir Ihnen zu ſchreiben heute vergönnt, da wir ſchon mit einem Fuß im Dampfwagen ſtehen, einen kleinen Ausflug nach Heidelberg ꝛc. zu machen. Aber ich hoffe, Sie ja bald zu ſehen. Nun aber freilich — den 17. Auguſt bin ich vielleicht nicht hier. Man hat mich von Antwerpen, wo den 17. ein großes Geſangfeſt (Wettſtreit) iſt, zum Preisgericht als Mitrichter eingeladen, und da das Feſt intereſſant zu werden verſpricht, habe ich wohl Luſt, dahin zu gehen. Vor dem 15. reiſe ich aber in keinem Fall*). Nun iſt es vielleicht möglich, daß Sie ſchon vor dem 15. hier ſein könnten, oder es wäre ſpäter auf Ihrer Rückreiſe, worüber Sie mich dann mit wenigen Worten aufklären möchten.

Und nun vor allem Dank für den Eifer, mit dem Sie in meine Idee eingegangen. Es iſt ein herrlicher muſikaliſcher Stoff, und Ihr Gedanke, gerade aus Uhlands anderen Gedichten zu den Vorträgen der Sänger zu wählen, ganz vortrefflich. Dadurch iſt aber freilich auch theilweiſe Unklarheit in der Verbindung entſtanden, die indeß durch einige verbindende Zwiſchenſätze (Reden des Königs, der Königin und des Chors) leicht gehoben werden könnte, wie denn das Ganze jedenfalls viel zu lang iſt und ſich der ganze große Mittelſatz auf ein Lied des Jünglings, eines des alten Harfners, ein Duett Beider und ein Terzett oder Quartett dieſer mit Königin und König beſchränken müßte, worauf dann der König ſein „Du haſt mein Volk verführt“ in die Menge ſchleudert.

---

*) Beide Reiſen wurden ausgeführt.

Doch alles dies läßt ſich mündlich am beſten erklären und ob mir es auch ſchwer wird, ſo lange zu warten, ſo will ich es doch zum Beſten des Werkes.

Für heute empfangen Sie nochmals herzlichen Dank und laſſen mich bald Beſtimmtes über Ihre Reiſepläne wiſſen.

Vielmals grüßend

Ihr
ergebener
R. Schumann.

218. An Dr. Klitzſch.

Düſſeldorf, d. 9. Auguſt 1851.

Geehrter Freund,

Eben erſt von einer größeren Reiſe zurückgekehrt, beeile ich mich, Ihnen für Ihr letztes briefliches Andenken zu danken. Es thut immer wohl, ſich auf ſeinen Wegen auch in der Ferne von Wohlwollenden begleitet zu ſehen, und ich weiß, daß Sie zu der Zahl der letzteren gehören. Ich bin ſehr zufrieden in meiner hieſigen Stellung, und wüßte, da ſie meine phyſiſchen Kräfte auch nicht zu ſehr in Anſpruch nimmt (Dirigiren ſtrengt doch ſehr an), kaum eine, die ich mehr wünſchte. Auch ſonſt gedeiht Manches, wie Sie als theilnehmender Freund meines Strebens wiſſen, und daß ich das Friſchgeſchaffene mir ſchnell zu Gehör bringen kann, wenn ich ſonſt will, iſt auch ein großer Vortheil.

Möchten denn auch Sie bald eine Stellung gewinnen, wie Sie ſie wünſchen und verdienen. Schwer iſt's freilich. Ich bin neugierig zu erfahren, worin die Veränderung der Verhältniſſe beſteht, die Sie in Ihrem Brief erwähnen.

Vergeſſen Sie auch nicht, mir von Ihren Arbeiten und nicht blos dem Namen nach mitzutheilen.

Hr. Bacc. Kuntſch hat mir eine große Freude gemacht mit einer neuen Sendung Opernpartituren. Grüßen Sie ihn auf das herzlichſte; ich danke und ſchreibe ihm nächſtens noch ſelbſt.

Wir waren auf unſerer letzten Reiſe ziemlich weit und haben die Sonnenfinſterniß*) im Angeſicht des Montblancs beobachtet. Zwei ganze Tage lang hat uns der ehrwürdige Rieſe ſein Haupt zu ſehen vergönnt — ein ſeltenes Glück! — Auch der Genfer See iſt himmliſch. Wie gönnte ich Allen, die ich liebe, nach dieſen paradieſiſchen Gegenden einmal zu kommen! — Auch eine kleine muſikaliſche Aufführung hatten wir im vorigen Monat. Es iſt ein Märchen „Der Roſe Pilgerfahrt" eines jungen Chemnitzer Poeten, Namens Horn, das ich für Soloſtimmen, Chor und Pianoforte componirt, in Form und Ausdruck etwas der Peri verwandt, das Ganze nur mehr in's Dörfliche, Deutſche gezogen. Es hat einen ſehr freundlichen Eindruck gemacht auf die Hörer. — — —

Das Papier geht zu Ende, obwohl nicht der Stoff. So möchte ich Sie denn noch bitten, mir recht oft zu ſchreiben — aus der lieben Heimath, an die ich ſo oft denke.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

---

*) Beinah totale Finſterniß am 28. Juli 1851.

219. An den Candidaten J. N. in T.

Düſſeldorf, den 22. September 1851.

Geehrter Herr!

Wenn ich Ihnen für die Bereitwilligkeit, mit der Sie mir Ihre Arbeit*) mittheilten, verbunden bin, ſo muß ich mich dagegen gegen den anderen Theil Ihres Schreibens**) verwahren, der mir, Ihrer und meiner Stellung nach, wie eine anmaßliche Ueberhebung erſcheint. Wie kommen Sie, der Sie der Welt noch keine Probe künſtleriſcher oder kritiſcher Befähigung gegeben, wie kommen Sie dazu, einem Manne, der wenigſtens einige kleine geliefert, Verweiſe zu ertheilen, wie man ſie Anfängern giebt? Haben Sie Sich dies nicht überlegt? Was Sie mir da ſchreiben, das war mir ſchon vor dreißig Jahren nichts Neues, das habe ich ſchon vor zehn beinahe meinen Eleven am Leipziger Conſervatorium docirt.

Und ſollten Ihnen meine Compoſitionen, namentlich die größeren, nicht hier und da beweiſen, daß ich einige Bekanntſchaft mit Meiſtern gepflogen habe? Bei dieſen weiß ich, und wußte ich mir immer Raths zu erholen, beim einfachen Gluck, beim complicirteren Händel, beim complicirteſten Bach! Studiren Sie nur namentlich den Letzteren, und es wird Ihnen die complicirteſte meiner Arbeiten noch einfach genug vorkommen. Sollte Ihnen auch das nicht aus meiner Muſik klar geworden ſein, daß es mir noch um etwas anderes zu thun, als Kinder und Dilettanten zu amüſiren? Als ob es nur eine, zwei Formen gäbe, in die ſich alle geiſtigen Gebilde ſchmiegen müßten, als ob nicht der Gedanke ſeine Form von ſelbſt mit auf die Welt brächte! Als ob nicht jedes Kunſtwerk einen anderen Gehalt haben müſſe und mithin auch eine andere Geſtalt! Alſo, ich gebe Ihnen Hrn. O. v. **Redwitz** hundertmal hin für Jean Paul, und Shakeſpeare iſt mir noch lieber.

---

*) Einen Operntext „Beatrice“.

**) Der junge Mann hatte Schumann den guten Rath gegeben, dem Romantismus zu entſagen, immer „klar und allgemeinverſtändlich“ zu ſchreiben. Auf dichteriſche Muſter hinweiſend, hatte er die vollendeten Formen eines Horaz, Virgil, Corneille geprieſen, von den Neueren Redwitz, deſſen „Amaranth“ damals viel geleſen wurde, gegen Jean Paul erhoben u. ſ. w.

Das iſt es, was ich Ihnen auf Ihr in Ton und Inhalt beleidigendes Schreiben zu antworten habe. Es kann mir deshalb nicht einfallen, auf eine Arbeit einzugehen, die am wenigſten durch ſogenannte „Einfachheit“ zu bezwingen wäre, wenn der Stoff auch ſonſt zeitgemäßer wäre, als er mir es erſcheint. Auf einige muſikaliſche Donnerſchläge müßten Sie Sich in der „Beatrice“ jedenfalls gefaßt machen, auch wenn ſie der ſimpelſte Tonſetzer in Angriff nähme.

Ergebenſt

R. Schumann.

220. An M. Horn.

Düſſeldorf, den 29. Septbr. 1851.

Geehrter Herr,

Großen Undanks könnten Sie mich zeihen! Wir haben vor einigen Monaten ſchon „die Roſe“ aufgeführt und Sie werden nicht begreifen können, daß ich es Ihnen nicht meldete. Dies ging ſo zu. Wir haben keinen guten Tenor hier, daher ich einen Kölner Herrn*) um Uebernahme der Partie bitten mußte. Dieſer ſchrieb mir aber erſt zwei Tage vor dem Tag der Aufführung feſt zu, ſo daß es nicht möglich war, die Nachricht noch bis zu Ihnen gelangen zu laſſen. Zwar hätte ich Ihnen nun gleich nach der Aufführung ſchreiben, über die freundliche Wirkung, die das Stück gemacht, berichten mögen. Wir reiſten aber kurz nach der Aufführung auf längere Zeit nach der Schweiz, und ſpäter noch auf einige Wochen nach

---

*) Ernſt Koch.

Belgien, ſo daß der Sommer verſtrichen, ohne daß ich meine Schuld abgetragen. Möchte dies Alles mich denn bei Ihnen in etwas entſchuldigen.

Was nun die Veröffentlichung der Compoſition anlangt, ſo iſt es damit noch ziemlich weit ausſehend. Ich habe nämlich das Stück urſprünglich nur mit Pianoforte-Begleitung componirt, die mir des zarten Stoffes halber auch vollkommen hinreichend erſcheint. Nun bin ich aber doch von Freunden und Bekannten angegangen worden, das Ganze zu inſtrumentiren. Es wird dadurch die Compoſition größern Kreiſen zugänglich, was nicht zu leugnen iſt. Dieſe Inſtrumentirung iſt aber eine bedeutende Arbeit und ich kann ſie ſchwerlich in kürzerer Zeit als zwei Monaten beendigen; dazu bin ich die nächſte Zeit außerdem durch eine Menge Arbeiten in Anſpruch genommen. In Summa, ich glaube kaum, daß ich vor Jahres Friſt mit der Herausgabe zu Stande komme. Mit einem Verleger habe ich aus dieſen Gründen auch noch nicht unterhandelt, dies kann Sie aber nicht abhalten, Ihre „Roſe“ ſobald wie möglich der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Vor allem wichtig ſcheint mir nun auch, daß Sie den Text, wie er ſich für meine Compoſition geſtaltet hat, im Zuſammenhange kennen lernen, ich habe ihn deshalb copiren laſſen und lege ihn bei. Es iſt mir kein Zweifel, daß Sie in einer ſelbſtändigen Ausgabe Ihrer Dichtung in den meiſten Stellen dem urſprünglichen Original treu bleiben werden. Jedenfalls wäre es mir ſehr intereſſant, das Gedicht, wie Sie es zum Druck beſtimmt, noch vor deſſen Erſcheinen kennen zu lernen. — — —

Haben Sie mir nicht bald wieder etwas Poetiſches mitzutheilen? Es ſollte mich freuen.

Zum freundlichen Andenken empfohlen

R. Schumann.

221. An J. Moſcheles.

Düſſeldorf, d. 20ten Nov. 1851.

Freude und Ehre haben Sie mir bereitet durch die Widmung Ihrer Sonate*); ſie gilt mir zugleich als eine Ermunterung meines eigenen Strebens, an dem Sie von jeher freundlich Antheil nahmen. Als ich, Ihnen gänzlich unbekannt, vor mehr als 30 Jahren in Carlsbad mir einen Concertzeddel, den Sie berührt hatten, wie eine Reliquie lange Zeit aufbewahrte, wie hätte ich da geträumt, von ſo berühmtem Meiſter auf dieſe Weiſe geehrt zu werden. Nehmen Sie meinen innigſten Dank dafür!

222. An R. Pohl.

Düſſeldorf, den 7. December 1851.

Geehrter Herr,

Wiederum bringe ich Ihnen ſpäten Dank auf Ihre letzte erfreuende Sendung**). Es war eine ſehr bewegte Zeit, die letztvergangene. Sodann glaubte und wünſchte ich gern, Ihnen vom Fortgang der Compoſition der Ballade etwas Beſtimmteres mittheilen zu können. Aber ich bin, durch andere Arbeiten zurückgehalten, leider noch gar nicht zum Anfang gekommen. Haben Sie denn vielen Dank für den Fleiß, den Sie der neuen Bearbeitung gewidmet. Bis auf einige wenige Kürzungen halte ich ſie jetzt für eine wohlgelungene, und kann es kaum erwarten, damit anzufangen.

Ihre Fräulein Braut***), wie Sie ſelbſt, hier in Düſſeldorf zu ſehen, ſollte uns ſehr erfreuen. Die nächſten Concerte, außer einem am 11. December, ſind den 8. und 22. Januar.

---

*) Sonate für Pianoforte und Violoncello op. 121.

**) Den fertigen Text von „Sängers Fluch" enthaltend.

***) Frl. Jeanne Eyth, Harfenvirtuoſin in Karlsruhe.

Wir haben Schluß dieſer Woche eine Conferenz, in der die Programme der Concerte feſtgeſtellt werden ſollen. Könnten Sie mir vielleicht bis Sonnabend noch wiſſen laſſen, ob ein Ausflug nach D[üſſeldorf] noch in Ihrem Plan liegt, und ob Fräulein Eyth im Concert am 8. oder 22. Januar vielleicht ſpielen würde, ſo würde ich es nächſten Sonnabend in der Conferenz den Herren vortragen und Ihnen ſchnell das Nähere mittheilen.

Wegen Luther fängt es mir an, bange zu werden, ob wir der Arbeit Herr werden? Es verlangt mich nach einem größeren Werke. So gern hätte ich das nächſte Jahr dazu verwendet. Wird es möglich ſein?

Vielen Dank auch für Ihre Gedichte; ich hoffe, daß ſich Muſik dazu einſtellen wird. — — —

Haben Sie meine Ouvertüre zur Braut [von Meſſina] gehört? Ich frage, da Sie ja es waren, der die Luſt zu ihrer Compoſition in mir angeregt. Über die Wirkung habe ich Verſchiedenes gehört. Ich bin daran gewöhnt, meine Compoſitionen, die beſſeren und tieferen zumal, auf das erſte Hören vom größeren Theil des Publikums nicht verſtanden zu ſehen. Bei dieſer Ouvertüre indeß, ſo klar und einfach in der Erfindung, hätte ich ein ſchnelleres Verſtändniß erwartet. Ich bin begierig, zu erfahren, welchen Eindruck das Stück auf Sie ſelbſt gemacht. Freilich ohne Studium der Partitur läßt ſich kein einigermaßen bedeutendes Werk auf das Erſtemal begreifen. — — —

R. Sch.

223. An M. Horn.

Düſſeldorf, den 20. Dzb. 1851.

Geehrteſter Herr,

„Spät kommt Ihr — doch Ihr kommt.“ Ein langwieriges Leiden nervöſer Art war leider der Grund des langen

Außenbleibens meiner Antwort. Erſt ſeit einigen Wochen geht es mir wieder beſſer. Was ſchon längſt in Ihren Händen ſein müſſen, die Roſe, nehmen Sie auch jetzt noch freundlich auf. Das Titelblatt iſt auch eine Meiſterzeichnung, was mich ſehr freut.

Aus Herrmann und Dorothea ein Concert-Oratorium zu machen, könnte mir wohl gefallen. Theilen Sie mir vielleicht gelegentlich etwas Näheres mit.

Eine Ouvertüre iſt bereits fertig, wie ich Ihnen wohl ſchrieb.

Iſt die Roſe ſchon in Chemnitz aufgeführt? Erfreuen Sie mich bald durch eine Nachricht auch über Ihre neueſten poetiſchen Arbeiten.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

224. An R. Pohl.

Düſſeldorf, den 10. Januar 1852.

Geehrter Herr und Freund,

In Eile, aber mit vieler Freude ſchreibe ich Ihnen, daß eine gewiſſe Harfenpartie vielleicht bald in den Händen Ihrer Fräulein Braut ſein könnte. Das Stück*) iſt in der Skizze fertig, die Inſtrumentirung freilich noch eine bedeutende Arbeit, aber doch vielleicht in nicht zu langer Friſt zu bewältigen. Ich habe in großem Feuer gearbeitet und ſcheint mir das Ganze von großer dramatiſcher Wirkung.

Dies Eine wollte ich Ihnen mittheilen — und dann das Andere, daß ich nun ſehnlichſt unſerm Reformator**) ent-

---

*) „Sängers Fluch“.

**) Ueber den „Luther“ hatte Schumann mit Pohl auch mündlich verhandelt, als dieſer im September 1851 einige Tage in Düſſeldorf war; allein eine Verſtändigung zwiſchen dem gegenſehe, daß ich je eher, je lieber damit anfangen möchte, und daß Sie ihn nicht ganz vergeſſen möchten.

Seien Sie vielmals gegrüßt und laſſen Sie den ſchönen Anfang vereinter Arbeit nicht den letzten bleiben!

Ihr
ergebener
R. Schumann.

225. An Carl Debrois van Bruyck in Wien.

Düſſeldorf, den 10. Mai 1852.

Geehrter Herr,

Haben Sie vielen Dank für Ihre mich ſehr erfreuende Zuſchrift. Aus einem Landesſtrich kommend, wo meine Beſtrebungen noch wenig Wurzel gefaßt, freute ſie mich doppelt. Nur, glaube ich, ſagen Sie mir zu hoch Erhebendes und dieß über Jugendarbeiten, wie die Sonaten, deren theilweiſe Mängel mir nur zu klar ſind. In meinen ſpäteren größeren Arbeiten, wie den Symphonien und Chorcompoſitionen, möchte eine ſo wohlwollende Anerkennung, wenn auch nicht in ihrem ganzen Umfang, eher gerechtfertigt ſein. Es ſollte mich freuen, wenn Sie ſpäter auch jene Arbeiten des reiferen Mannesalters kennen lernten und meine Anſicht beſtätigen könnten.

Was Sie mir ſonſt über Wien ſchreiben, war mir aus eigener Anſchauung von früher her bekannt. Und doch zieht es Einen immer wieder dahin, als ob die Geiſter der geſchiedenen großen Meiſter noch ſichtbar wären, als ob es die eigentliche muſikaliſche Heimath Deutſchlands wäre. Daher iſt es auch nicht unmöglich, daß wir wieder einmal Wien beſuchen; ich habe die größte Luſt dazu. Aber einige Zeit wird darüber freilich noch vergehen, und vielleicht machen Sie Sich

---

Dichter und dem Componiſten wurde nicht erzielt, und ſo fiel denn endlich der ganze Plan zu Boden.

indeß auf, Ihren Plan, den Rhein zu beſuchen, auszuführen, wo's guten Wein giebt und, daß ich es ſagen darf, auch viel Sinn für gute Muſik.

Am liebſten hätte ich auch mündlich mit Ihnen über Sie, über Ihre muſikaliſchen Arbeiten, die Sie mir mitgetheilt, geſprochen. Der Buchſtabe iſt immer ſo ſchwerfällig. Gewöhnen Sie Sich ja — vorausgeſetzt, Sie wären anders gewöhnt — Muſik frei im Geiſt zu denken, nicht mit Hülfe des Claviers; nur auf dieſe Weiſe erſchließen ſich die innern Quellen, kommen in immer größerer Klarheit und Reinheit zum Vorſchein. Schreiben läßt ſich darüber, wie geſagt, nur wenig. Das Wichtigſte iſt, daß der Muſiker ſein inneres Ohr klärt.

Möchten Sie mich denn von Ihren muſikaliſchen Lebensplänen, jetzigen und zukünftigen, in Kenntniß erhalten und meiner Sympathie für Ihr Streben ſich verſichert halten.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

226. An J. G. Kuntſch in Zwickau.

Godesberg (bei Bonn) Anfangs Juli 1852.

Theuerſter Lehrer und Freund,

Am liebſten hätte ich Ihnen zum heutigen Tage*), dieſem Tage großer Freude für Alle, die Ihnen nahe ſtehen, meine Wünſche ſelbſt gebracht, am liebſten in vollen Tönen des Chors ausgeſprochen, was an ſolchen Tagen das Herz bewegt. Aber leider bindet, dem erſten Wunſch zu genügen, die weite Ferne, und dann traf mich die Kunde des Ehren- und Freudenfeſtes ſpäter, als es der theilnehmende Freund, Herr Dr.

---

*) Zum 50jährigen Dienſtjubiläum.

Klitzſch beabſichtigte und entfernt von Düſſeldorf, von wo er mir ſeinen Brief nachſchickte.

So ſei Ihnen denn von einem Ihrer Schüler, der die Erinnerung an ſo vieles von Ihnen empfangene Gute in treuem Herzen bewahrt, wenigſtens ein Kranz*) dargebracht, den ich im Verein mit meiner Frau, die Ihnen gleichfalls ihre hochachtungsvollen Grüße ſendet, am liebſten ſelbſt aufgeſetzt hätte, mit dem wir aber leider nur im Geiſte die würdige Stirn umſchlingen können — und bewahren Sie Ihre alte Liebe und Theilnahme auch ferner

Ihrem

dankbar ergebenen

Robert Schumann.

227. An Fräulein Luiſe Otto, Schriftſtellerin in Dresden.

Düſſeldorf, d. 24. Juli 1852.

Verehrtes Fräulein!

Wenn ich nicht irre, habe ich Ihnen die Mittheilung des Nibelungentextes zu danken**). In dieſem Falle wollte ich Sie bitten, mich deſſen durch einige Zeilen zu vergewiſſern, um mit Ihnen dann das Nähere zu beſprechen. Zwar bin ich leider noch nicht in voller Geſundheitskraft, um ein ſolch gewaltiges Werk zu unternehmen, aber wir würden doch dem Abſchluß des Textes, bei dem, wie er mir auch im ganzen zuſagt, ich doch einige Änderungen in Vorſchlag hätte, näher kommen. Perſönliche Rückſprache iſt bei ſolchen Vereinarbeiten freilich das Förderndſte, und auch dazu habe ich einige Hoffnung, da wir im Spätherbſt auf einige Tage nach Dresden zu kommen gedenken. So will ich denn noch wünſchen, daß dieſer Brief die verhüllte Abſenderin des Textes richtig antreffe!

---

*) Ein Lorbeerkranz war es.

**) Das Textbuch war Schumann im Auftrage der Verfaſſerin von der Buchhandlung zugeſandt worden. Der Nibelungentext (— die erſten Scenen daraus ſ. Neue Zeitſchr. 1845, Bd. 23 —) iſt urſprünglich für Gade geſchrieben, der die Compoſition auch begann, aber nicht fortſetzte. 1852 wurde der Text als Manuſcript gedruckt. Aus Schumann's Briefe erſieht man, daß der Stoff ihn reizte. Er iſt der Sache aber nicht näher getreten, einmal, weil ihn zu viel andere Pläne beſchäftigten, hauptſächlich aber wohl, weil ſein körperlicher und geiſtiger Zuſtand durch die in den letzten Jahren bis in's Krankhafte geſteigerte Production mehr und mehr einen Beſorgniß erregenden Charakter angenommen hatte. Im Auguſt reiſte er auf ärztliches Anrathen zum Gebrauch des Seebades nach Scheveningen. Vorher richtete er noch ein zweites Schreiben an die Dichterin, womit der Briefwechſel überhaupt beendet war.

Ergebenſt

R. Schumann.

---

228. An Frl. Luiſe Otto.

[Kurz nach dem vorhergehenden Briefe geſchrieben.]

Verehrtes Fräulein!

Es freut mich, daß meine Hoffnung mich nicht getäuſcht — und danke Ihnen innig für alles, was Sie mir ſchreiben! Ich habe ſchon viel von Ihnen geleſen und gehört — bereits damals, als mein Bruder in Schneeberg Sie kennen lernte.

Volkers, des Spielmanns Lied, und noch manches andere aus Ihrem Nibelungenbuch ſind wahre Juwelen. Über Anderes und ſchließlich über Alles werden wir uns ſpäter ſchnell verſtändigen.

Einſtweilen nur dies und herzlichen Gruß von

Ihrem

ergebenen

R. Schumann.

229. An Verhulſt.

Lieber Verhulſt,

Lebe wohl!*) Es hat mich gefreut, Dich in alter Rüſtigkeit zu finden. Du mich leider nicht! Vielleicht bringen die guten Genien auch jene mir wieder. Auch daß Du eine ſo liebe Frau errungen, freut mich. Darin haben wir gleiches glückliches Loos. Grüße ſie und ſei Du ſelbſt herzlich gegrüßt und geküßt

von

Deinem alten

[Scheveningen] d. 8. Sept. 52. Robert Sch.

230. An Verhulſt.

Lieber Verhulſt,

Meine Frau hat ein bedeutendes Unwohlſein befallen. Ich kann Dir das Nähere nur mündlich mittheilen. Beſuche uns bald; Freundesanblick iſt immer ein Troſt. Wir müſſen wenigſtens noch 4—5 Tage bleiben.

Grüße Deine liebe Frau und ſei Du ſelbſt herzlich gegrüßt

von

Deinem

R. S.

Bringe uns, lieber Verhulſt, noch ein paar deutſche Bücher mit!

[Scheveningen] d. 9ten Sept. 52, früh 11 Uhr.

---

*) Schumann hatte in dem Seebade Scheveningen viel mit Verhulſt verkehrt.

231. An Max Maria v. Weber in Dresden.

Dem Dichter der Graalfahrt*) erlaubt ſich ein Künſtler, wenn auch nicht von der poetiſchen Gilde, ſeinen verehrungsvollen Gruß zu ſenden. Am liebſten mit Klängen möchte er die Dichtung umgeben, wenn ſie dieſer bedürfte, wenn ſie nicht ſelbſt Muſik wäre. Gewiß — wie Glockenklang wird dieſe Poeſie durch die deutſchen Lande ſchallen.

Wäre das Gerücht wahr, das den Dichter als Sprößling eines Meiſters bezeichnet, den die Muſiker zu ihren größten und liebſten zählen, ſo fänden die Zeilen des Schreibers, der Ihnen in früheren Jahren wohl manchmal, wenn auch flüchtig, begegnete, um ſo eher vielleicht eine freundliche Aufnahme.

Wie dem ſei, es galt mir, dem Dichter für die hohen Feſtſtunden zu danken, die ſein Gedicht mir bereitete. Möchte der Zuruf, der ſich allſeitig zu erheben beginnt, ihn zu neuen Schöpfungen begeiſtern.

Düſſeldorf, den 12. Dec. 1852. R. S.

232. An E. A. Becker.

Düſſeldorf, d. 12. Dec. 1852.

Lieber Freund,

Vorgeſtern hab' ich Deinen Ruppert**) gehört — zum erſtenmal ordentlich, da uns vorher Unwohlſein abhielt, mit ihm zu muſiciren — und ich wollte Dir mit ein paar Zeilen melden, wie ſein Vortrag (die Ciacona v. Bach) ein ſehr vortrefflicher war und ſo auch auf das ganze Publikum wirkte, das in lauten Beifall ausbrach. Ich freue mich herzlich, daß aus Deinem Sohn ein ſo ausgezeichneter Künſtler geworden iſt; namentlich iſt ſeine Intonation ſo rein, wie man es nur von den beſten Meiſtern zu hören bekömmt.

---

* „Roland's Graalfahrt". Ein Romanzen-Cyclus von Max Maria. Leipzig 1852. — Schumann kannte den Dichter — damals Eiſenbahn- und Telegraphen-Director in Dresden — perſönlich aus ſeiner Dresdener Zeit, wo er in der, der Poſt nahegelegenen Engel'ſchen Reſtauration, dem Vereinigungsort vieler Künſtler, ziemlich häufig mit ihm zuſammentraf. Schumann verkehrte, beſonders Anfang des Jahres 1850, auch gern mit deſſen Mutter, der Wittwe C. M. v. Weber's, deren muſikaliſchen Feinſinn und praktiſches Verſtändniß für muſikaliſche Wirkung er hochhielt. Seine Sympathien für Weber und deſſen Frau hatte er auf den Sohn übertragen. (Nach M. M. v. Weber's Aufzeichnungen.)

** Ruppert Becker war damals Vorgeiger im Düſſeldorfer Orcheſter. Er verkehrte viel und freundſchaftlich in Schumann's Hauſe.

Wie es uns ſonſt geht, haſt Du wohl zeitweiſe von Deinem Sohn erfahren. Wir haben in dieſem Sommer viel Leid und Krankheit überſtehen müſſen; ſeit einigen Wochen fängt es ſich aber wieder aufzuhellen an, und iſt auch die volle Kraft noch nicht da, ſo hoffe ich, wird die Zeit auch dieſe bald bringen.

So leb denn wohl und ſchreib uns auch einmal! Grüße auch Deine Frau von uns!

Dein

alter Freund

Robert Schumann.

253. An C. v. Bruyck.

Düſſeldorf, den 17. Dec. 1852.

Geehrter Herr,

Vielen Dank ſage ich Ihnen für Ihre mir ſehr erfreulichen Mittheilungen, wie für die Theilnahme, die Sie fortwährend meinen Beſtrebungen ſchenken. Ich bin es gewohnt, bei erſten Bekanntſchaften verkannt zu werden; anderſeits freue ich mich zu gewahren, wie meine Muſik nach und nach tiefere Wurzeln ſchlägt in Deutſchland, wie auch auswärts. Viele Anzeichen erhalte ich davon.

Vom „Nachtlied" wollte ich die Partitur abwarten, ehe ich es dem Dichter zuſendete. Sie erſcheint in den nächſten Wochen. Der Clavierauszug giebt nur ein ſchwaches Bild.

Es fehlt ihm das nächtliche Colorit, zu dem nur das Orcheſter die rechten Farben hat.

Noch habe ich zu einer andern Dichtung von Hebbel Muſik geſchrieben, zur Ballade „Schön Hedwig", aber nicht durchcomponirt, ſondern als Declamation mit Begleitung des Pianoforte. Es macht in dieſer Weiſe eine ganz eigenthümliche Wirkung.

Da Sie Sich ſo theilnehmend nach meinem Befinden erkundigen, ſo kann ich Ihnen melden, daß es mir ſeit einiger Zeit bei weitem beſſer geht, obwohl noch hier und da eine nervöſe Reizbarkeit zum Vorſchein kömmt, wie ich denn auch in geiſtigen Arbeiten noch das größte Maß einhalten muß.

Nach Wien möchte ich gern, wenn ſich dort irgendwie ein Dirigentenwirkungskreis vorfände. Dies hängt aber, wie überall, an tauſend Ketten. Der Zufall fügt es oft noch am ſchnellſten.

So denn genug für heute! Entſchuldigen Sie die flüchtigen Zeilen, es erwartet mich heute noch allerhand Arbeit.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

234. An R. Pohl in Dresden.

Düſſeldorf, den 27. December 1852.

Geehrter Herr und Freund,

Mit Vergnügen erkannte ich Ihre Handſchrift auf dem Couvert. So lange hörte ich nichts von Ihnen! Haben Sie Dank für Ihre Mittheilung*)! Gewiß würde es mir eine große Freude ſein, im Verein mit Ihrem verehrten Freund etwas zu Tage zu fördern; doch ſträubt ſich etwas in mir gegen directe Aufforderung, da der Dichter vielleicht denken könnte, mein Brief an ihn*), der reinem Herzensdrang entſprang, wäre etwa der Vorläufer eines ſolchen Anliegens geweſen. Vielleicht wiſſen Sie den Weg der Vermittlung zu finden.

---

*) Pohl hatte Schumann auf eine phantaſtiſche Märchendichtung M. M. v. Weber's — „Ritter Mond" — aufmerkſam gemacht, die für muſikaliſche Behandlung wie geſchaffen ſei und ihm vermuthlich gern überlaſſen würde, wenn er ſich deshalb an den Dichter wende.

„Sängers Fluch" iſt längſt fertig. Die Aufführung verſchob ich, weil mir eine Harfe hier fehlt, die ich doch bei der erſten Aufführung nur ungern vermiſſen würde. Wäre vielleicht im nächſten Winter eine Ausſicht vorhanden, daß Ihre Frau Gemahlin die Partie übernehmen würde? Jedenfalls möchte ich mir erlauben, ihr die Stimme einmal zuzuſchicken, über eine und die andere ſchwierige Stelle ihr Urtheil hören.

„Hermann und Dorothea" ruht; leider auch „Luther". Ich lag faſt die Hälfte dieſes Jahres ſehr krank danieder an einer tiefen Nervenverſtimmung — Folge vielleicht zu angeſtrengter Arbeit. Erſt ſeit 5 bis 6 Wochen geht es mir wieder beſſer. Doch muß ich noch anſtehen, mich größeren Arbeiten hinzugeben, in allen Dingen überhaupt das größeſte Maß halten. Mit höherem Beiſtand hoffe ich, bald meine alte Kraft und Geſundheit wieder zu erlangen.

Auch von Ihnen möchte ich erfahren, wie es Ihnen geht, ob das Leben in Dresden Ihren Wünſchen entſpricht? — „Luther" möcht' ich noch nicht aufgeben; möchten auch Sie es nicht! —

In der Hoffnung, bald wieder von Ihnen zu hören, mit beſten Wünſchen und Grüßen

Ihr
ergebener
R. Schumann.

---

*) Brief Nr. 231.

255. An A. J. Ferdinand Böhme, Capellmeiſter in Dordrecht.

Düſſeldorf, d. 8. Febr. 1853.

Geehrter Herr,

Ihr vorletzter Brief traf mich in ſchwerem Unwohlſein; erſt ſeit einigen Wochen geht es mir wieder beſſer. Entſchuldigen Sie aus dieſem Grunde mein langes Stillſchweigen auf Ihre freundliche Sendung und Widmung!

Dem Quartett kann man nur Beifall ſchenken; es iſt tüchtig durch und durch, echt quartettmäßig und höchſt rein und correct geſchrieben. Auch die Idee, die, wie Sie mir ſchreiben, Ihnen vorgeſchwebt, kann man aus der Muſik heraushören. Hier und da ſcheint mir die Ausführung etwas breit, was ſich freilich nicht gut ändern laſſen wird. Wie dem ſei, es gereicht Ihnen Ihr Stück zu großer Ehre und freute es mich, daß Sie mir deſſen Widmung zugedacht haben.

Haben Sie einen richtigen Metronom? Mir ſcheinen alle Tempi viel zu ſchnell. Der meinige iſt richtig*). Er giebt in der Minute immer ſo viel Schläge, als die Nummer beträgt, auf die das Gewicht geſtellt iſt, alſo auf 50 in der Minute 50 Schläge, auf 60 = 60. Und dies iſt, ſo viel ich weiß, die Probe der Richtigkeit. Wollen Sie Ihren Metronom vielleicht einmal in dieſer Hinſicht vergleichen?

Schaffen Sie denn, geehrter Herr, fleißig weiter; es ſoll mich freuen, von Ihren Compoſitionen hin und wieder zu erfahren.

Ihr

ergebener

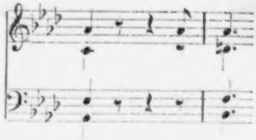
R. Schumann.

Eine Kleinigkeit erwähne ich und zwar deshalb, weil Ihr

---

*) Darin irrte Schumann. Nach ſeinem Tode ſtellte ſich das heraus. Die Metronomiſirung vieler ſeiner Werke iſt daher unzutreffend.

Werk nach alten guten Regeln ein ſo ſehr correctes iſt. Im Adagio kömmt folgende Stelle:



Ich höre da die Quinten trotz der Pauſen und es iſt ein Leichtes, ſie wegzubringen. Entſchuldigen Sie die kleine Bemerkung!

236. An Fr. Hebbel.

Düſſeldorf, den 14. März 1853.

Hochgeehrter Herr!

Am liebſten möchte ich dem „Nachtlied" ein blaſendes und ſtreichendes Orcheſter ſammt Chor mit beilegen*), damit es den Dichter — womöglich am 18ten Abends**) — mit ſeinem eigenen Geſange in holde Träume einſingen könnte. So nehmen Sie es denn auch ohne dies in Güte auf! Haben Sie auch Dank für die Freude, die Sie mir durch Ihre Zeilen bereitet, in denen mir jedes Wort theuer iſt, wie für den „Michel Angelo"***), der in höchſt ergötzlicher Schilderung die empfindlichſten Stellen des Kunſttreibens trifft. Wäre es mir vergönnt, Ihnen bald auch einmal perſönlich danken zu können für ſo viele Stunden inniger Erregung, die mir Ihre Dichtungen geſchaffen und immer von Neuem wiederſchaffen. Fügte es ſich auch, daß ich bald Gelegenheit fände, mich muſikaliſch in ſie zu verſenken. Dies möchte denn Beides in Erfüllung gehen!

---

*) Schumann ſandte das Nachtlied an Hebbel.

**) Hebbel's Geburtstag.

***) Die Dichtung iſt Schumann gewidmet.

Sie erkundigen ſich theilnehmend nach meiner Frau; ſie läßt Ihre Empfehlungen Ihnen erwidern. Wollen Sie auch Ihrer Frau Gemahlin unſere verehrungsvollen Grüße bringen? Wir haben, wenn ich es ſagen darf, vor Vielen eine hohe Gunſt voraus, die nämlich, zwei treffliche Künſtlerinnen zur Seite zu haben, die unſern Beſtrebungen nicht allein hold ſein mögen vor allen Andern, ſondern ſie auch zurückzuſchaffen verſtehen. Mit dieſem Gedanken, der mich angenehm erfüllt, will ich für heute Abſchied nehmen mit der Bitte um ferneres Wohlwollen.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

257. An R. Pohl.

Düſſeldorf, den 18. März 1853.

Geehrter Herr,

Mit vieler Betrübniß ſende ich den „Ritter Mond“ zurück. Die poetiſche Erfindung des Gedichtes ſcheint mir ausgezeichnet; aber für die Muſik, glaub' ich, eignet es ſich nicht. Den Mond als Perſon, als ſingende zumal, ſich vorzuſtellen, man kann es nicht wagen. Es thut mir nur leid, daß Sie eine ſo umfangreiche Arbeit für mich umſonſt gemacht!*) Jedenfalls bin ich Ihnen ſehr dankbar, mich mit dem originellen Stoff bekannt gemacht zu haben, wie Sie auch Max Maria meinen Dank dafür ausſprechen wollen.

Das „Glück von Edenhall“ hat mir vor Ihrer freundlichen Zuſage ein hieſiger Bekannter**) zur Muſik umgemodelt; es iſt ſogar ſchon fertig componirt. So hoffe ich denn, daß Sie trotzdem Ihre Bereitwilligkeit für ſpäter ſich findende Stoffe mir nicht entziehen.

---

*) Pohl hatte Weber's Dichtung compoſitionsgerecht bearbeitet.

**) Dr. L. Haſenclever in Düſſeldorf.

Ihr Lutherentwurf folgt hier; ich hänge noch mit aller Liebe an dieſer Idee, die zu verwirklichen auch Sie nicht nachlaſſen möchten. Auch die Harfenpartie zu „Sängers Fluch“ lege ich für Ihre Frau Gemahlin bei. Sagen Sie ihr mit meinen beſten Grüßen, daß ſie mir alles Unpracticable anzeigt. Die Harfe iſt ein zu ſchwieriges Inſtrument, als daß der Componiſt, der aus der Phantaſie ſchafft, immer das Leichteſte treffen könnte.

Den vollſtändigen Text zu „Sängers Fluch“[*] lege ich gleichfalls bei. Alles, was mit Rothſtift bezeichnet, iſt das von mir Componirte. Die Stelle, die Sie meinen, ſteht S. 10 und 11. Können Sie hier und da Reime anbringen, ſo ſollte es mir lieb ſein. Dem durchgehenden Metrum der Ballade aber die Stelle anzupaſſen, ſcheint mir unmöglich.

So haben Sie denn nochmals Dank für alles Freundliche und Gute, was Sie mir immer erwieſen und erweiſen. Möchte es mir vergönnt ſein, Ihnen auch einmal gegengefällig ſein zu können!

Vielmals grüßend

Ihr ergebener

R. Schumann.

258. An Joſeph Joachim in Weimar.

Lieber und geehrter Herr Joachim,

Es iſt mir eben mitgetheilt worden, daß Sie von unſerm Muſikfeſtcomité eine Einladung erhalten haben. Die Herren thaten es vielleicht, um mir, der ich jetzt vielfach beſchäftigt bin, einen Brief zu erſparen. Aber in dieſem Fall fühle ich mich doch auch perſönlich verpflichtet, Ihnen den Wunſch des Comité auszuſprechen, wie im Voraus die Freude, wenn Sie ihn erfüllen. Ich denke, es werden fröhliche Tage und an guter Muſik wird es auch nicht fehlen. Gewiß werden Sie auch manchen Ihrer Bekannten hier finden. So kommen Sie denn, und vergeſſen auch nicht Ihre Geige und das Beethovenſche Concert mitzubringen, das wir Alle gern hören möchten.

---

[*] Schumann hatte ihn nochmals gekürzt. — Das Ausführlichere über die ſchriftlichen und mündlichen Verhandlungen mit Schumann findet man in R. Pohl's „Erinnerungen an R. Schumann“, in Fleiſcher's „Deutſcher Revue“ Jahrg. 1878, Bd 4, S. 169 u. f.

Ihr

ergebener

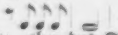
Düſſeldorf, d. 17ten April 1853. R. Schumann.

239. An F. Hiller in Paris.

Lieber Hiller,

Hoffentlich ſehen wir uns bald. Wir ſind in voller Zurüſtung zum [Muſik-] Feſt; es hat den Anſchein, als würde es recht anſtändig ausfallen. Ich möchte von Dir wiſſen, wann Du hier eintriffſt! Die Proben ſollen ſchon Dienſtag beginnen. Biſt Du [dann] vielleicht ſchon hier? Es iſt Dir doch recht, daß ich das Oratorium[*] und meine Symphonie[**], Du alles Andre dirigirſt? Am 3. Tage iſt auch Hr. Tauſch einiges zu dirigiren aufgefordert worden.

Wir haben geſtern zum erſten Mal Tiſch gerückt. Eine wunderbare Kraft! Denke Dir, ich fragte ihn, wie der Rhythmus der 2 erſten Takte der C-moll-Symphonie wäre! Er zauderte mit der Antwort länger als gewöhnlich — endlich fing er an:

 — aber erſt etwas langſam. Wie ich ihm ſagte: „aber das Tempo iſt ſchneller, lieber Tiſch", beeilte er ſich das richtige Tempo anzuſchlagen. Auch frug ich ihn, ob

---

[*] Händel's Meſſias.

[**] D-moll.

er mir die Zahl angeben könne, die ich mir dächte; er gab richtig drei an. Wir waren alle außer uns vor Staunen, wie von Wundern umgeben. Nun genug! Ich war heute noch zu voll davon, um es verſchweigen zu können.

Nun, lieber Hiller, ſo komme denn bald! Ich hoffe, wir leben ein paar fröhliche und auch bedeutende Tage zuſammen. Schreibe mir womöglich noch ein paar Zeilen über Deine Ankunft.

Mit vielen Grüßen, auch an Deine Frau, von mir und Klara.

Düſſeldorf,
d. 25. April 1853.

Dein Freund
R. Schumann.

240. An F. Hiller.

Düſſeldorf, d. 29. April 1853.

Lieber Hiller,

Habe Dank für Deinen Brief! Eben da meine Kräfte noch nicht ganz die alten, dachte ich an Theilung der Direction in der Art, wie ich Dir ſchrieb. Es ſind die Proben, die am meiſten anſtrengen, und auf dieſe Weiſe hätte ich nur am Freitag die anhaltendſte, die am Sonnabend nur theilweiſe zu halten und wäre am Sonntag ganz frei. Iſt es Dir alſo gleich, lieber Hiller, ſo laſſen wir es dabei. Im Uebrigen bin ich nicht die Hauptperſon dabei, ſondern Du ebenſogut, und als Gaſt und älterer Muſikdirector noch vielmehr.

Unſere magnetiſchen Experimente haben wir wiederholt. Es iſt als wäre man von Wundern umgeben. Wenn Du hier biſt, nimmſt Du vielleicht auch Theil! Komm denn bald und nimm unſere Glückwünſche zu dem, was Dir in der nächſten Zeit bevorſteht.

Dein Freund
R. Sch.

241. An Verhulſt in Rotterdam.

Düſſeldorf, d. 3. Mai 1853.

Lieber Verhulſt,

Sehr willkommen wirſt Du uns ſein[*]! Die Hauptproben ſind vom Freitag an. Am Beſten, daß Du Donnerstag hier einträfeſt. Schreib mir, ob ich Dir eine Wohnung beſorgen ſoll und auf wie lange! Das Feſt wird, wie ich glaube, zahlreich beſucht, und es iſt dieſe Vorſorge nöthig. Von den muſikaliſchen Aufführungen darfſt Du Dir übrigens nicht zu viel verſprechen. Es iſt zu wenig Zeit zum Probiren.

Daß die alte Symphonie, deren Du Dich vielleicht noch erinnerſt, bei ſolcher Gelegenheit wieder zum Vorſchein kommen würde, hätte ich damals, als wir ſie in Leipzig hörten, auch nicht gedacht. Es iſt beinahe gegen meinen Willen, daß ſie aufgeführt wird. Aber die Herren vom Comité, die ſie vor Kurzem gehört, haben ſo in mich gedrängt, daß ich nicht widerſtehen konnte. Ich habe die Symphonie übrigens ganz neu inſtrumentirt, und freilich beſſer und wirkungsvoller, als ſie früher war.

Nun, mein lieber Verhulſt, es freut mich herzlich, Dich bald zu ſehen. Es geht mir doch auch beſſer, als wie wir uns das letztemal ſahen. Auch hoffe ich, daß Du nach dem Muſikfeſt erſt ordentlich etwas hier bleiben wirſt.

Grüße Deine verehrte Frau! Deinen Kleinen[**] hoffe ich doch auch, vielleicht in nicht zu ferner Zeit zu ſehen. Meine Klara und die Kinder ſind munter und wohl — dem Himmel ſei Dank dafür!

So leb' denn wohl, lieber Alter! Auf baldiges Wiederſehen!

Dein

R. S.

---

[*] Zum Muſikfeſt.

[**] Schumann's Pathenkind und nach ihm Robert genannt.

242. An C. v. Bruyck.

Düſſeldorf, den 6. Mai 1853.

Geehrteſter Herr,

Die Antwort auf Ihren lieben Brief hat ſich etwas verzögert. Ich war in Erwartung der Zuſendung von „Schön Hedwig“ und da ſie eben eingetroffen, ſäume ich nicht, ſie beizulegen mit der Bitte, das zweite Exemplar Hrn. Dr. Hebbel mit hochachtungsvollem Gruß zu übergeben. Es iſt eine Art der Compoſition, wie wohl noch nicht exiſtirt, und ſo ſind wir immer vor Allem den Dichtern zu Dank verbunden, die, neue Wege der Kunſt zu verſuchen, uns ſo oft anregen.

Haben Sie auch vielen Dank für alles Theilnahmvolle, was ihr letzter Brief ſonſt enthält. Ich wünſchte, daß Sie auch meine größeren Orcheſtercompoſitionen zu hören Gelegenheit hätten. Denn wenn ich auch, wie ich wohl ſagen kann, in kleineren Formen mit demſelben Ernſt ſchaffe, wie in größeren, ſo giebt es doch noch ein ganz anderes Zuſammennehmen der Kräfte, wenn man es mit Maſſen zu thun hat.

Was Sie mir über Wagner ſchreiben, hat mich zu hören ſehr intereſſirt. Er iſt, wenn ich mich kurz ausdrücken ſoll, kein guter Muſiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavierauszügen beurtheilen. Sie würden ſich an vielen Stellen ſeiner Opern, hörten Sie ſie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und iſt es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausſtrahlt, ſo iſt es doch oft ein geheimnißvoller Zauber, der ſich unſerer Sinne bemächtigt. Aber, wie geſagt, die Muſik, abgezogen von der Darſtellung, iſt gering, oft geradezu dilettantiſch, gehaltlos und widerwärtig, und es iſt leider ein Beweis verdorbener Kunſtbildung, wenn man im Angeſicht ſo vieler dramatiſcher Meiſterwerke, wie die Deutſchen aufzuweiſen haben, dieſe neben jenen herabzuſetzen wagt. Doch genug davon. Die Zukunft wird auch über dieſes richten.

Sehr freuen ſollte es mich, von Ihren neuen Compoſitionen bald etwas kennen zu lernen. Vergeſſen Sie nicht, mir bald davon mitzutheilen. Beſtrebungen Jüngerer zu folgen, iſt mir immer eine große Freude. So, wenn Sie vielleicht etwas von ihm kennen ſollten, denen von Th. Kirchner, den ich ſchon als achtjährigen Burſchen kannte und der viel verhieß. Er hat vor Kurzem zwei Hefte Clavierſtücke[*] (auch viele Lieder) erſcheinen laſſen, die mir zu den genialſten der jüngeren Componiſten zu gehören ſcheinen. — Nun genug für heute. Es beginnt eine Woche ſchwerer Arbeit für mich — die Muſikfeſtwoche; es iſt aber viel Freude dabei.

Leben Sie wohl und ſchreiben mir bald wieder.

R. Schumann.

243. An Hermann Krigar in Berlin.

[Düſſeldorf, wahrſcheinlich im Juni 1853.]

Haben Sie Dank für Ihre Sendung[**], doppelten und dreifachen, nachdem ich ſie genauer durchforſcht. Es gehört zu den größten Freuden, auf ſo hohe Beſtrebungen zu treffen, wie ſie das de profundis zeigt. Von aller neuen geiſtlichen Muſik, die ich kenne, wüßte ich nichts, was dieſer zu vergleichen wäre; es ſcheint mir ein ganz ausgezeichnetes Meiſterwerk in jeder Beziehung. Abgeſehen von der hohen Kunſt des Tonſatzes, die der Pſalm überall offenbart, wie man ihm nur in Seb. Bach begegnet, von der meiſterhaften und eigenthümlichen Stimmführung, von allen Vorzügen, die den muſikaliſchen Meiſter bezeichnen, iſt es vor Allem der tief religiöſe Charakter, der aus dem Pſalm uns in erhebendſter

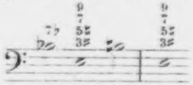
---

[*] 20 Clavierſtücke op. 2.

[**] De profundis für vier Chöre und Orcheſter von F. E. Wilſing (Verlag von Schleſinger).

Weiſe anſpricht. Die ganze Kraft eines gläubigen Gemüths ſpricht auf das Ueberzeugendſte zu uns. Ich meine, die Wirkung des Pſalms müßte eine großartige und tiefe ſein.

244. An J. Joachim.

Vielen Dank für Ihren lieben Brief, wie für die Muſik, die ihm beilag, vor Allem für Ihre Ouvertüre*, die von den erſten Tacten an mir tiefes Intereſſe einflößte. Sehr überraſcht war ich; — ich vermuthete, da Sie mir den Namen der Tragödie nicht genannt hatten, eine heitere Concertouverture zu finden, und fand ſo etwas ganz Anderes. Es war mir beim Leſen, als erhellte ſich von Seite zu Seite die Scene, und Ophelia und Hamlet träten in leibhaftiger Geſtalt hervor. Es ſind ganz ergreifende Stellen darin, und das Ganze in ſo klarer und großartiger Form hingeſtellt, wie es einer ſo hohen Aufgabe gemäß iſt. Vieles möchte ich Ihnen darüber ſagen; aber Worte ſagen nur unvollkommen, was man empfindet. Sympathiſch vor Allem muß die Muſik wirken, und wenn ich das von Ihrer auf mich ſagen kann, ſo mögen Sie das glauben. Was nun, außer dem poetiſchen Menſchen in uns, den ſpeciell muſikaliſchen intereſſirt, dafür haben Sie auch reichlich geſorgt. Die kunſtreiche Verwebung der Motive, die Weiſe, wie Sie ſchon früher Ausgeſprochenes in neuer Art wiederbringen, und vor Allem die Behandlung des Orcheſters und deſſen eigenthümliche Verwendung zu ſeltenen Licht- und Schatteneffecten — dies Alles ſcheint mir ſehr preiswürdig. Auch fehlt es nicht an einzelnen kühnen und verwegenen Wendungen, wie der beſondre Stoff verlangt, wie mich denn beim erſten Leſen das ſcharfe Intervall im 3ten Tact des es etwas frappirte. Aber im Verlauf des Stückes erſcheint gerade dieſes Intervall vorzüglich charakteriſtiſch, und durch kein Anderes zu erſetzen. Welche Stellen mich noch beſonders anmuthen, das iſt der 1ſte Eintritt des Hauptgeſanges in F-dur (dringt hier die Hoboe genug durch?), dann der Eintritt deſſelben Geſanges in D-dur (in den Hörnern vorher der Accordenwechſel  , wie denn das ganze größere Moderato in der Mitte von zaubriſcher Wirkung ſein muß, — dann auch die letzten Seiten mit den tiefklagenden Horntönen, und die letzten Schlußaccorde — und dann das Ganze.

---

* Zu Hamlet.

Nehmen Sie denn meinen Glückwunſch zur Vollendung dieſes Werkes. Ändern Sie auch nichts daran, bevor Sie es nicht mehrmals gehört. Gern wünſchte ich die Ouvertüre in einem der erſten unſrer Concerte aufzuführen. Würden Sie uns vielleicht durch Überlaſſung der Partitur und der Stimmen, wenn Sie in deren Beſitz ſind, dazu behülflich ſein?

Auf der Partitur des Beethovenſchen Concerts fand ich meinen Namen durch Ihre Hand eingezeichnet. Ich vermuthe, Sie haben mir dies als Geſchenk zugedacht, was ich mit Freuden annehme, um ſo mehr, da es mich an den Zauberer und Geiſterbeſchwörer erinnert, der uns durch die Höhen und Tiefen dieſes zaubriſchen Wunderbaues, den die Meiſten umſonſt ergründet, mit kundiger Hand geleitete. So will ich mich beim Leſen des Concerts jenes unvergeßlichen Tages recht oft erinnern.

Leben Sie wohl, Verehrter und Lieber, und behalten Sie mich in gutem Andenken.

Düſſeldorf, den 8ten Juni 1853. R. Schumann.

Heute trat ich mein 43ſtes Lebensjahr an.

245. An Strackerjan.

Geehrteſter Herr,

Entſchuldigen Sie vor Allem die verſpätete Antwort! Noten- und Buchſtabenſchrift wollen ſich oft nicht vereinigen laſſen. Dann hoffte ich Sie vielleicht auch zum Muſikfeſt hier zu begrüßen, wie denn auch während der Vorbereitungen zum Feſt ſich eine Unzahl Arbeiten angehäuft hatten, die ſpäter beſeitigt werden mußten.

Mit Freude habe ich geleſen, was Sie mir über Ihre Wirkſamkeit mittheilen. Das ſind die beſten Kunſt- und Künſtlerfreunde, die eben nicht allein Worte machen, ſondern etwas thun. Ich wünſchte manchmal Siegfried's Tarnkappe zu haben, um Ihren Muſikaufführungen unſichtbar zuhören zu können.

Die Zuſammenſtellung der dramatiſchen Aufführung, die Sie vorhaben, gefällt mir ſehr wohl. Der Ausdruck „Kunſtwerk der Zukunft" iſt eigentlich ein Widerſpruch in adjecto: denn wollten wir lauter „Zukunftswerke" machen, ſo wäre es mit der Gegenwart ganz aus. Das beſte „Zukunftswerk" iſt eben das Muſterwerk. Dies beiläufig. Daß ich Ihnen mit Vergnügen die Partitur zu den Scenen aus Genoveva überlaſſe, brauche ich Ihnen wohl nicht zu verſichern. Kann ich Ihnen in ähnlicher Weiſe für andre Werke mit Partitur und Stimmen behülflich ſein, ſo werde ich immer dazu bereit ſein. — — —

Mit Bedauern habe ich von Ihrem öftern Unwohlſein geleſen, das hoffentlich jetzt ganz gehoben ſein wird. Auch ich fühle mich noch nicht in meiner vollen Kraft und muß noch alle anſtrengende größere Arbeiten meiden.

So ſage ich denn Ihnen, geehrter und theurer Herr, für heute Lebewohl, und rächen Sie ſich für mein längeres Schweigen nicht durch ein eben ſo langes.

Ihr

Düſſeldorf, den 24. Juli 1853.

ergebener

R. Schumann.

246. An C. v. Bruyck.

Düſſeldorf, den 26ten Juli 1853.

Geehrter Herr,

Sie erhalten hier Ihre Compoſitionen zurück. Vieles möchte ich Ihnen im Detail darüber ſagen, aber die Feder iſt dazu zu ſchwerfällig. Es hat mich gefreut, wie Sie ſeit den erſten Compoſitionen, die ich von Ihnen ſah, an Gewandtheit und Beherrſchung der Harmonie und Form gewonnen haben.

Der „Haideknabe“ ſcheint mir gar zu ſchaurig, ein Nachtgemälde, das dem Gedicht nach freilich keinen Wechſel von Schatten und Licht geſtattete. Von den Geſängen muthet mich das „Liebe mich“ beſonders an; es hat eine ſehr innige Melodie. Nur die drei letzten Takte haben, wenn ich ſo ſagen darf, etwas Rococoartiges, was mit leichter Mühe wegzubringen wäre. Dann gefällt mir auch das „Ich und Du“ ſehr bis auf einige Verdopplungsintervalle in der Begleitung, die gleichfalls leicht zu ändern ſind . . . .

Es ſollte mich freuen, auch von den anderen Compoſitionen, die Sie mir nennen, kennen zu lernen, namentlich die Ouvertüre. Haben Sie Gelegenheit, ſolche Inſtrumentalwerke in Wien aufführen zu laſſen? Oder fällt dies ſchwer? Kennen Sie vielleicht Kapellmeiſter Stegmayer? Er iſt ein älterer Bekannter von mir, ein ſehr routinirter Muſiker, dem ich in früherer Zeit manche praktiſche Belehrung zu danken habe. Ich kenne ſeine gegenwärtige Stellung nicht genau. Sollten Sie aber glauben, daß er Ihnen zur Aufführung Ihrer Ouvertüre behülflich ſein könne, ſo bin ich gern bereit, dieß zu vermitteln.

Laſſen Sie denn bald wieder von ſich hören, auch von Ihren Entſchlüſſen für die Zukunft, und ſeien Sie meines herzlichen Antheils gewiß.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

247. An J. Joachim.

Theurer Freund,

Vieles habe ich Ihnen mitzutheilen, erſtens viele Grüße von meiner Frau und mir, dann eine Einladung des Concertcomités, die auch mit von uns iſt, ob Sie uns nicht zum 1ten Concert am 27ten October mit Ihrer Gegenwart erfreuen wollten und ob Sie vielleicht für dieſe Zeit mit unſerer Behauſung fürlieb nehmen? Die Proben ſind Dienſtag den 25ten Abends und Mittwoch Nachmittags 3 Uhr, oder auch, wenn Sie wünſchten, Donnerstag früh. Gern möchten wir auch in dieſem Concerte die Hamletouvertüre aufführen und würde das Programm etwa ſo ſein: Ouvertüre zu Hamlet, Concert (vielleicht von Mendelsſohn), Geſangſtück, Violinſatz und Walpurgisnacht von M. Wie ſchön, wenn Sie Ihre Zuſtimmung gäben! Auch des geſchäftlichen Theiles muß ich erwähnen, des Honorars (10 Friedrichsdor), das freilich kein verhältnißmäßiges, und nach Maßgabe der beſchränkten Verhältniſſe kleinerer Städte zu beurtheilen iſt.

Wie gern hätten wir Sie geſtern unter uns gewünſcht! Es war ein Freudentag, der Geburtstag meiner Frau. Ich habe ſie überliſtet mit einem Flügel*), dann auch mit einigen Compoſitionen. Es hat ſich beſtätigt, wie Sie mich ſchon vermuthen ließen, daß ich eine Ouvertüre zu Fauſt componirt habe, dann auch ein Concertſtück für Pfte. mit Orcheſter*), und eine Phantaſie für Violine mit Orcheſter, bei der ich indeß während des Schaffens mehr an Sie gedacht**). Ich ſende ſie mit; es iſt mein erſter Verſuch. Schreiben Sie mir, was daran vielleicht nicht practikabel. Auch bitte ich, die Bogenführungen bei Harpeggien, wie überhaupt, mir in dem Manuſcripte zu bezeichnen, und mir die Partitur dann für einige Tage zurückzuſchicken. Die Cadenz iſt nur eine vorläufige; ſie ſcheint mir zu kurz, und ich denke ſie ſpäter durch eine größere zu erſetzen.

---

*) Aus der Fabrik von Klems in Düſſeldorf.

Oft denken wir Ihrer und der letzten verlebten Stunden! Möchten ſie ſich bald erneuen!

Mit herzlichen Grüßen

Ihr

D., d. 14ten Sept. 1853. Robert Schumann.

248. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, den 8ten October 1853.

Wir leben jetzt recht in muſikaliſcher Zeit. Es iſt hier ein junger Mann erſchienen***), der uns mit ſeiner wunderbaren Muſik auf das Allertiefſte ergriffen hat und, [wie] ich überzeugt [bin], die größeſte Bewegung in der muſikaliſchen Welt hervorrufen wird. Ich werde Ihnen gelegentlich Näheres und Genaueres mittheilen †).

249. An J. Joachim.

Unſer letzter Briefwechſel kömmt zwar an Umfang dem Goethe-Zelter'ſchen nicht gleich; aber man könnte ihn zu einem

---

*) op. 134.

**) op. 131, Joachim gewidmet.

***) Johannes Brahms.

†) In einem undatirten Briefe aus derſelben Zeit ſchreibt Schumann in Bezug auf Brahms: „Das iſt der, der kommen mußte!"

[ſolchen] nach und nach anwachſen laſſen, wenn ich auch nicht Willens bin, über den, den es betraf, mich weiter auszuſprechen. Denn über gewiſſe Dinge und Menſchen ſchweigt man lieber und dieſe ſind ſelten im Converſationslexikon zu finden*).

Nur das glaube ich, daß, wenn ich jünger wäre, ich vielleicht einige Polymeter auf den jungen Adler**), der ſo plötzlich und unvermuthet aus den Alpen dahergeflogen nach Düſſeldorf, machen könnte. Oder man könnte ihn auch einem prächtigen Strom vergleichen, der, wie der Niagara, am ſchönſten ſich zeigt, wenn er als Waſſerfall brauſend aus der Höhe herabſtürzt, auf ſeinen Wellen den Regenbogen tragend, und am Ufer von Schmetterlingen umſpielt und von Nachtigallenſtimmen begleitet. Nun, ich glaube, Johannes iſt der wahre Apoſtel, der auch Offenbarungen ſchreiben wird, die viele Phariſäer, [— —?], auch nach Jahrhunderten noch nicht enträthſeln werden. — — —

Hier lege ich auch etwas Neues bei, was Ihnen vielleicht ein Abbild von einem gewiſſen Ernſt giebt, hinter dem oft eine fröhliche Stimmung hervorſieht. Oft waren Sie, als ich ſchrieb, meiner Phantaſie gegenwärtig, was wohl zu der Stimmung beitrug. Sagen Sie mir Alles, was Ihnen [?] zu ſchwer, wie ich denn Ihnen wirklich ſchon zum Genießen unmögliche Gerichte oder wenigſtens Biſſen vorgeſetzt habe. Streichen Sie Alles durch, was nach Unausführbarkeit ſchmeckt.

Vieles hätte ich Ihnen noch mitzutheilen. Ich hebe es auf bis das nächſte Mal, was ſo viel als vor Ende der Woche heißt.

---

*) Das bezieht ſich auf geheime Pläne, die ſchon im vergangenen Winter bemerkbar geworden waren und auf Schumann's Entfernung von der Direction hinzielten. Am 8. November wurde Schumann von dem Comité erſucht, künftig nur ſeine eigenen Compoſitionen zu dirigiren, alles Uebrige aber dem Muſikdirector Tauſch zu überlaſſen. (Nach dem im Beſitz des Herausgebers befindlichen handſchriftlichen Tagebuch eines damals in Düſſeldorf lebenden Muſikers.)

**) Brahms.

Mit vielen Grüßen

Ihr

D., d. 8ten Oct. 1853. R. Sch.

Der junge Aar ſcheint ſich im Plattland zu behagen; er hat einen älteren Wärter gefunden, der, mit ſolch jungem Aufflug umzugehen gewohnt, die wilden Flügelſchläge zu ſänftigen verſteht und die Schwungkräfte nicht hindert. Auch ein treuer Hund, einer von echt-deutſcher Race, hat ſich beigeſellt, der den Aar auf ſeinen Spazierflügen begleitet und ihn durch allerhand Luſtſprünge und Kunſtſtücke zu beluſtigen ſucht.

250. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, den 13ten Oct. 1853.

Ueber den jungen Johannes Brahms, einen Hamburger, werden Sie in der Neuen Zeitſchrift f. Muſik binnen Kurzem einen mit meinem Namen unterzeichneten Aufſatz finden, der Ihnen näheren Aufſchluß geben wird. Ich werde Ihnen dann genauere Mittheilung über die Compoſitionen machen, die er herauszugeben beabſichtigt. Es ſind Clavierſtücke, Sonaten für Pfte., dann eine Sonate für Violine und Pfte., ein Trio, ein Quartett, dann viele Lieder, alle von ganz genialer Art. Er iſt auch ein außerordentlicher Spieler.

251. An J. Joachim.

Düſſeldorf, d. 13ten Oct. 1853.

Lieber Joachim,

Sie erhalten hier das Concert*); möge es Sie anmuthen! Es ſcheint mir leichter, als die Phantaſie, auch das Orcheſter mehr in Thätigkeit. Es ſollte mich nun ſehr freuen, wenn wir es im erſten Concerte hier hören könnten, über das ich überhaupt einige Vorſchläge vorbringen will. So würden auch wir Alle bitten, ſtatt des Mendelsſohn'ſchen Concertes lieber Ihr eigenes zu ſpielen. Nun habe ich noch einen Vorſchlag; ich möchte Ihre Hamletouvertüre im zweiten Concerte aufführen, deshalb, weil Sie im 1ten gegenwärtig ſind als Virtuos und das wie eine captatio benevolentiae ausſähe (freilich nur einigen Dummköpfen) und auch deshalb, weil dann zwei Werke jüngerer Componiſten, wenn ſie ſich auch nicht zu ſchämen brauchen, zu Anfang des Concerts kämen, und uns überhaupt ein Werk eines bekannten großen Meiſters noch fehlt. So würde ich mit der Egmontouvertüre anfangen, dann käme mein Concert, dann eine Geſangsnummer, dann Ihr Concert, und im zweiten Theil die Walpurgisnacht. So rundet ſich das Programm viel ſchöner. Geben Sie mir denn darüber recht bald Nachricht*)! Auch erinnere ich Sie an Ihr Verſprechen, einige Ihrer neuen Compoſitionen mir mitzutheilen, von denen mir Brahms ſchon allerhand Auszüge gegeben hat.

---

*) Das Violinconcert iſt nicht veröffentlicht worden.

Auch ich war fleißig in der letzten Zeit; ich habe vier märchenartige Stücke für Clarinette, Viola und Clavier gemacht, die den K. Hannöverſchen Hof- und Staats-Concertmeiſter**) ſehnſüchtig erharren, um gehört zu werden***). Johannes ſcheint ſehr fleißig; auch hat er ſeit drei Tagen ſeine Spielkunſt zu ſteigern geſucht, vielleicht durch meine Frau angeſpornt. Wir waren geſtern erſtaunt, ihn zu hören; es war ein ganz anderes. Er iſt im Stande, die Erde in wenigen Tagen zu umſchiffen.

---

*) Es blieb auf den Wunſch der Concert-Direction bei dem früheren Programm: Hamlet-Ouvertüre, Violin-Concert von Beethoven und Schumann's Phantaſie für Violine.

**) Joachim war mittlerweile in Hannover angeſtellt worden.

***) Schumann widmete die Märchenerzählungen (op. 132) Albert Dietrich. Der Druck war im März 1854 fertig geworden. Schumann ſchrieb auf das Dedications-Exemplar:

»An Albert Dietrich
zu langer Erinnerung.
Düsseldorf am 20. Februar 1853
(einem guten Tage).«

In der Jahreszahl irrte Schumann, es war 1854.

Neulich brachte ich beim Glas Wein eine Geſundheit aus in Charadenform. Drei Sylben: die erſte liebte ein Gott, die zwei andern lieben viele Leſer, das Ganze lieben wir Alle; das Ganze und der Ganze ſoll leben*).

So grüßen Sie denn Beide und laſſen von ſich und ſich hören.

In Freundſchaft zugethan

R. Sch.

Ich habe angefangen, meine Gedanken über den jungen Adler zu ſammeln und aufzuſetzen; ich wünſchte gern, ihm bei ſeinem erſten Flug über die Welt zur Seite zu ſtehen. Aber ich fürchte, es iſt noch zu viel perſönliche Zuneigung vorhanden, um die dunkeln und hellen Farben ſeines Gefieders ganz klar vor Augen zu bringen. Habe ich ſie beendigt, ſo möchte ich ſie ſeinem Spiel- und Kampfgenoſſen, der ihn noch genauer kennt, mittheilen, was vielleicht ſchon in einigen Tagen ſein wird.

Am 14ten.

Ich habe den Aufſatz beſchloſſen und leg' ihn bei. Ich bitte mir ihn ſobald als möglich zurückzuſchicken, auch die Partitur des Concertes; aus der noch die Stimmen zu ſchreiben ſind.

252. An Strackerjan.

Düſſeldorf, den 28. Oct. 1853.

Sehr fleißig war ich in der letzten Zeit. So iſt eine Ouvertüre zu Fauſt entſtanden, der Schlußſtein zu einer größeren Scenenreihe aus Fauſt, — ein Concertallegro für Pfte. mit Orcheſter —, drei Sonaten für die Jugend — ein Cyclus vierhändiger Tänze, „Kinderball" geheißen, ein Concert für Violine mit Orcheſter, eine Phantaſie desgl., die geſtern Joachim in ganz bezaubernder Weiſe im Concert ſpielte. Auch iſt jetzt ein junger Mann hier, aus Hamburg, Namens Johannes Brahms, von ſo genialer Kraft, daß er mir alle jüngern Künſtler bei weitem zu überſtrahlen ſcheint, und von deſſen wunderbaren Werken (namentlich auch Liedern) gewiß bald auch zu Ihnen dringen wird.

---

*) Jo—Achim.

253. An Breitkopf und Härtel.

Düſſeldorf, den 3ten Nov. 1853.

Geehrte Herren,

Mancherlei habe ich Ihnen heute mitzutheilen, den Aufſatz über Johannes Brahms und dann etwas Beſtimmteres über die Werke, welche er zunächſt zu ediren wünſchte. Es ſind: ein Quartett für Streichinſtrumente (op. 1), ein Heft von 6 Geſängen (op. 2), ein (großes) Scherzo für Pianoforte (op. 3), ein Heft von 6 Geſängen (op. 4) und eine große Sonate (in C-dur) für Pfte. (op. 5). Meine Anſicht über ſeine Zukunft habe ich in dem Aufſatz ausgeſprochen; ich weiß dem nichts hinzuzufügen. Es wäre nun ein Übereinkommen zu treffen, daß er einen kleinen Vortheil an Ehrenſold zöge, und Sie ſich trotzdem einem nicht zu großen Riſico ausſetzten, ich meine in der Art, daß Sie ihm ein dem Gehalt der Werke nur mäßig entſprechendes Honorar bewilligen, aber mit dem Vorbehalt, daß Sie ihm, vielleicht nach 5jähriger Friſt, wenn der Abſatz Ihren Erwartungen entſpricht, einen von Ihnen zu beſtimmenden Vortheil ſpäter noch gewähren. Im Übrigen iſt er ein höchſt beſcheidener Menſch und hat ſich mit ſeiner perſönlichen Liebenswürdigkeit Aller Herzen erobert. — Ich führe noch an, wie er die oben genannten Compoſitionen honorirt wünſchte. Quartett und Sonate, jedes zu 10 Ld'or, das Scherzo zu 8, die Liederhefte jedes zu 6. Haben Sie nun gutes Vertrauen, ſo ſchreiben Sie mir, natürlich ohne ſich, ehe Sie die Manuſcripte geſehen, zu etwas zu verpflichten. Dann werde ich Ihre Beſtimmung ihm mittheilen und er ſich perſönlich mit Ihnen in Verbindung ſetzen. Er iſt, ein Intimus von Joachim, in Hannover und wird den Winter daſelbſt bleiben. — — —

Joachim hat eine höchſt großartige Ouvertüre zu Shakeſpeares Hamlet, wie ein nicht minder eigenthümliches und wirkungsvolles Concertſtück für Violine mit Orcheſter geſchrieben, die ich Ihnen mit wärmſter Theilnahme empfehlen kann*).

So habe ich Ihnen denn Vieles heute vorgelegt, und will wünſchen, daß es eine gute Aufnahme bei Ihnen finden möge.

Freundſchaftlich grüßend

Ihr

ergebener

R. Schumann.

---

254. An Breitkopf und Härtel.

Düſſeldorf, d. 9ten Nov. 1853.

Es hat mich ſehr erfreut, daß Sie ſich meinen Vorſchlägen und Anliegen ſo willfährig zeigen. An Brahms werde ich heute noch ſchreiben, und ihn veranlaſſen, daß er perſönlich ſobald als möglich nach Leipzig reiſt und ſeine Compoſitionen ſelbſt vorführt**). Sein Spiel gehört eigentlich

---

*) Beides: Das Violinconcert (in einem Satze, op. 3), ſowie die Ouverture zu Hamlet (op. 4) erſchienen demnächſt bei Breitkopf und Härtel.

**) Im Breitkopf und Härtel'ſchen Verlage erſchienen im Jahre 1854 von Brahms: op. 1 Sonate in C-dur (ſtatt des Quartetts), op. 2 Sonate in Fis-moll, op. 3 Sechs Geſänge, op. 4 Scherzo in Es-moll; ferzu ſeiner Muſik; ſo ganz eigenthümliche Klangeffecte erinnere ich mich nie gehört zu haben. —

255. An J. Joachim.

[Ohne Datum, wahrſcheinlich d. 9. Nov. 1853.]

Vielen Dank, lieber Joachim, für Ihren Brief und die ſo höchſt ſorgſam bezeichnete Stimme, die ich mit großem Intereſſe und mit Staunen über manche Applicatur in meiner Partitur eingetragen. Ich bitte, die Ihre mir noch einige Tage zu laſſen; ich kann den früheren Klavierauszug nirgends finden und will nun einen neuen copiren laſſen.

Den beiliegenden Brief *) theilen Sie Johannes mit. Er muß nach Leipzig. Bewegen Sie ihn dazu! ſonſt verſtümmeln ſie ſeine Werke; er muß ſie dort ſelbſt vorführen. Es ſcheint mir dies ganz wichtig. Die Compoſitionen, die ich Härtels bezeichnet, ſind dieſe: op. 1 Quartett, op. 2 ein Heft Lieder, op. 3 Scherzo, op. 4 ein Heft Lieder (beide von 6 Liedern) und op. 5 Sonate in C-dur. Da wir auch die Proſa erwähnen müſſen, obwohl dieſe in dieſem Falle manchmal auch zur Lebenspoeſie beitragen kann, ſo habe [ich] (in Übereinſtimmung mit Johannes) eine Summe von 40 Friedrichsd'or ausgemacht. Das ſcheint mir ein ganz leidlicher Beginn, denn ſonſt pflegen Verleger für Quartette am liebſten gar nichts zu geben, ja ſogar Honorar vom Componiſten (für ihre Auslagen) zu verlangen. Noch einmal, ich bitte, bewegen Sie ihn, daß er auf acht Tage nach Leipzig geht.

Wir gehen heute nach Bonn, und in etwa 12 Tagen nach Holland, — und, um noch etwas Ernſtes hinzuzufügen, bald von Düſſeldorf ganz fort. Es hat ſich entſchieden, was

---

ner in demſelben Jahre: op. 7 Sechs Geſänge, op. 8 Trio H-dur, op. 9 Variationen über ein Thema von R. Schumann.

*) Von Breitkopf und Härtel, eine Beantwortung von Schumann's Brief Nr. 253.

ich längſt im Sinne hatte. Wir ſind dieſes pöbelhaften Treibens müde. Ich habe (obwohl durch dritte Hand) einen Antrag [aus einer Stadt]*), wohin überzuſiedeln längſt mein und meiner Frau Wunſch war. Wir würden dann freilich weit auseinander kommen. Wir bleiben indeß noch bis Juli hier.

Dies Alles iſt nur für Sie und Brahms. Nun leben Sie wohl, geliebter Freund, und ſchreiben Sie vor unſerer holländiſchen Reiſe noch einmal, auch Johannes, dieſer Schreibefaulpelz!

R. Sch.

256. An C. v. Bruyck.

Düſſeldorf, den 18. Nov. 1853.

Geehrter Herr,

Sie erhalten hier etwas beigeſchloſſen, das Sie als Zeichen meiner Theilnahme an Ihrem Kunſtſtreben in Wort und Ton betrachten mögen**). Sie haben gewiſſermaßen auch Schuld an der Compoſition des „Haideknaben", denn ohne die Ihrige wäre ſie mir vielleicht als muſikaliſch behandlungsfähig entgangen.

Das andere Exemplar wollen Sie Dr. Hebbel in meinem Namen mit vielen Grüßen übergeben.

Es iſt vielleicht bald eine Zeit nahe, wo wir uns perſönlich näher kommen werden. Wir wollen uns den übernächſten Winter (von 54 zu 55) frei machen und gedenken auch eine Zeit lang in Wien zu bleiben. Die kleinſtädtiſchen Verhältniſſe ſagen uns nicht mehr zu; es wiederholt ſich Alles wie im Kreiſe; auch ſind die Mittel und Kräfte immer dieſelben. Da wollen wir uns denn befreien und einmal andere Luft einathmen. Liegt auch noch ein ziemlicher Zeitraum dazwiſchen, ſo wollte ich Ihnen doch auch unſer Vorhaben nicht verſchweigen, natürlich mit der Bitte, erſt, wenn es ſich feſt entſchieden hat, davon gegen Dritte zu ſprechen.

---

*) Aus Wien, ſ. Brief Nr. 256.

**) Die beiden Balladen: „Vom Haideknaben" und „Die Flüchtlinge" von Shelley op. 122, mit Widmung an v. Bruyck. Vorher hatte v. Bruyck eine Clavierſonate (op. 2) Schumann gewidmet.

Lange habe ich nichts von Ihnen vernommen; theilen Sie mir von Ihrem Leben und Streben mit, von letzterem vielleicht in lebendigen Gebilden; das iſt das Beſte.

Ich war in den letzten Monaten ſehr fleißig und hoffe, daß davon auch bis zu Ihnen dringen wird. Sind Ihnen vielleicht die vierhändigen Ballſcenen zu Geſicht gekommen, dann die Muſik zu Manfred und die Sonate in D-moll für Violine und Pfte.? Meine Muſik verbreitet ſich mehr und mehr, auch im Ausland, namentlich Holland und England, und das zu ſehen, freut immer den Künſtler. Denn nicht das Lob erhebet ihn, ſondern die Freude, daß, was er empfunden, harmoniſch aus Menſchenherzen zurückklingt.

So denn genug für heute und laſſen Sie bald von ſich hören!

R. Sch.

257. An Verhulſt.

Lieber Verhulſt,

Schon geſtern hatte ich die Feder in der Hand, um Dich zu begrüßen, als meine Frau ſo ſehr unwohl wurde, daß unſere Weiterreiſe ganz zweifelhaft ſchien. Es ſind noch Folgen des meine Klara in Scheveningen betroffenen Mißgeſchicks. Trotzdem ſpielte ſie geſtern Abends im Concert — und wie ſchön! Es war ein großer Enthuſiasmus über das Publikum gekommen und auch mich haben ſie ſehr geehrt. So iſt denn auch wieder der Muth zurückgekehrt, obgleich ich noch immer in Sorge wegen Klara bin. So wollen wir denn heute um 1 Uhr nach dem Haag uns aufmachen und hoffen bald unſern älteſten holländiſchen Freund, Dich, mein lieber Verhulſt, dort zu ſehen. Auch auf Deine verehrte Frau und Deine Kleinen freuen wir uns.

Wird ſich keine Gelegenheit finden, ein Chor- oder Orcheſterwerk von Dir zu hören? Sieh doch zu, daß dies geſchieht!

So ſenden wir denn Dir und Deiner Frau herzliche Grüße in der Hoffnung baldigen Wiederſehens.

Sonntag, d. 27ſten Nov. 1853. Dein
Aus Utrecht. R. Sch.

258. An J. Joachim.

Lieber Joſeph,

Viel hätte ich zu melden; aber die Zeit giebt's nicht her. Nur ſo viel: wir haben die Reiſe bis jetzt mit gutem Glück zurückgelegt, wir ſind überall mit vieler Freude bewillkommt worden, ja mit großen Ehren. Meine liebe Frau war manchmal leidend, aber nicht am Clavier; ich habe ſie nie ſo ſpielen hören. Das holländiſche Publikum iſt das enthuſiaſtiſchſte, die Bildung im Ganzen dem Beſten zugewendet. Überall hört man neben den alten Meiſtern auch die neuen. So fand ich in den Hauptſtädten Aufführungen meiner Compoſitionen vorbereitet (der 3ten Symphonie in Rotterdam und Utrecht, der 2ten im Haag und Amſterdam, auch der Roſe im Haag), daß ich mich nur hinzuſtellen brauchte, um ſie zu dirigiren. Namentlich die Haager Capelle iſt ausgezeichnet. So viel hätte ich Ihnen zu erzählen, aber ich hoffe, daß ich es bald mündlich kann. Man hat uns geſchrieben, daß Sie zum 20ten in Cöln ſein würden; an demſelben Tage ſpäteſtens denken wir in Düſſeldorf einzutreffen. Dann denke ich, daß wir auch tüchtig muſiciren (ich als Zuhörer) und auch Ihre Zwiegeſpräche*) hören werden, die ich jetzt nur habe leſen können. Ich danke Ihnen dafür, wie für Ihren Brief; auch Johannes bitte ich herzliche Grüße zu bringen.

---

*) „Hebräiſche Melodien“ (Nach Eindrücken der Byron'ſchen Geſänge) für Pianoforte und Viola, ſpäter als op. 9 im Druck erſchienen.

So denn, lieber Freund, auf baldiges Wiederſehen!

Utrecht, d. 11ten Dec. 53. R. Sch.

259. An Verhulſt.

Amſterdam, d. 20ſten Dec. 1853.

Lieber Verhulſt,

Deine Sendung vom Sonnabend nach Amſterdam hat ſich nicht gefunden. Forſche nach und, wenn Du ſie noch entdeckſt, ſchicke ſie nach Düſſeldorf nach! Es werden auf den Eiſenbahnbureaus alle ab und eingehenden Paquetnummern aufgezeichnet. Wenn es ſich nicht fände, würde es mir ſehr leid thun*).

Gefällt Dir [der] beifolgende Abſchiedsgruß, ſo ſende ihn an Dr. Kiſt; er möge ihn zum Schluß eines Blattes ſetzen**).

Nur noch viele Grüße heute an Dich und Deine liebe Frau!

Rob. Schumann.

260. An Verhulſt.

Lieber Verhulſt,

Das hat ſich noch ganz fröhlich entwickelt. Nun möchte ich Dich bitten, die Brieftaſche mir ſobald als möglich und direct zu ſchicken. Das Andere mag v. Eyken, wenn er ſo gefällig ſein will, mitbringen.

Wir haben alle unſere Kinder wohl und munter angetroffen — zu unſerer Freude.

---

*) Eine Brieftaſche, die aber gar nicht abhanden gekommen war.

**) Der „Abſchiedsgruß“ war für die holländiſche Muſikzeitung Cäcilia (Redacteur Kiſt) beſtimmt. Verhulſt rieth von der Veröffentlichung deſſelben ab. S. den nächſtfolgenden Brief.

Es freut mich, daß Du mir über den Abſchied eine ſo ſtarke Wahrheit ſagſt. Fadheit iſt ſonſt eigentlich nicht mein Talent. Mir lag's daran, einfach zu ſein. Aber Du haſt Recht; man kann in ſo kurzer Weiſe nicht Allem und Allen genügen. Vielleicht, daß ich Zeit finde, über die Muſikzuſtände Hollands im Allgemeinen etwas aufzuſetzen, wo ich Deinem Vorwurf der Fadheit zu entgehen hoffe! —

Leb wohl, lieber Verhulſt! Du biſt ein braver Mann! Grüße Deine Frau herzlich.

Düſſeldorf, d. 23. Dec. 1853. R. Sch.

261. An L. Meinardus in Groß-Glogau.

Düſſeldorf, den 28. December 1853.

Geehrter Herr,

— — — Es hat mich gefreut, zu hören, daß Sie feſten Fuß gefaßt haben*). Es folgt dann Eines aus dem Andern — und daß Sie eine edle künſtleriſche Richtung verfolgen werden, habe ich wohl vermuthet.

Von Ihren Compoſitionen iſt mir nur wenig zu Geſicht gekommen, die hieſige Muſikhandlung iſt eine ziemlich untergeordnete. Ich möchte Sie componirten ſo, wie Sie Briefe ſchreiben — ſo leicht, natürlich-humoriſtiſch und gedankenvoll. Aber dies Gefühl geben mir Ihre Compoſitionen nicht.

Sie müſſen's vor Allem in Erfindung ſchöner und neuer Melodieen ſuchen. Das Combinatoriſche darf nur das Zufällige ſein .... Wenn man in freien Formen ſchaffen will, ſo muß man erſt die gebundenen, für alle Zeiten gültigen Formen beherrſchen. Es würde Ihnen gewiß beſſer ſein, Sie ſchrieben Sonaten nach alter Formweiſe, als daß Sie ſich in zwangloſen ergehen.

Dann machen Sie ſich auch vom ſubjectiven Clavier los.

---

*) Als Leiter eines Geſangvereins.

Chor und Orcheſter heben uns über uns ſelbſt weg. Sie haben jetzt Gelegenheit, auf dieſen höhern Terrains ſich umzuſehen und [ſie] für die eignen Leiſtungen zu benutzen. Schreiben Sie für Orcheſter und namentlich für Chor!

So will ich denn wünſchen, daß, was ich ſchrieb, Sie ſo aufnehmen, wie ich's meinte. Ich möchte junge, ſo ehrlich ſtrebende Künſtler gern fördern; dies iſt nur durch offne Ausſprache der Gedanken möglich. Freuen ſollte es mich, wenn Sie mir Gelegenheit gäben, Sie näher kennen zu lernen aus andern Ihrer Compoſitionen. Der Weg iſt freilich weit; aber vielleicht findet ſich einmal ein Bote. Leben Sie wohl.

R. Sch.

262. An den Muſikdirector Eduard Hille in Hannover.

Düſſeldorf, den 6ten Januar 1854.

Geehrteſter Herr,

Sehr gern bin ich bereit*). Es trifft ſich gerade, daß jetzt zwei jüngere Kunſtmeiſter, die ich ſehr hoch halte, in Hannover zuſammen ſind**), wodurch mir der längere Aufenthalt ein um ſo erfreulicherer wird. Setzen Sie denn die Aufführung auf den 28ſten, aber auch nicht ſpäter; denn länger iſt uns die Zeit nicht zugemeſſen.

Chorſtimmen zur Peri habe ich nicht; aber viele und oft geſpielte Orcheſterſtimmen. Könnte ich Ihnen damit dienen, ſo ſchreiben Sie mir, wie den Termin, bis wann Sie ſie brauchen.

Sehr freue ich mich Ihrer perſönlichen Bekanntſchaft und hoffe auch, daß wir uns außer den Proben öfter begegnen werden.

---

*) Hille hatte in ſeiner „Neuen Singakademie" die Peri einſtudirt und Schumann eingeladen, das Werk bei der Aufführung ſelbſt zu dirigiren. Der Plan wurde vereitelt, weil der Intendant des Hoftheaters Schwierigkeiten machte wegen Mitwirkung der Soliſten von der Oper.

**) Joachim und Brahms.

Ihr
ergebener
Rob. Schumann.

263. An J. Joachim.

Düſſeldorf, d. 6ten Jan. 1854.

Zum neuen Jahr den erſten Gruß, lieber Joachim! Möge es uns oft zuſammenführen! Nun bald, hoffe ich. Sie wiſſen wohl von dem Antrag des Herrn MD. Hille*), den ich ſehr gern annehme. Doch verändert dies die früher zwiſchen uns beſprochene Zeiteintheilung. Wir möchten nun den 19ten abreiſen, zum 21ten concertiren und dann bis zur Aufführung der Peri d. 28ſten in Hannover bleiben, was Alles ſehr ſchöne Ausſichten ſind. In der Pauſe vom 21ten — 28ten hoffen wir auch nicht müſſig muſikaliſch ſitzen zu bleiben und könnte man vielleicht eine Soirée dem Publikum darbieten. Doch darüber ſpäter noch. Vor Allem müſſen wir über die Stücke meiner Klara für das Concert übereinkommen. Sie ſprachen davon, daß Sie vielleicht ein Orcheſterſtück von mir aufführen wollten. Wäre dies, ſo würde meine Frau im 1ten Theil das Es-dur-Concert von B. ſpielen, im 2ten einige kürzere Stücke. Im andern Falle würde ſie das Concertallegro von mir, im 2ten die Sonate in F-moll von B., und, paßte es ſich, da das Allegro nicht lange dauert, zum 3ten noch ein paar kleinere Stücke ſpielen. Darüber ſchreiben Sie mir denn Beſtimmtes, damit meine Frau, wie ſie ſagt, ſtudiren kann, obgleich ſie Alles auswendig kann.

Nun — wo iſt Johannes? Iſt er bei Ihnen? Dann grüßen Sie ihn. Fliegt er hoch — oder nur unter Blumen?

---

*) ſ. Brief No. 262.

Läßt er noch keine Pauken und Drommeten erſchallen? Er ſoll ſich immer an die Anfänge der Beethovenſchen Symphonien erinnern; er ſoll etwas Ähnliches zu machen ſuchen. Der Anfang iſt die Hauptſache; hat man angefangen, dann kommt Einem das Ende wie von ſelbſt entgegen. Grüßen Sie ihn — ich ſchreibe ihm noch ſelbſt in dieſen Tagen.

Auch von Ihnen hoffe ich bald Neues zu ſehen, am liebſten zu hören. Auch Sie ſollten ſich der obengenannten Symphonieanfänge erinnern — aber nicht vor dem Heinrich und Demetrius*).

Ich komme immer in guten Humor, wenn ich Ihnen ſchreibe; eine Art Arzt ſind Sie für mich.

Adieu!

Ihr

R. Sch.

264. An Strackerjan.

Geehrter Herr und Freund,

Die Zeit, wo ich Ihnen nicht ſchrieb, war eine ſehr bewegte. Wir hatten eine Muſikfahrt nach den Niederlanden unternommen, die vom Anfang bis zum Schluß von guten Glücksgenien begleitet war. In allen Städten wurden wir mit Freuden, ja mit viel Ehren bewillkommnet. Ich hobe zu meiner Verwunderung geſehen, wie meine Muſik in Holland beinahe heimiſcher iſt, als im Vaterland. — — —

Hier zurückgekommen, erwartete mich eine andere bedeutende Arbeit, diesmal eine literariſche. Ich war zum Entſchluß gekommen, meine frühern muſikaliſch-literariſchen Aufſätze zu überarbeiten und, von einem ſehr anſtändigen Leipziger Verleger dazu angeſpornt, ſie zum Druck vorzubereiten, wie ſie denn bis zur Oſtermeſſe in vier Bänden erſcheinen werden. Es macht mir Freude zu bemerken, daß ich in der langen Zeit, ſeit über zwanzig Jahren, von den damals ausgeſprochenen Anſichten faſt gar nicht abgewichen bin. Ich hoffe, daß ich Ihnen diesmal von einer ganz neuen Seite bekannt werde.

---

*) Joachim war mit der Compoſition zweier Ouvertüren: zu Shakeſpeare's Heinrich IV. und zu H. Grimm's Demetrius beſchäftigt.

Mit vielem Intereſſe habe ich geleſen, was Sie mir über Ihr muſikaliſches Wirken ſchreiben. Könnte ich doch manchmal, in einen unſichtbaren Fauſtmantel gehüllt, Ihren Aufführungen beiwohnen!

Daß Sie das Nachtlied mit Orcheſter hören möchten, wünſchte ich. Das giebt erſt das rechte Licht. Es freut mich, daß es Ihnen zuſagt. Dem Stücke habe ich immer mit beſonderer Liebe angehangen. Kennen Sie eine Motette (Adventlied von Rückert) von mir?

In der letzten Zeit habe ich eine neue Sonate für Violine und Pianoforte, dann ein Heft Romanzen für Violoncell und Pfte., und eines für Clavier allein „Geſänge der Frühe“ geheißen, beendigt. Könnten Sie ſich doch auch in einen Fauſtmantel hüllen und ſolche Stücke manchmal von meiner Frau hören! —

Wir ſind wieder in Vorbereitungen zu einem Ausflug — nach Hannover, wo die „Peri“ aufgeführt wird, zu deren Direction man mich invitirt hat, und von da nach Frankfurt a M., von woher auch eine Einladung zur Aufführung meiner 4. Symphonie gekommen iſt. In Hannover treffen wir Joachim und Brahms, zwei ſehr geniale Burſchen.

So ſcheide ich denn heute von Ihnen, mit der Bitte, mich bald mit einem Briefe wieder zu erfreuen, die auch meine Frau immer mit beſonderer Theilnahme lieſt. Denn meine Freunde ſind auch ihre.

Leben Sie wohl!

[13.]
D., den 17. Januar 1854.

R. Schumann.

265. An J. Joachim.

Düſſeldorf, d. 6. Febr. 54.

Lieber Joachim,

Acht Tage ſind wir fort und noch haben wir Ihnen und Ihren Geſellen*) kein Wort zukommen laſſen! Aber mit ſympathetiſcher Tinte habe ich Euch oft geſchrieben und auch zwiſchen dieſen Zeilen ſteht eine Geheimſchrift, die ſpäter hervorbrechen wird.

Und geträumt habe ich von Ihnen, lieber Joachim; wir waren drei Tage zuſammen — Sie hatten Reiherfedern in den Händen, aus denen Champagner floß, — wie proſaiſch! aber wie wahr! —

Oft haben wir der vergangenen Tage gedacht; möchten bald neue ſolche kommen! Das gütige Königshaus,**) die treffliche Capelle, und die beiden jungen Dämonen, die dazwiſchen ſpringen — wir werden's nicht vergeſſen.

In der Zeit hab' ich immer wieder an meinem Garten***) gearbeitet. Er wird immer ſtattlicher; auch Wegweiſer habe ich hier und da hingeſetzt, daß man ſich nicht verirrt, d. h. aufklärenden Text. Jetzt bin ich in die uralte Vergangenheit gekommen, in Homer und das Griechenthum. Namentlich im Plato habe ich herrliche Stellen entdeckt.

Die Muſik ſchweigt jetzt — wenigſtens äußerlich. Wie iſt es bei Ihnen?

Die Leipziger haben ſich nach Ihrem Phantaſieſtück geſcheuter gezeigt, als dieſe proſaiſchen Schlendrian-Rheinländer.

---

*) Joh. Brahms und J. O. Grimm.

**) Der König von Hannover hatte ſchon als Kronprinz die perſönliche Bekanntſchaft Schumanns gemacht und zwar in einem Concert, welches Frau Schumann im September 1846 in Norderney gab. Der Kronprinz unterhielt ſich ſehr freundlich mit Schumann und zeigte lebhaftes Intereſſe für ſeine Compoſitionen.

***) „Dichtergarten“. Eine Sammlung von Ausſprüchen über Muſik aus allen Dichtern.

Ja, ich glaub' es auch — die Virtuoſenraupe wird nach und nach abfallen und ein prächtiger Compoſitionsfalter herausfliegen. Nur nicht zu viel Trauermantel, auch manchmal Diſtelfink! Wann reiſen Sie nach Leipzig? Schreiben Sie mir's! Iſt die Demetrius-Ouvertüre fertig? —

Die Cigarren munden mir ſehr. Es ſcheint ein Brahms'ſcher Griff zu ſein, und, wie er pflegt, ein ſehr ſchwerer, aber wohlſchmeckender! Jetzt ſeh' ich ein Lächeln über ihn ſchweben.

Nun will ich ſchließen. Es dunkelt ſchon. Schreiben Sie mir bald — in Worten und auch in Tönen!

R. Sch.

Meine Frau grüßt. Auch an Hrn. Grimm einen Gruß. Er ſcheint ſeinem Namen nicht zu entſprechen.

◆

Dritte Abtheilung:

Briefe an Verleger.

266. An Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ew. Wohlgeboren.

Der Schutz Ihrer Firma iſt für den jungen Componiſten zu lockend, als daß er nicht den Verſuch machen ſollte, Ihnen die beifolgende Fantaſieübung*) zur gefälligen Durchſicht zu ſenden und, wenn Sie ſie des Druckes werth halten, zum Verlag anzubieten . . .

Dürfte ich einen Wunſch äußern, ſo wäre es der, daß das Stück bis zum 28ſten Januar 1833 erſcheinen möchte. Ich würde dieſen Anſpruch um Eile nicht machen, wenn nicht eine Pflicht gegen einen geſchätzten Lehrer, deſſen Geburtstag auf jenen Tag fällt, dazu triebe**). Dann würde ich Sie um etwa zehn Freiexemplare, worunter ein Dedicationsexemplar auf feineres Papier, erſuchen. — Was das Honorar anlangt, ſo erhielt ich immer fünf Thaler für den Druckbogen. In dieſer Hinſicht beſcheide ich mich gern mit Allem, was Sie bieten. —

Auch ſtehen für eine ſpätere Zeit XII Burlesken (Burle) nach Art der Papillons, die bei Kiſtner erſchienen, unter denſelben Bedingungen zu Ihren Dienſten.

Da ich in acht Tagen auf einige Monate verreiſe, ſo erſuche ich Sie in dieſer Zeit um eine gütige Entſcheidung in

---

*) Die Toccata.

**) Kuntſch, deſſen Geburtstag freilich auf einen anderen Tag fiel.

Betreff der vorgeſchlagenen Bedingungen*), der ich hochachtungsvoll verharre als

Ew. Wohlgeboren

L[eipzig] am 2ten November 1832.

ganz ergebener
Robert Schumann.

267. An Fr. Hofmeiſter in Leipzig.

Schneeberg, 29. Jan. 33.

Verehrter Herr,

Eben erhalte ich das erwünſchte Partitur-Papier, das ſehr ſchön ausgefallen iſt. Wollen Sie die Güte haben, mir mit erſter Buchhdlr. Gelegenheit die Stimmen zur erſten Sinfonie von Onslow und zur letzten (D-moll) von Kalliwoda hierher zu ſenden.

Ich ſchließe dieſen Zeilen ein Allegro di Bravura bei. Nehmen Sie es vielleicht ſtatt des Fandango an, da ich von ihm ſchon vor geraumer Zeit einen Bogen verloren und bis jetzt den Faden nicht wieder aufgefunden habe? — Wird er noch fertig, ſo ſteht es dann natürlich bei Ihnen, ob Sie ihn ſpäter drucken wollen oder nicht**).

Die Irisrecenſion***) habe ich mit Vergnügen geleſen. Haben Sie an die Cäcilia und an Fink Exemplare geſchickt? An letzteren that ich's beim Erſcheinen der Abeggvariationen und der Papillons mit der Bitte um eine Beurtheilung. Er iſt aber bis jetzt ſtumm geblieben. — Mit der Sinfonie geht's vorwärts†). Sie (wie die A-dur Sinfonie von Beethoven) wird hier mit vielem Fleiß einſtudirt und iſt gegen die Zwickauer Aufführung kaum zu erkennen. Da das Concert erſt am 18ten Februar iſt, ſo ſieht mich Leipzig vor März nicht. Erfahre ich zuvor noch etwas von Ihnen, ſo würde mich das ſehr freuen.

---

*) Der Verlag wurde abgelehnt.

**) Der verlorene Bogen hat ſich nicht wiedergefunden. Der Fandango iſt daher nicht fertig geworden.

***) Über die Paganini-Studien op. 3.

†) Eine unbekannt gebliebene Symphonie in G-moll.

In Hochachtung und Freundſchaft

Ihr

ergebener

R. Schumann.

268. An Fr. Hofmeiſter.

31. Juli 33.

Verehrter Herr!

Wollen Sie die Güte haben, mir den Ortlepp'ſchen Proſpect[*]) bis morgen zur Durchſicht zu ſchicken, da ich die letzte Conferenz verſchlaſen.

Doch iſt das keineswegs der Grund zum Briefe, ſondern etwas ganz anderes. Ich möchte Wieck, dem ich ſo manche Schuld abzutragen habe, an ſeinem Geburtstage, der in die Mitte Auguſt fällt, eine Überraſchung mit „Impromptus über die Romanze von Clara" machen. Da die Zeit bis dahin ſo kurz, ſo habe ich nicht gewagt, Sie um Verlag des Werkes anzugehn und meinen Brüdern die Sache zu Druck und Beſorgung gegeben. Wollten Sie nun wohl mir und dieſen erlauben, Ihre Firma mit auf den Titel zu ſetzen, daß es einen Anſtrich bekömmt? Es wäre demnach folgender:

---

*) Für die geplante Muſikzeitung.

Impromptus
sur une Romance*) de C. Wieck
comp. pour le Pfte
et dédiés
à Mr. Frédéric Wieck
par

Leipzig, chez F. Hofmeister. Schneeberg, chez Schumann.
Propr. des éditeurs**).

Noch erſuche ich Sie um den Namen eines guten Kupferdruckers, wie um eine einzeilige Antwort auf meine Bitte, die Sie nicht abſchlagen möchten

Ihrem
ganz ergebenen
R. Schumann.

269. An Raimund Härtel***).

B. H. 22/12. 35.

Ew. Wohlgeboren
überſende ich im Auftrag des Hrn. MD. Mendelsſohn die ſchöne Meluſinen-Ouvertüre. — Sollten Sie den Clavierauszug der Symphonie†) von Berlioz, den Ihnen Hr. Wieck einmal früher zugeſtellt, nicht mehr benutzen können, ſo haben Sie die Gewogenheit, mir ihn zurückzuſchicken. —

Schließlich, daß es mir lieb wäre, zu erfahren, ob E. W. geneigt wären, ſpäter eine oder mehrere meiner Compoſitionen, die kurz und ohne große Koſten herzuſtellen ſind, in Verlag zu nehmen. Es ſind „brillante Sonaten", „Variations symphoniques", „Faſching"*) u. a. — Daß damit keine Schätze zu erlangen, weiß Niemand beſſer als ich. Indeß verſuchen Sie! Ich habe keine großen Anſprüche.

---

*) Erſchienen 1833 unter dem Titel: „Romance variée, dediée à Monsieur Robert Schumann. Oeuv. 3." Clara Wieck war damals 14 Jahre alt.

**) Die gedruckte Ausgabe erhielt noch den Zuſatz: „publié 1833 Août".

***) Inhaber der Firma Breitkopf und Härtel waren die Gebrüder: Dr. jur. Hermann Härtel und Raimund Härtel.

†) „Episode de la vie d'un Artiste" Oeuv. 4.

Der ich mich zeichne als
Euer Wohlgeboren
ergebenſter
Robert Schumann.

270. An Raimund Härtel.

L. 22ſten Mai 37.

Mit Vergnügen komme ich der Bitte des Fräuleins Müller**) nach. Sechs mit Sorgfalt ausgewählte Lieder werden ein recht hübſches Heft bilden. Doch bin ich in dieſen ſechs bereits ausgewählten auf Einzelheiten gekommen, die ich ohnmöglich gutheißen oder vertreten kann. Wollen Sie dem Fräulein M. vielleicht ſchreiben, daß ich ihr meine Vorſchläge ſehr gern ſchriftlich mittheilen würde, wenn ſie es wünſcht. Nimmt ſie ſolche an, gut; — wo nicht, hab ich wenigſtens meine Pflicht gethan.

Ich nehme hier die Gelegenheit wahr, Sie, wie ich ſchon längſt im Sinne hatte, um Verlagsübernahme zweier Compoſitionen von mir zu erſuchen. Eine heißt: „Carnaval"; die andere: „Phantaſien***) für Pianoforte". Der Carnaval†) erſcheint gleichzeitig, aber in etwas anderer Geſtalt und mehr für die Franzoſen verändert, bei Schleſinger in Paris, und würde ich Sie bitten, deſſen Firma mit auf dem Titel zu erwähnen. Vielleicht würden Sie mir auch einen ſich auszeichnenden Titel nach meiner Idee lithographiren laſſen, worüber mündlich. — Jede der Compoſitionen würde gegen 20—24 Platten betragen. —

---

*) Später „Carnaval" genannt.

**) Eliſe Müller, Tochter des Muſikſchriftſtellers Dr. W. C. D. Müller in Bremen. Das Heft erſchien mit einigen „Varianten" von Schumann.

***) Die Phantaſieſtücke. Beide Hefte wurden angenommen.

†) Den Carnaval erbat Schumann ſich unterm 31. Mai wieder zurück, da er „Einiges darin ſtreichen wolle". Zu den ausgeſchiedenen ſpäter aber doch veröffentlichten Stücken werden Nr. 6 in den „Bunten Blättern" Nr. 4, 15 und 17 in den „Albumblättern" gehören. Sie ſind ebenfalls über den Namen **A S C H** componirt.

Wenn Sie mir erlauben, beſprechen wir gelegentlich das Nähere.

Ihr
ergebenſter
R. Schumann.

271. An Breitkopf und Härtel.

Leipzig, d. 7ten Auguſt 1837.

Hochverehrte Herren,

Beifolgend die Phantaſieſtücke, die ich Ihrem gütigen Wohlwollen empfehle. Sie werden am beſten thun, wenn Sie ſie in zwei Hefte bringen. Jedes wird ohngefähr zwölf bis dreizehn Seiten geben. Könnten beide Hefte bis zum letzten September erſcheinen, ſo würden Sie mich ſehr verbinden. Sie ſollen auch einige Freude daran haben, hoffe ich.

Ihr
ganz ergebener
Robert Schumann.

272. An Breitkopf und Härtel.

Leipzig, den 13ten November 1837.

Hochverehrteſte Herren,

Erlauben Sie wohl, daß ich von den bei Ihnen erſcheinenden Phantaſieſtücken eines in den „muſikaliſchen Beilagen zu meiner Zeitſchrift“ mittheilen darf? Meiner Anſicht nach wird das dem Vertrieb eher förderlich ſein und wenigſtens den Titel unter die Leute bringen. Natürlich würde ich die Anmerkung „Aus den eheſtens bei B. und H. erſcheinenden Phantaſieſtücken ꝛc.“ darunter ſetzen.

Steht meiner Bitte nichts entgegen, ſo hat Hr. G. Schmidt, der Ueberbringer dieſer Zeilen, den Auftrag von mir, zum Stecher zu gehen, den Sie ihm gefälligſt nennen wollen, und eine Copie des erſten Stückes zu nehmen*).

Hochachtungsvoll
Ihr
ergebenſter
R. Schumann.

273. An Raimund Härtel.

Wien, den 2ten März 1839.

Mein verehrteſter Herr Härtel,

Wie mich die Kinderſcenen gefreut, kann ich Ihnen nicht ſagen; es iſt das Lieblichſte, was mir von Muſikausſtattung vorgekommen. Haben Sie vielen Dank dafür und möchte es Ihnen belohnt werden! Wie ich Angſt hatte um Druckfehler, ſo iſt es auch geworden, woran das ſchlimme Manuſcript [Schuld] iſt. — — Bei den Novelletten iſt mir eingefallen, ob Sie ſie nicht ähnlich wie z. B. die drei Capricen von Mendelsſohn eintheilen könnten. Da ſie ſehr eng zuſammenhängen, ſo wäre mir das ſehr lieb.

Noch hab' ich ein Anliegen. In Wien iſt theures Leben. Haben Sie hier irgendwo zu fordern und könnten mir eine Anweiſung von 90 Gulden noch vor den Oſterfeiertagen ſchicken, ſo wüßte ich es Ihnen vielen Dank.

---

*) Die Erlaubniß zum Abdruck wurde bereitwilligſt ertheilt, Schumann nahm aber in das erſte Heft der Beilagen [Januar 1838] keine Compoſition von ſich auf.

Zur Oſtermeſſe hoffe ich Sie übrigens zu ſprechen und Ihnen perſönlich zu danken für Ihre vielen Gefälligkeiten.

Behalten Sie mich in gutem Andenken und bleiben gewogen

Ihrem
ergebenſten
R. Schumann.

274. An Raimund Härtel.

Leipzig, den 29ſten Auguſt 39.

Verehrteſter Herr Härtel,

Wäre es Ihnen wohl möglich, mir bis zum 13ten September ein gutes Exemplar meiner Sonate [G-moll] anfertigen zu laſſen? Es wäre mir das ein großer Gefalle. An dieſem Tag iſt der Geburtstag von Klara Wieck, die gerade dieſe Sonate gern hat und der ich eine Freude machen möchte*).

Ich bitte Sie um dieſen Liebesdienſt.

Ihr
ergebenſter
R. Schumann.

275. An Breitkopf und Härtel.

Leipzig, den 23ſten Februar 1840.

Hochverehrteſte Herren,

Beifolgend erlaube ich mir eine Sammlung zu ſchicken, an der ich lange mit Luſt und Liebe gearbeitet**). Da man mich nur als Claviercomponiſten kennt, ſo denke ich, daß ſie hier und da Intereſſe erregen wird. Lieb wäre es mir, wenn ſie bald erſchiene, im Übrigen unter den früheren Bedingungen. Auf einige Freiexemplare mehr, etwa zehn bis zwölf, kömmt es Ihnen wohl nicht an. Die Theilung in zwei Hefte wird Ihnen recht ſein; ſonſt hätte ich es auch gern, wenn die Sammlung, die ein Ganzes bildet, in einem erſchiene.

---

*) Die Sonate wurde rechtzeitig fertig.

**) Liederkreis v. Heine op. 24.

Hochachtungsvoll
Ihr
ergebenſter
Robert Schumann.

276. An Breitkopf und Härtel.

Verehrteſte Herren,

Hr. Baron von Löwenſkiold aus Kopenhagen bittet mich um ein paar Worte, ihn bei Ihnen einzuführen. Als Componiſten kenne ich ihn zwar nur aus 3 vierhändigen Scherzi, die mir aber ausnehmend gefielen und auf ein Talent ſchließen laſſen, das ſich bald Bahn in das Publikum brechen wird. Von einer ſehr auszeichnenden Recenſion in meiner Zeitung aufgemuntert, wie er ſagt, hat er jetzt ein zweites Heft ähnlicher Scherzi fertig und wünſchte ſie am liebſten bei Ihnen verlegt. Vielleicht vereinigen Sie Sich mit ihm und vielleicht trägt auch in der Folge dieſe Geſchäftsverbindung erfreuliche Früchte. Dies der Zweck dieſer Zeilen, bei denen ich mich ſelbſt Ihrem Wohlwollen beſtens empfehle.

Ihr
ergebenſter
Robert Schumann.

V. H.
d. 5ten Januar 1841.

277. An Fr. Kiſtner in Leipzig.

Verehrteſter Herr Kiſtner,

Seit einiger Zeit beſchäftigt mich ein Gedanke, der ſich vielleicht Ihre Theilnahme gewinnt. Meine Frau hat nämlich einige recht intereſſante Lieder componirt, die mich zur Compoſition einiger anderer aus Rückerts „Liebesfrühling“

angeregt haben, und ſo iſt daraus ein recht artiges Ganzes geworden, das wir auch in einem Hefte herausgeben möchten. Der Titel ſollte dann ohngefähr ſo lauten, wie auf dem Blättchen ſteht. Haben Sie Luſt, das Heft (vielleicht 20—22 Platten) freundlich ausgeſtattet bis Anfang September an das Licht zu fördern, ſo würden wir uns darüber freuen. Ueber das Uebrige dann ſpäter mündlich*).

Meiner Frau wegen, die ich damit überraſchen möchte, wünſchte ich übrigens, daß die Sache unter uns bliebe, und bin wie immer

Ihr

ergebenſter

B. H. den 22ſten April 1841. Robert Schumann.

278. An Raimund Härtel.

Verehrteſter Herr Härtel,

Ich habe in den Sommermonaten**) mit großem Eifer an drei Quartetten für Violine ꝛc. geſchrieben. Wir haben ſie mehremal bei David geſpielt, und ſie ſchienen Spielern und Hörern, namentlich auch Mendelsſohn, Freude zu machen. Es kommt mir nicht zu, mehr darüber zu ſagen. Verlaſſen Sie Sich aber darauf, daß ich keine Mühe geſpart, etwas recht Ordentliches hervorzubringen, ja ich denke mir manchmal, mein Beſtes.

Die Quartette ſind von mittlerer Größe. Sie werden alſo auf die Plattenzahl ungefähr ſchließen können. Mein Hauptwunſch und Anliegen dabei wäre nun auch freilich, daß eine Partitur davon erſchiene. In dieſem Falle würde ich ſelbſt 10 Exemplare für meine Rechnung zum Nettopreiſe behalten. Verſprechen Sie Sich nun vom Verlage Gutes, und erſcheint Ihnen als Honorar für die drei Quartette daſſelbe, was Sie mir für die Symphonie gaben, nun nicht unbillig, ſo ſollte es mich freuen, auch in dieſer Gattung durch Sie in das Publikum eingeführt zu werden und von Ihnen recht bald Beſtimmteres über Möglichkeit der Zeit des Erſcheinens zu erfahren.

---

*) Die Lieder „von Robert und Clara Schumann“ erſchienen zu Claras Geburtstage, aber bei Breitkopf und Härtel.

**) Im Juli. In den Monaten vorher ſcheint Schumann dieſe Compoſitionsgattung beſonders ſtudirt zu haben; er ließ ſich im April die Partituren ſämmtlicher Mozart'ſcher und Beethoven'ſcher Quartette kommen, wie er ſchon im Februar die Partituren der Mozart'ſchen Symphonien erhalten hatte.

Noch etwas. Ich habe in der letzten Zeit, namentlich von Fremden oft hören müſſen, daß es ihnen unbekannt iſt, daß meine Symphonie [B-dur] im 4händigen Auszug da iſt. Sie wiſſen, verehrteſter Freund, daß ich in meiner Zeitung über meine Compoſitionen nichts ſagen laſſe, und daß ich ſo freilich Ihrem Intereſſe, wie meinem eigenen, wenig oder gar nicht förderlich ſein kann. Dies aber ließe ſich machen, daß das Erſcheinen meiner Compoſitionen, wenn vom Verleger ausgehend, in kurzer Inſeratweiſe bekannt gemacht würde. Iſt Ihnen recht, wenn das in meiner Zeitſchrift zuweilen geſchieht? Eine Berechnung der Inſerate würde dabei natürlich nicht ſtattfinden. Zugleich bitte ich Sie aber auch, daß des Arrangements der Symphonie gelegentlich auch in Ihrer Zeitung gedacht werden möge. — — —

Nun verzeihen Sie den langen Brief und behalten mich in freundſchaftlichem Andenken,

Ihren
ergebenen
Robert Schumann.

V. H. d. 15ten Oct. 42.

279. An Fr. Hofmeiſter.

5. November 1842.

Verehrter Herr Hofmeiſter,

Der vorgeſtrige Abend und der Antheil, den das Publikum meiner Symphonie ſchenkte, haben mich an ein anderes

Orcheſterwerk von mir erinnert, das ich nun auch gern in die Welt ſchicken möchte. Sie haben es vielleicht in unſerem letzten Concert gehört, aber freilich noch nicht in der Vollkommenheit. Ich will es nennen, wie auf dem Beiblatt geſchrieben ſteht*); es unterſcheidet ſich von der Form der Symphonie dadurch, daß man die einzelnen Sätze auch getrennt ſpielen könnte; namentlich verſpreche ich mir aber von der Ouvertüre guten Erfolg. Das Ganze hat einen leichten, freundlichen Charakter; ich ſchrieb es in recht fröhlicher Stimmung.

Könnten wir uns nun über den Verlag des Stückes verſtändigen, ſo ſollte es mich freuen, es ſo thätigen Händen anvertraut zu wiſſen. Meine Honorarforderung hab' ich gleichfalls auf dem Blatt bemerkt**); ich wünſche, daß Sie ſie billig finden.

Nach meinem Ueberſchlag würden die Orcheſterſtimmen circa 4 Thlr., der Clavierauszug höchſtens 2 Thlr. zu ſtehen kommen. Namentlich vom letzteren verſpreche ich Ihnen ein gutes Geſchäft. Möchten Sie dies Alles auch ſo finden und jedenfalls das Ganze zur Wahrheit werden.

Noch wegen einer andern Geſchäftsſache wollte ich Sie fragen. Sie verlangten auf dem letzten Abrechnungszeddel meiner Impromptus noch einige Exemplare. Ich habe keine mehr, möchte aber vielleicht das ganze Opus mit den Platten verkaufen***) (pro Platte 1 Thlr., Titel 2 Thlr.). Daſſelbe möchte ich mit meinen Davidsbündlertänzen, die bei Frieſe erſchienen†) und, da dieſer kein Muſikalienhändler iſt, faſt gar nicht bekannt worden ſind, was ſich gewiß ändern würde, ſobald ſich ein ordentlicher Verleger dafür intereſſirte, denn grade dieſe Stücke müßten leicht Anklang auch in Dilettantenkreiſen finden. Statt des myſtiſchen Titels, oder unter ihn, auf einem neuen Blatte, müßte man vielleicht: „Zwölf Charakterſtücke" ſetzen. Von den Davidsbündlertänzen werden noch circa 170 ganze Exemplare vorräthig ſein.

---

*) „2te Symphonie (Ouverture, Scherzo und Finale)“.

**) 20 Louisd'or.

***) Die Impromptus hatte Schumann auf eigene Koſten herausgegeben. Hofmeiſter übernahm das Werk.

†) Sie ſind ebenfalls auf eigene Koſten gedruckt.

Ueberlegen Sie Sich nun gefälligſt auch dieſen Vorſchlag und laſſen mir wohl bald eine Antwort zukommen*).

Da ich die neu erſchienenen Symphonien nächſtens in meiner Zeitung beſprechen möchte, ſo wäre es mir lieb, die Partitur der F. Müller'ſchen recht bald zu erhalten. Iſt das Heller'ſche Scherzo fertig, ſo legen Sie es ebenfalls bei.

Mit Hochachtung
Ihr
ergebener
Robert Schumann.

280. An Raimund Härtel.

Verehrteſter Herr Härtel,

Beifolgend die Quartette, die Ihnen die ſchönſten Früchte bringen möchten.

Auch Spohrs Brief lege ich bei, damit Sie wiſſen, wie viel er Doublirſtimmen braucht. Da das Concert, in dem er die Symphonie aufführen wollte, ſchon heute über acht Tage ſein ſoll, ſo laſſen Sie die Sendung wohl baldmöglichſt abgehen. Spohrs Brief bitte ich mir gelegentlich zurück.

Hat mein Quintett einen freundlichen Nachklang bei Ihnen hinterlaſſen, ſo verſtändigen wir uns vielleicht über die Herausgabe, die jedenfalls bis zur Sommerzeit Zeit hat.

---

*) Die Symphonie und die Davidsbündlertänze wurden abgelehnt.

Wie immer

Ihr ergebener

d. 7. Dec. 1842. Rob. Schumann.

281. An Raimund Härtel.

Verehrteſter Herr Härtel,

— — Hier auch der Titel zu den Quartetten*). Könnten Sie alle drei bis zu Mendelsſohns Geburtstag — ich glaube den 3ten Februar — fertig bringen, ſo wäre mir das am liebſten.

Von der erſten Correctur konnte ich erſt Violino I° machen — die anderen bringe ich gegen Abend ſelbſt. Die Probe iſt Freitag früh 9 Uhr; bis dahin beſorgen Sie mir wohl gefälligſt die 2te Correctur bogenweiſe abgezogen, ſo daß ſich auch gut daraus ſpielen läßt. David hätte ſehr gewünſcht, ſeine Stimme ſchon morgen früh zu erhalten, um ſie noch einmal durchzugehen. Iſt das möglich?**) — — —

Wie immer

Ihr

freundſchaftlich ergebener

d. 4ten Januar 1843. R. Schumann.

282. An Raimund Härtel.

Verehrteſter Herr Härtel,

Eine Menge hab' ich Ihnen heute zu ſchreiben. Zuerſt — ich ſoll einen Flügel für die Muſikſchule bis zum Preis von höchſtens 280 Thlr. ausſuchen. Der beſondere Zweck will aber auch eine beſondere Wahl; der Flügel müßte ein vorzugsweiſe robuſter, auch in der Spielart ſchwerer als die gewöhnlichen deutſchen ſein. Haben Sie vielleicht ein ähnliches fertig — oder könnten Sie bei einem noch zu bauenden auf jenen Zweck Rückſicht nehmen? Bis zum letzten dieſes müßte er freilich fix und fertig ſein.

---

*) „Seinem Freunde Felix Mendelsſohn-Bartholdy in inniger Verehrung zugeeignet“.

**) Das A-moll-Quartett kam am 8. Januar in einer muſikaliſchen Morgenunterhaltung von Robert und Clara Schumann zum Vortrage.

Mein Quintett liegt zum Druck bereit. Es hängt ganz von Ihnen ab, wann Sie es erſcheinen laſſen wollen. Gern möchte ich es aber zum Geburtstage meiner Frau (Anfang September) haben!*) Als Honorar wird Ihnen wohl 20 Ld'or nicht zu viel ſcheinen. — — —

Und nun noch eine Bitte. Ich habe einen Variationcyklus für zwei Pianoforte, zwei Violoncells und Horn geſchrieben, die ich gern bald einmal hören möchte. Mendelsſohn will ſo gut ſein, eine Partie zu übernehmen. In unſerm Logis wäre aber der Platz zu beſchränkt. Ginge das vielleicht in Ihrem Magazin an einem der nächſten Tage?

Auf meine Fragen und Bitten alle hole ich mir morgen oder übermorgen die Antwort ſelbſt.

Wie immer
Ihr
ergebener
R. Schumann.

Hätten Sie keine Luſt, etwas von Berlioz zu verlegen? Der Zeitpunkt ſcheint mir günſtig und ein Arrangement namentlich ſeiner Harold- und Romeo-Julie-Symphonie gewiß ein gutes Geſchäft. Die Brochure über Inſtrumentation iſt höchſt geiſtreich; die wird viel geleſen werden!**)

d. 7ten März 1843.

---

*) Geſchah ſo.

**) „Die Kunſt der Inſtrumentirung" von H. Berlioz, überſ. v. J. A. Leibrock erſchien bei Breitkopf und Härtel, die Symphonien wurden abgelehnt.

283. An Raimund Härtel.

Verehrteſter Herr Härtel,

Leider treffe ich Sie nicht und ſchreibe Ihnen daher, was ich Ihnen ſagen wollte, wegen Berlioz nämlich. Er ſchreibt mir von vier Symphonien, die er noch hat, und verlangt für eine davon 500 Francs, was mir ſehr billig ſcheint. Haben Sie nun Luſt, mit ihm das Weitere zu beſprechen, ſo adreſſiren Sie den Brief gefälligſt nach Weimar. Wo nicht, ſo ſchreiben Sie mir ein paar Worte in den nächſten Tagen.

Berlioz reiſt von Weimar direct nach Paris und kömmt nicht über hier zurück.

Freundlich grüßend

R. Sch.

Mittwoch [d. 3. Mai 1843.]

284. An Breitkopf und Härtel.

Den 7ten Sept. 1843.

Verehrteſte Herren,

Hierbei die Variationen*) mit dem Wunſche beſten Erfolges. Da das Ganze eine etwas zärtliche Pflanze iſt, ſo wünſchte ich ihm auch ein entſprechendes Gewand und dachte an eine Ausſtattung wie die der Kinderſcenen. Doch iſt das nur ein Vorſchlag.

An Hrn. Franz**) habe ich geſchrieben; er wird ſich nun direct an Sie wenden. Haben Sie Dank für Ihre Bereitwilligkeit.

---

*) op. 46, für zwei Claviere; die gedruckte Ausgabe iſt ohne Violoncells und Horn.

**) Für Robert Franz hatte Schumann ſich warm intereſſirt, als er deſſen erſte Lieder im Manuſcript kennen lernte. Auf ſeine Empfehlung druckten Whiſtling und Breitkopf u. Härtel die erſten Hefte.

Bis Montag, ſpäteſtens Dienſtag, hoffe ich gewiß auf ein Exemplar des Quintetts; doch bitte ich, mir es nicht in's Haus zu ſenden, da ich mir's ſelbſt abholen will.

Freundſchaftlich grüßend
Ihr
ergebener
R. Schumann.

285. An Dr. Härtel.

Ohne Datum (Anfang December 1843.)

Verehrteſter Herr Doctor,

Vielen Dank für Ihr freundliches Entgegenkommen; es iſt mir ein Beweis, daß meine Peri nicht ganz ſpurlos geſtrebt und gerungen, wie ſehr ich auch weiß, daß ein großer Theil der Wirkung dem reizenden Gedicht zuzuſchreiben iſt*).

Möchten Sie meine Bedingungen annehmbar finden; es ſind dieſe:

1) Herausgabe des Clavierauszugs, der Auflageſtimmen und der Partitur gegen ein Honorar von 100 L'd'ors, für welche Summe Sie gleich den fertigen Clavierauszug, den meine liebe Frau, im Eifer mir zu nützen, ſchon vollendet, miterhalten. Die Hälfte der Summe wünſchte ich nach Ablieferung des Clavierauszugs, die andere nach der der Partitur.
2) Der Stich des Clavierauszugs könnte ſchon im nächſten Monat beginnen; das andere wünſchte ich bis Schluß 1844 vollendet.
3) würde ich mir das Eigenthumsrecht für Frankreich und England vorbehalten; namentlich hoffe ich von England einigen Nutzen, wo ich es auch ſelbſt aufzuführen gedenke.

---

*) Am 4. December war das Paradies und die Peri zur erſten Aufführung gelangt.

Dies ſind wohl die Hauptpunkte und ich will nur wünſchen, daß ſie mit Ihren Gedanken im Ganzen übereinſtimmen.

Daß der Text dem Clavierauszug und der Partitur vorgedruckt wird, iſt jetzt üblich und würde der ſchnelleren Auffaſſung des Ganzen nur förderlich ſein.

So viel für heute mit meinem und meiner Frau beſten Grüßen.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

286. An Dr. Härtel.

Geehrteſter Herr Doctor,

Leider traf ich Sie geſtern nicht zu Hauſe, Sie zu begrüßen und dann auch wegen der Peri noch mit Ihnen zu ſprechen. Gern erkläre ich mich bereit, Ihnen, wenn Sie Sich, außer zu den übrigen Bedingungen, auch zur Herausgabe der Partitur bis December nächſten Jahres verſtehen, eine kleinere Compoſition zuzugeben und ſchlage Ihnen dazu ein Concert-Allegro für Pianoforte mit Begleitung des Orcheſters*) vor. Möchten Sie meinen guten Willen daraus erkennen und bald mit einer Antwort erfreuen

Ihren
ergebenen
R. Schumann.

d. 14ten Dec. 1843.

---

*) Es war die ſchon im Jahre 1841 entſtandene „Phantaſie", jetzt der erſte Satz des Clavierconcerts. Die Verleger erklärten ſich zur Herausgabe der Partitur bereit, lediglich auf Grund der im vorigen Briefe angegebenen Bedingungen.

287. An Breitkopf und Härtel.

Dresden den 9ten Januar 1845.

Geehrteſte Herren und Freunde,

Durch die Güte des Hrn. Profeſſor Moſcheles wird mir eben Gelegenheit, einen Brief an Th. Moore ſicher zu befördern. Gern hätte ich ihm gleich den Clavierauszug [der Peri] beigelegt, beſitze aber kein Exemplar mehr, und wollte Sie nun bitten, ſogleich nach Empfang dieſer Zeilen Hrn. Prof. Moſcheles eines in das Hôtel de Bavière zu ſchicken, und den Betrag mir von meinem kleinen Guthaben an Muſikalien abzuziehen, was ich, wie ich glaube, noch bei Ihnen habe. — — —

Mir geht es noch immer gar nicht gut; die Anfälle von großer Nervenſchwäche erſcheinen leider eher öfter, als ſeltener — und ſo blick' ich denn oft recht beſorgt in die Zukunft.

Haben Sie noch nichts von der neuen engliſchen Ausgabe der Händel'ſchen Werke für mich erhalten? Ich freue mich darauf, wie auch auf das 1ſte fertige Exemplar der Partitur der Peri. Vom Erſcheinen der letzteren, auch des Clavierauszugs, ſah ich noch nirgends eine Ankündigung von Ihnen — oder hab' ich'[s] überſehen?

Mit der Bitte, unſer immer freundlich zu denken,

ſtets der Ihrige

Robert Schumann.

288. An Dr. Härtel.

Dresden den 31ſten Januar 1845.

Verehrteſter Herr Doctor,

Mit großer Freude habe ich die Partitur der Peri empfangen und wünſche nur, daß Ihnen Ihre freundlichen Bemühungen um mein Werk reichlich vergolten werden mögen.

Da Sie es wohl jedenfalls in Ihrer Zeitung beſprechen laſſen, ſo erlauben Sie mir wohl den Wunſch auszuſprechen, daß dies womöglich von jemandem geſchehe, der es in Leipzig bei den Aufführungen im December 43 gehört. Wäre er das R.*), das in einer der letzteren Nummern meine Quartette in ſo theilnahmvoller Weiſe angezeigt, ſo würde es mich doppelt freuen. Doch ſoll dieſer mein Wunſch eher einen Dank für die wohlwollende Geſinnung jenes Kritikers ausſprechen, als im Geringſten Ihren Entſchließungen vorgreifen.

Seit lange beſchäftigt mich eine Idee, über die ich wohl Ihre Anſicht zu wiſſen wünſchte. Es fehlt nämlich nach meiner Meinung noch an einer recht ſchönen Ausgabe des wohltemperirten Claviers von J. S. Bach. Die Czerny'ſche mit ihrem unnöthigen Fingerſatze und den wirklich albernen Vortragsbezeichnungen ꝛc. ſcheint mir wie eine Caricatur; die älteren ſind zum größten Theil incorrect. Dazu kommen die abweichenden Lesarten, die die Sache noch mehr verwirren, ſo daß Niemand weiß, an welche Ausgabe ſich zu halten. Da nun aber viele der variirenden Lesarten von Bach ſelbſt herrühren, ſo ſchiene eine Untereinanderſtellung dieſer im Druck von großem Intereſſe. Vor allem würde ich auch Mendelsſohn und Hauſer in Wien zu Rathe ziehen, die viele Nummern des wohltemperirten Claviers in der Originalhandſchrift beſitzen; von Hauſer weiß ich es gewiß, und Mendelsſohn beſitzt wenigſtens die älteſten Ausgaben des Werkes.**) Alſo eine möglichſt correcte, auf die Originalhandſchrift und die älteſten Drucke geſtützte, mit Angabe der verſchiedenen Lesarten verſehene Ausgabe bezweckte ich und es würde mir die Ausführung der Idee eine wahre Gewiſſensſache ſein. Daß ſich das Unternehmen auch für den Verleger rentiren würde, bin ich ganz feſt überzeugt. Darüber möchte ich nun auch Ihre Anſicht kennen lernen und ob wir

---

*) E. F. Richter. **) ſ. Brief Nr. 161.

uns über die Herausgabe des temperirten Claviers in neuer Geſtalt vielleicht einigen könnten. Sie geben mir darüber wohl gelegentlich eine Antwort.

— — Herzliche Grüße Ihrem Herrn Bruder und Ihnen die Verſicherung aufrichtiger Hochachtung

Ihres
ergebenen
Robert Schumann.

289. An Dr. Härtel.

Dresden, den 1ſten Juli 1845.

— — In Leipzig lebt ein junger Clavierlehrer, Alfred Dörffel, den ich als einen geſchickten jungen Mann kenne. Er ſchrieb mir unlängſt, ob ich ihm nicht zu Aufträgen von Arrangements für das Clavier behülflich ſein könne. Ich glaube nun, daß Sie an Muſikern, die derlei übernehmen, nichts weniger als Mangel haben. Es fiel mir aber dabei ein, ob ſich nicht etwa ein 4händiges Arrangement meines Quintetts der Mühe verlohne, und ob Sie in dieſem Falle die Arbeit dem jungen Dörffel anzuvertrauen Luſt hätten. Ich würde auf eine bejahende Antwort Ihrerſeits das Weitere mit Hrn. D. mit Vergnügen ſelbſt einleiten.

Die Idee wegen des wohltemperirten Claviers ruht vor der Hand. Wie es ſo geht, ein Project verdrängt oft das andere; doch, denke ich, nehmen wir es ſpäter vielleicht wieder einmal auf.

Vorgeſtern waren wir bei Hiller's; es kamen gerade die Bach-Gellert'ſchen Lieder*) an, an denen wir uns ſehr erfreut.

---

*) Gellerts geiſtl. Oden u. Lieder, comp. v. J. S. Bach, bei Breitkopf und Härtel erſchienen.

290. An Dr. Härtel.

Dresden, den 21ſten Januar 1846.

Geehrteſter Herr Doctor,

Mit vielem Dank für Ihr freundliches Entgegenkommen ſende ich Ihnen heute mein Concert*); möchte ſich das Intereſſe, das Sie meinen Beſtrebungen ſo oft gezeigt, immer mehr belohnen. Die Orcheſterſtimmen folgen in einigen Tagen nach. — Was das Honorar anlangt — der leidige Punct, der nun allemal berührt werden muß, ſo wünſche ich, daß der Preis von 25 L'dor Ihnen ein annehmlicher erſcheine.

— — — —

Hr. Whiſtling wünſcht gern, daß einige von meinen bei ihm erſchienenen Compoſitionen in Ihrer Zeitung beſprochen würden, und bat mich, es Ihnen vorläufig anzuzeigen. Die Compoſitionen ſind ein Quartett für Clavier ꝛc., und Studien für den Pedalflügel. Vielleicht übernimmt Dr. Krüger die Beſprechung; er iſt ein ſehr achtungswürdiger Kritiker, mir der liebſte von den neueren.

Prof. Rietſchel werden wir morgen zum erſtenmale ſitzen; er ſcheint ſelbſt noch nicht recht zu wiſſen, wie es am beſten zu machen; „wir gingen einer ganz ungewiſſen Zukunft entgegen“, meinte er. Doch freuen wir uns ſehr auf die Vollendung**).

Mit Freuden haben wir oft der genußreichen Stunden in Leipzig gedacht; ich bin nun geſunder und erfriſchter zurückgekommen. Haben auch Sie Dank für alle bewieſene Freundlichkeit.

---

*) Das Clavierconcert, welches Clara Schumann am 1. Januar 1846 in Leipzig zum erſtmaligen Vortrage gebracht hatte.

**) Das große Relief-Portrait von Robert und Clara Schumann iſt bekanntlich ein Meiſterwerk Rietſchels.

Empfehlen Sie uns Ihrer verehrten Frau Gemahlin, insbeſondere auch Hrn. Raimund Härtel und bleiben wohlgeſinnt

Ihrem

ergebenen

Robert Schumann.

291. An Raimund Härtel.

Dresden, den 20ſten März 1846.

Verehrteſter Herr Härtel,

— — — Iſt ſeit der 1ſten Liedertafel ſchon wieder eine geweſen, und hat man vielleicht eines oder das andere meiner Lieder probirt? Haben ſie angeſprochen? Schreiben Sie mir es ganz offen; das iſt mir immer das Liebſte.

Eine Bitte noch! In der zweiten Hälfte des Jahrgangs 1833 Ihrer Zeitung*) muß ein Aufſatz von mir über Chopins Là ci darem la mano ſtehen, — könnten Sie mir nicht dieſe Nummer verſchaffen? ich brauche ſie gerade zu einer Arbeit, die ich jetzt vorhabe; Sie thäten mir einen großen Gefallen damit.

Das Bild von Rietſchel wird nun hoffentlich in Ihren Händen ſein; ſie finden es Alle hier vortrefflich und es erhält gewiß auch Ihren Beifall. Nochmals unſern herzlichen Dank!

Eben als ich ſchließen will, kommen zwei Berichte an, einer über die Aufführung der Peri in Chemnitz, der andere aus Holland über Symphonie und Peri. Gerade in der Anſprache an meine freundlichen Herren Verleger begriffen, glaube ich, daß ſie Sie vielleicht intereſſiren, und lege ſie bei.

In aufrichtiger Hochſchätzung

Ihr

freundſchaftlich ergebener

Robert Schumann.

---

*) Vielmehr 1831.

292. An Dr. Härtel.

Dresden, den 3ten December 1847.

Verehrteſter Herr Doctor,

Die letzte Hand habe ich nun an das Trio*) gelegt und ſende es Ihnen hier. Wir haben es noch vorgeſtern in einer Soirée bei Bendemann gehört, und wie es, von meiner Frau und den beiden Schubert geſpielt, ganz herrlich ging, ſo ſchien es auch Eindruck auf die Verſammlung zu machen. Ich dachte, nun kannſt Du es in die Welt ſchicken — alſo, ſobald Sie wollen und mögen! — — —

Was das Honorar anbetrifft, ſo dachte ich wegen des Trio's folgendes: Sie zahlen mir daſſelbe wie für das Quintett, was Sie nicht zu hoch finden werden, da ja ein Trio auf viel größere Verbreitung rechnen darf, und doch auch die Theilnahme für meine Compoſitionen gegen früher im Wachſen begriffen iſt, wie es mich wenigſtens öftere ſehr vortheilhafte Anträge vermuthen laſſen. Aber ich habe dieſer Bedingung noch einen Wunſch beizufügen:

Meine bei Ihnen erſchienenen Quartette haben durch den Tod Mendelsſohns, dem ſie gewidmet ſind, beſondere Bedeutung für mich wiedergewonnen. Ich betrachte ſie noch immer als mein beſtes Werk der früheren Zeit, und Mendelsſohn ſprach ſich oft in demſelben Sinne gegen mich aus.

Sie erinnern Sich nun vielleicht, daß ich Ihnen die Quartette um ein ſehr billiges Honorar überließ, weil ich die Herausgabe der Partitur an die Honorarbedingung knüpfte. Auch antwortete mir Ihr Hr. Bruder in einem Brief, den ich eben wieder durchgeleſen, daß er ſicher glaube, der Verkauf der Ausgabe in Stimmen ſtelle ſich ſpäter ſo heraus, daß Sie die Partituren nachliefern würden.

---

*) D-moll.

Sie errathen nun meinen Wunſch, verehrter Hr. Doctor, und werden ihn erfüllen, wenn nicht die Quartette gar zu abſatzlos geweſen — und wenn dies auch, ſo übertragen Sie ein Kleines auf das Trio; es wird ſich ſicher ausgleichen in Zukunft, denk' ich.

Ach, es wird mir ſchwer, über ſolche Dinge mit Ihnen, von dem ich eben weiß, daß Sie noch andern Antheil als bloß kaufmänniſchen an uns nehmen, ſprechen zu müſſen. Aber wir ſind eben nicht alle Lord Byron's, der in der erſten Zeit ſeines Auftretens durchaus nichts annehmen wollte von ſeinen Verlegern. Freilich in der letzten Zeit hat er ſich zehn- und mehrfach gerächt dafür. Vor ſo einer Rache ſind Sie wenigſtens bei mir ſicher, und ich glaube, Sie kennen mich in dieſer Beziehung ſeit Jahren und genug. —

Auch Mendelsſohns 2tes Trio (in C-moll) haben wir neulich bei Bendemann wieder gehört. Wundervolle Stellen ſind darin. Jetzt, nachdem er ſo früh ſcheiden mußte, kann ihr Sinn Niemandem mehr verhüllt ſein.

Wenn ſein letztes Liederheft*) fertig iſt, denken Sie vielleicht an eine alte Verehrerin von ihm, die Sie übrigens freundlich grüßt, wie Ihre verehrte Frau Gemahlin.

Wie immer

Ihr

ergebener

Robert Schumann.

---

295. An Dr. Härtel.

Dresden, den 14ten December 1847.

Verehrteſter Herr Doctor,

Wäre es im Puncte unſerer Quartettangelegenheit nicht ein Ausweg, wenn Sie vorläufig eines der Quartette in Partitur brächten, und die andern im Verlauf der nächſten

---

*) op. 71.

Jahre? Gewiß liegt es nur in meinem Intereſſe — aber wünſcht nicht jeder Künſtler ein Werk, das er mit Liebe geſchaffen, der Welt in ſeiner urſprünglichen Geſtalt vorgeführt und erhalten? Eine Stimmenausgabe derartiger Werke kömmt mir wie ein geviertheilter Menſch etwa vor — man weiß nicht, wo ihn anpacken und feſthalten, man kann zu keinem Genuß kommen. Es finden ſich ſelten vier Muſiker zuſammen, die ohne Partitur die ſchwierigeren Combinationen eines ſolchen Muſikſtückes auch nach öfterem Zuſammenſpiel zu faſſen wüßten. Was iſt die Folge? Sie legen es nach flüchtigem Durchſpielen bei Seite. Mit der Partitur in der Hand aber werden ſie dem Componiſten leichter Gerechtigkeit widerfahren laſſen ꝛc. Darum glaub' ich ſicher, eine Partitur-Ausgabe hilft dem Vertrieb der Stimmenausgabe erſt auf. Und glauben Sie nicht, daß die Partituren der älteren Meiſter (Mozart, Haydn, Beethoven) dem Verſtändniß und der Verbreitung, alſo auch dem Vertrieb der Stimmenausgaben erſt recht förderlich geweſen? Uebrigens *sans comparaison* — das wiſſen Sie von mir, daß ich das nicht meine. Aber auch das weiß ich — für die *neuere* und letzte Richtung der Muſik in dieſer Gattung ſind die Quartette bezeichnend und charakteriſirend — und die Gattung iſt auch noch keineswegs erſchöpft, und es werden neue Meiſter kommen, ſie zu verherrlichen.

Eile hat es natürlich mit der Ausgabe gar nicht — und wollen Sie mir mit dem erſten ein Geſchenk zum Geburtstag machen — der in den Sommer fällt — ſo danke ich es Ihnen herzlich. Aber ganz die Hoffnung aufzugeben, wie geſagt, das würde mich auch betrüben. — — —

Wie immer

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
R. Schumann.

294. An Dr. Härtel.

Geehrter Herr Doctor,

Mit nochmaligem Dank für die ſchöne Partitur-Ausgabe der Quartette ſende ich Ihnen hier die Reviſion zurück. Es waren wenig oder gar keine Fehler darin.

Von den Quartetten hat Hr. O. Dreſel ein ſehr gutes 4händiges Arrangement gemacht und bat mich, Ihnen deshalb mein Urtheil zu ſagen. Ich will hiermit das günſtigſte ausgeſprochen haben, ſo ſehr ich auch zweiſle, daß Sie jetzt an die Herausgabe eines Arrangements denken.

Sie erinnern Sich wohl des Namens **Karl Wettig**, eines jungen Componiſten, von dem ich Ihnen bei Ihrem letzten Hierſein ſprach. Er wollte Ihnen nun in den nächſten Tagen einen **Geſang** „Sehnſucht“ von Geibel*), und ein **Scherzo** für Pfte zuſchicken, zwei **ſehr ſchöne** Stücke, wie ich Ihnen denn den Componiſten nicht genug empfehlen kann. Damit will ich nicht ſagen, er ſei ein genialer Neuerer oder dergl. — **dies nicht**, gewiß aber ein ſchönes reines Talent, deſſen Leiſtungen Künſtlern wie Laien gleich gefallen müſſen. Ich glaubte dem jungen Künſtler, der durch einige Zeilen von mir bei Ihnen eingeführt zu werden wünſchte, dies Zeugniß nicht verſagen zu dürfen, und bitte Sie, ihm Ihre Theilnahme zuzuwenden**).

Hochachtungsvoll
Ihr
ergebener

D[resden] 9ten October 1848. R. Schumann.

---

*) Der Text iſt auch von Schumann componirt (op. 51 No. 1).

**) Die Compoſitionen wurden angenommen.

295. An Dr. Härtel.

Verehrter Herr Doctor,

Die Ritornelle*) ſende ich noch nicht; der Schreiber hat ſie noch nicht fertig gebracht. Vielleicht bringe ich ſie ſelbſt mit. Der Theater-Director ſchreibt mir nämlich, daß meine Oper gleich nach der Veſtalin in Scene geſetzt wird, und ſo denke ich denn bald in Leipzig zu ſein.

Den Zeddel hab' ich geöffnet; nach beſtem Gewiſſen kann ich aber nicht ſo viel verlangen, ſondern nur acht Louisd'or. Halten Sie dies für keine Ziererei. Die Stücke ſind klein — und Männergeſangſachen ohnedies für ein kleineres Publikum. Alſo bitte ich, berechnen Sie mir nicht mehr, als wie ich ſagte. *Ich bin vollkommen zufrieden damit.*

Könnte ich Ihnen nur einmal etwas leiſten, was Ihnen rechten Gewinn brächte! Oft denke ich darüber nach, — habe auch eine Idee, die Ihnen vielleicht gefällt; doch iſt ſie noch nicht ganz reif. Später werde ich darauf zurückkommen, wenn Sie erlauben.

Für heute noch viele Grüße meiner Frau mit dem Wunſche, daß wir uns recht bald wiederſehen möchten.

Ihr
ergebener
Dresden d. 15. Febr. 1849. R. Schumann.

296. An Dr. Härtel.

Dresden, den 2ten Mai 1849.

Geehrter Herr Doctor,

Mit vielem Dank für Ihren letzten Brief erhalten Sie beifolgend den Clavierauszug und die Singſtimmen zu op. 71, das Ihnen wie mir ein freudebringendes ſein möchte. „Adventlied", wie es Rückert ſelbſt genannt, wollte ich es nicht nennen, weil dies an eine beſtimmte Jahreszeit erinnert und die Aufführung des Stückes dadurch gewiſſermaßen an eine Zeit gebannt wäre. „Cantate" iſt ein ziemlich verbrauchtes Wort — und ſo blieb mir nichts als das einfache: Geiſtliches Gedicht, womit Sie, wie ich wünſche, vielleicht einverſtanden ſein werden. — — —

---

*) op. 65, erſchien im Auguſt 1849.

Hr. Lewy, der 1ſte Horniſt an der hieſigen Capelle, wird Ihnen in dieſen Tagen ein Heft Etüden für Horn zuſchicken. Er bat mich, Sie mit einem empfehlenden Worte darauf vorzubereiten. Da er überdies die billigſten Bedingungen ſtellt, ſo gehen Sie vielleicht auf die Herausgabe ein. Was ich davon geſehen, ſchien mir gut und praktiſch, wie es ſich von Jemandem, der ſich ſein Inſtrument zur Lebensaufgabe geſtellt, auch nicht anders erwarten läßt*).

Das kleine Medaillon**) ſahen wir noch nicht. Ihr Hr. Bruder war heute bei uns, hatte es aber vergeſſen.

Empfehlen Sie uns Ihrer verehrten Frau Gemahlin — und vergeſſen Sie nicht, uns im Sommer einmal mit Ihrem Beſuche zu erfreuen.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

297. An Dr. Härtel.

Kreiſcha, d. 28ſten Mai 1849.

Verehrter Herr Doctor,

So leid es mir thut, daß Sie auf die Randzeichnungen***) nicht eingehen, ſo würde es mir nicht minder leid ſein, wenn ſich deshalb die Sache zerſchlüge. Es handelt ſich alſo noch um das Honorar, und ſcheint Ihnen dieſes — 40 L'dor — annehmbar, ſo wollen wir darüber abſchließen.

---

*) Die Etüden wurden angenommen.

**) Ein Gypsmedaillon, dem Rietſchel'ſchen Relief nachgebildet.

***) Zu dem Liederalbum f. d. Jugend op. 79.

Daß die Ausſtattung der des Schuberth'ſchen Album zum mindeſten gleichkomme, und daß Sie namentlich auf ein entſprechendes Titelblatt Rückſicht nehmen möchten, den Wunſch werden Sie mir wohl erfüllen. Ich glaube gewiß, daß eine Ausſtattung, die das Werk auch als ein Feſtgeſchenk paſſend erſcheinen läßt, dem Verkauf nur ſehr förderlich ſein kann. Aber wo eine gute Zeichnung hernehmen, wenn nicht von einem Künſtler! — Das Titelblatt zum Schuberth'ſchen Album koſtete — Zeichnung und Lithographie — 6 L'dor, wobei freilich Hr. Prof. Richter aus Gefälligkeit für mich ſich mit 2 L'dor begnügte und dem Lithographen das andere überließ. Da ich mir aber die Zeichnung zum Liederalbum einfacher, weniger figurenvoll denke, ſo würden Sie ſie, hoffe ich, zu dem gleichen Preiſe von Richter erhalten, und es ſoll, wenn Sie einſtimmen, mein erſtes Geſchäft in der Stadt ſein, dies mit Richter zu beſprechen. — — —

Sonſt leben wir hier unſer Leben im Grünen und Freien friedlich fort und möchten vor der Hand gar nicht wieder fort.

Ihr

ergebener

R. Sch.

298. An Dr. Härtel.

[Dresden, November 1849.]

Hr. Fritz Spindler bat mich geſtern um ein paar Zeilen an Sie wegen Aufführung einer Symphonie, die er componirt. Ich war aber geſtern zu ſehr beſchäftigt, und will es heute mit dem Bemerken nachholen, daß mir die Symphonie einer Aufführung durchaus werth ſcheint und daß Sie dem Componiſten dazu behülflich ſein möchten*). —

Sodann ſcheint mir nöthig, daß Sie kurz vor der Weihnachtzeit in einigen hieſigen und Leipziger Blättern auf das Album aufmerkſam machen müßten, namentlich in dem hieſigen Anzeiger. Sie kennen mich genug, als daß ich glauben ſollte, Sie hielten mich deshalb für einen Freund der Trompetenſtöße, wie ſie manche Verleger der Welt verſetzen; aber das Publikum iſt vergeßlicher Natur und will hin und wieder auf etwas aufmerkſam gemacht ſein.

299. An den Muſikalienhändler André in Offenbach.

Dresden, den 19. Novbr. 1849.

Euer Wohlgeboren

erhalten beifolgend zwei kleinere Manuſcripte mit dem Wunſche, daß ſie Ihnen gefallen möchten.

Meine Bedingungen wären dieſe:

eine den Leipziger Ausgaben gleichkommende Ausſtattung (Zinnſtich, hohes Format), — von jeder der Compoſitionen 6 Freiexemplare, — und als Honorar für beide zehn Ld'or, zahlbar nach Annahme der Manuſcripte.

In Hinſicht des letzteren Punktes habe ich den geringſten Honorarſatz, den ich empfange, im Auge gehabt, da ich weiß, daß Fugen ein weniger gangbarer Artikel ſind, wobei ich nur noch andeuten möchte, daß Sie in ihnen (den Fugen) nicht gerade trockene Formfugen ſuchen wollten; es ſind, ſo glaube ich wenigſtens, Charakterſtücke nur in ſtrengerer Form**).

Haben Sie nun die Gefälligkeit, mich von Ihrer weiteren

---

*) Die Symphonie wurde bald darauf im Gewandhausconcert aufgeführt.

**) op. 72, vier Fugen.

Entſchließung in Kenntniß zu ſetzen*) und genehmigen Sie die Verſicherung der Achtung, in der ich bin

Ew. Wohlgeboren

ergebener

Robert Schumann.

300. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, den 24ſten Febr. 1851.

Geehrter Herr Doctor,

— — — Noch erlaube ich mir ein Manuſcript eines jungen, hier lebenden höchſt talentvollen Muſikers, J. Tauſch, beizulegen, der von Mendelsſohn noch hierher empfohlen wurde. Ich glaube nicht, daß Gefahr dabei iſt, wenn Sie es in Verlag nähmen, wozu ich denn das Meinige beitragen möchte**). — — —

Ich habe geſehen, daß mir Gade eine Sonate dedicirt hat***), die bei Ihnen erſchienen. Sie ſenden mir wohl gelegentlich ein Exemplar. — — —

Noch fällt mir ein: Ein junger Componiſt in Göttingen Namens G. Janſen hat mir ein Arrangement meiner 1ſten Symphonie für 8 Hände auf 2 Pianofortes zugeſchickt, das ſich ganz vortrefflich ausnimmt. Haben Sie vielleicht Luſt, den Druck zu übernehmen, ſo ſchreiben Sie mir ein Wort.

In freundſchaftlicher Ergebenheit

R. Schumann.

301. An Dr. Härtel.

Verehrter Herr Doctor,

Sie haben heute früh das Trio von A. Dietrich gehört, und von ihm vielleicht den Eindruck eines bedeutenden Werkes erhalten, wie es ihn wenigſtens ſtets auf mich gemacht. Der junge Componiſt verdient gewiß die höchſte Aufmunterung. Und es wäre ihm gewiß die größeſte, wenn ſein Werk veröffentlicht würde, und wenn Sie Sich vielleicht dazu geneigt zeigten. Honorar würde er, wie ich glaube, nur ein ſehr mäßiges beanſpruchen, und ich bin mit Vergnügen bereit, Ihnen deshalb das Nähere mündlich mitzutheilen*).

---

*) Die angebotenen Manuſcripte wurden zurückgeſandt.

**) J. Tauſch, Fantaſieſtücke für Pianoforte op. 1 erſchienen bei Breitkopf u. Härtel.

***) Sonate in D-moll für Pianoforte und Violine op. 21.

Und da wir ja irdiſche Weſen ſind und von irdiſchen Dingen reden müſſen, ſo kann ich auch hier wegen des Manfreds meine Vorſchläge anknüpfen mit dem Wunſche, daß ſie Ihnen gefallen möchten. Ich dachte an ein Honorar von 50 L'dor für das Ganze, einſchließlich des noch zu liefernden 2händigen Clavierauszuges der Ouvertüre. Über alles Übrige hoffe ich Sie noch vor unſerer Abreiſe, vielleicht morgen in den Vormittagſtunden ſelbſt zu ſprechen, Ihnen auch noch zu danken für alle Ihre freundliche Güte, die Sie uns immer von Neuem beweiſen.

Ihr
ergebener
[Leipzig] d. 19. März 1852. R. Schumann.

302. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, den 24ſten Mai 1852.

Verehrter Herr Doctor,

Sie erhalten beifolgend die Partitur des Manfred, vorläufig nur zum Stich der Ouvertüre, und dann ein ganz correctes Exemplar der Partitur meiner 1ſten Symphonie, die Sie, wie Sie mir zu meiner Freude ſagten, dieſen „Sommer" in Arbeit nehmen laſſen wollten. Daß das Format das gebräuchliche der Ouvertüren- und Symphonienausgaben wird, iſt wohl ganz mit Ihrer Übereinſtimmung. — — —

---

*) A. Dietrich's Trio op. 9 iſt bei Breitkopf und Härtel erſchienen.

Von Weimar verlautet noch nichts wegen der Aufführung, und ſcheint es Liszt bis zum Winter verſchoben zu haben, was mir auch recht iſt*).

Einſtweilen haben wir auch den erſten Bach-Jahrgang erhalten, und ich kann nicht umhin, Ihnen darum meine große Freude auszudrücken. Gewiß, daß die Anſicht, die dadurch das Publikum erhält, dem Unternehmen Hunderte von Theilnehmern zuführen wird. NB. Nur ein paar falſche Noten hab' ich gefunden. Sonſt iſt die Ausgabe ein Muſter in jeder Hinſicht. — —

Mit beſtem Gruß

Ihr

ergebener

R. Schumann.

303. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, den 3ten Juni 1852.

Geehrter Herr Doctor,

Mit einem Antrag eigenthümlicher Art ſtelle ich mich heute Ihnen vor. Mein Verleger ſollen Sie werden, aber nicht muſikaliſcher, der Sie ja ſchon längſt ſind, ſondern buchhändleriſcher. Die Sache verhält ſich ſo:

Ich kam vor einiger Zeit in's Leſen alter Jahrgänge meiner muſikal. Zeitſchrift. Das ganze Leben bis zur Zeit, wo Mendelsſohn in höchſter Blüthe wirkte, entfaltete ſich immer reicher vor mir. Da fuhr es mir in den Sinn: ich wollte die zerſtreuten Blätter, die ein lebendiges Spiegelbild jener bewegten Zeit geben, die auch manchem jüngeren Künſtler lehrreiche Winke geben über Selbſterfahrenes und Erlebtes, in ein ganzes Buch ſammeln zum Andenken an jene Zeit, wie auch an mich ſelbſt. Schnell machte ich mich an die Arbeit, die eine bedeutende wurde wegen der großen Anhäufung des Materials. Nun habe ich ſie ſo ziemlich beendet, kann das Ganze überſchauen.

---

*) Die erſte ſceniſche Aufführung des Manfred fand im Juni 1852 in Weimar unter Liszt ſtatt.

Es würden nach meiner Schätzung etwa zwei Bände, jeder zu 25—28 Druckbogen werden. In der Beilage finden Sie den Titel, wie eine Inhaltsanzeige. Das J. v. W. bedeutet Hrn. v. Waſielewski, der mir getreulich beigeſtanden beim Ordnen. Auch wünſche ich dieſe Form der Herausgabe meiner jetzigen Künſtlerſtellung nach.

Nun bitte ich Sie, geehrter Herr Doctor, meinen Antrag in Erwägung zu ziehen. Die Ausgabe wünſchte ich natürlich möglichſt anſtändig und vor dem Beginn des Ganzen einen Probedruck des Formats, Druckes und Papiers zu ſehen. Auch das möchte ich, daß die beiden Bände gleichzeitig erſchienen.

Wegen des Honorars bin ich nicht im Zweifel, daß wir uns darüber verſtändigen, weiß ich nur einmal, daß Sie überhaupt auf den Antrag einzugehen gewillt ſind*).

So nehmen Sie noch meine freundlichen Grüße und erfreuen bald durch eine Antwort

Ihren

ergebenen

R. Schumann.

304. An den Buchhändler G. Wigand in Leipzig.

Düſſeldorf, den 17ten November 1852.

Hochgeehrter Herr,

Erinnern Sie Sich dieſer Handſchrift nicht mehr, ſo doch vielleicht ihres Schreibers. In beſonderer Angelegenheit erlaube ich mir, mich Ihnen heute vorzuſtellen. Ich habe, von vielen meiner Freunde dazu aufgefordert, meine literariſchen Arbeiten über Muſik und muſikaliſche Zuſtände der letztvergangenen Zeit zuſammengeſtellt, überarbeitet und mit Neuem vermehrt, und möchte, was zerſtreut und meiſtens ohne meine Namensunterſchrift in den verſchiedenen Jahrgängen der Neuen Zeitſchrift für Muſik erſchienen, als Buch erſcheinen laſſen, als ein Andenken an mich, das vielleicht Manchen, die mich nur aus meinem Wirken als Tonſetzer kennen, von Intereſſe ſein würde.

---

*) S. die Anmerk. zum folgenden Briefe.

Es liegt mir nicht daran, mit dem Buche etwa Reichthümer zu erwerben*); aber daß es unter gute Obhut käme, wünſchte ich allerdings. Auf der Beilage finden Sie eine genaue Angabe des Inhalts, wie ich Sie auch bitten würde, den beigelegten, das Buch einleitenden Worten eine Durchſicht zu gönnen.

Wie ſtark das Buch werden würde, könnte ich nur annähernd beſtimmen; ein Blick in das Manuſcript, das ich Ihnen auf Ihren Wunſch vollſtändig mittheilen könnte, würde Ihnen dies am ſchnellſten klar machen.

Möchten Sie denn meinen Antrag in freundliche Erwägung ziehen und mir bald geneigte Antwort zukommen laſſen,

Ihrem
ergebenen
Robert Schumann.

Das Inhaltsverzeichniß mit Vorrede wollen Sie mir gefälligſt wieder zurückſenden.

D. O.

---

305. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, den 4ten Januar 1853.

Verehrter Herr Doctor,

Vielen Dank für die letzte Sendung und dann einen Gruß zum neuen Jahr! Wir haben es fröhlicher angetreten, als wir nach der Krankheitszeit, die uns der Herbſt brachte, erwarten durften, und hoffen bald wieder in der ganzen alten Rüſtigkeit wirken zu können.

---

*) Wigand übernahm den Verlag von Schumann's „Geſammelten Schriften über Muſik u. Muſiker" 4 Bde.; das Honorar betrug 100 Thaler. 1883 ſind die Geſ. Schriften in Breitkopf und Härtel's Verlag übergegangen.

Für heute habe ich einige geſchäftliche Anfragen. Bei meiner letzten Anweſenheit in Leipzig frugen Sie mich, ob ich ſchon meine 2te Sonate für Violine und Pſte. vergeben. Da ich aber die Sonate noch nicht veröffentlichen wollte, hielt ich mit einer beſtimmten Antwort zurück, halte es aber für meine Schuldigkeit, jetzt wo ſie druckfertig iſt, ſie Ihnen zuerſt zu offeriren.

Sodann habe ich noch eine Idee, die ſich vielleicht Ihres Beifalls erfreuen wird. Ich hörte neulich die Ciacona von Bach mit der Begleitung von Mendelsſohn, ſah mir darauf auch die andern Sonaten an und fand eine Menge Stücke, die durch eine Clavierbegleitung bedeutend gehoben, einem größeren Publikum zugänglich gemacht würden. Die Arbeit iſt freilich keine leichte, aber reizt mich eben deshalb, und finden Sie Gefallen an meinem Vorſchlag, ſo würde ich Ihnen dann das Genauere über Umfang des Werkes, wie über die anderen Bedingungen mittheilen. Der Titel würde heißen: Stücke aus den Sonaten von J. S. Bach für Violine, mit einer Clavier-Begleitung von R. S. — — —

Hr. Tauſch wollte Ihnen auf ſeiner Reiſe durch Leipzig auch ſeine Aufwartung machen, und, wie er mir ſagte, eine Sonate für Violine und Pſte. zum Verlag anbieten. Es iſt ein nicht ſehr ſchweres Stück und von anmuthiger und lebendiger Wirkung, das ich Ihnen nach beſter Überzeugung empfehlen kann*). — — —

Vielmals grüßend, auch von meiner Frau,

Ihr

ſtets ergebener

R. Schumann.

---

*) Das Duo erſchien als op. 3 bei Breitkopf und Härtel.

306. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, d. 17ten Januar 53.

Verehrteſter Herr Doctor,

Die Bearbeitung der Bach'ſchen Sonaten hat mich länger aufgehalten, als ich glaubte; daher die verſpätete Antwort auf Ihr letztes freundliches Schreiben. Dann ward es mir während der Arbeit klar, daß mit einer Auswahl aus den Sonaten der Sache nicht gut und künſtleriſch gedient ſei. Die einzelnen Sätze der Sonaten hängen meiſtens ſo innig zuſammen, daß das Original durch Hinweglaſſung nur entſtellt würde. So habe ich denn bis jetzt die zwei erſten Sonaten vollſtändig bearbeitet und lege ſie bei. Ich dachte mir, daß jede in einem beſonderen Hefte erſchiene, vielleicht von Viertel- zu Vierteljahr je eine, ſo daß das Ganze in 1½ Jahr fertig wäre. Sind Sie mit dieſer Anſicht einverſtanden, ſo theilen Sie mir es gefälligſt mit. Im Übrigen liegt gerade in dieſen Compoſitionen Bach's ein Schatz verborgen, von dem wohl die Wenigſten wiſſen, und den zu heben, die harmoniſchen Tragebänder, die ich ihm anlegte, hoffentlich etwas beitragen werden.

Meine eigene Sonate lege ich noch nicht bei, da ſie meine Frau in einer bald ſtattfindenden Soirée mit Hrn. R[uppert] Becker zu ſpielen vorhat, denke Ihnen ſie aber dann ſo bald als möglich zu ſchicken.

Noch fällt mir ein, daß ich mich über den Honorarpunct wegen der Bach-Sonaten noch nicht ausgeſprochen. Ähnlichen Druck wie den der Ciacona v. Mendelsſohn vorausgeſetzt, würde ich den Druckbogen auf 1 Louisd'or feſtſetzen, was Sie denn als ein annehmliches finden möchten. Noch möchte ich mir für dieſe Bearbeitung der Sonaten, wie für meine eigene, das Eigenthumsrecht für England vorbehalten, da mir von einem Londoner Hauſe (R. Cocks und Comp.) in dieſer Hinſicht Anträge gemacht worden ſind.

So eben ſehe ich, daß in der Ausgabe der Ciacona die Violinſtimme mit kleinerem Notenkopf als das Pianoforte gedruckt iſt. In meinem Manuſcript iſt es umgekehrt, da ich das Original hervorheben wollte. Für den Clavierſpieler iſt freilich die andere Weiſe günſtiger. Ich überlaſſe die Entſcheidung darüber Ihrem Ermeſſen.

Wir ſind hier jetzt an Vorbereitungen zum großen Muſikfeſt. Sollten Sie nicht zu jener Zeit an den Rhein zu kommen Luſt haben?

Vielmals grüßend Ihr

R. Sch.

307. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, den 20. Februar 1853.

Die Bachiana erhalten Sie hier vollſtändig; es war eine Arbeit, die mir Mühe, aber noch viel mehr Freude gemacht hat. Daß Sie die Sonaten noch im Lauf des Jahres bringen wollen, kann mir nur lieb ſein. Auch mit dem Kleinſtich der Violinſtimme bin ich einverſtanden. Den Titel der Sonaten wollte ich noch anders abfaſſen und gelegentlich Ihnen mittheilen. Vielleicht intereſſirt es David, die Bearbeitung kennen zu lernen. Wollen Sie ihm mit meinen beſten Grüßen davon ſagen?*)

308. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, d. 21ſten April 1853.

Iſt es noch Zeit, dem „Manfred“ eine Dedication beizugeben? Meine Frau hat mich auf den Gedanken gebracht, ihn der Königin von England zu widmen durch Vermittlung der Prinzeſſin Hohenlohe, von der wir auch wiſſen, daß ſich die Königin oft mit meiner Muſik beſchäftigt. So hat ſie ſich noch vor Kurzem die B-dur-Symphonie von ihrer Capelle in Windſor vorſpielen laſſen. Die Dedication wäre vielleicht auf ein beſonderes Blatt zu ſetzen. Einige Wochen würden, ehe die Genehmigung eintrifft, freilich in jedem Fall vergehen. Wollen Sie mir darüber Ihre Meinung zukommen laſſen!*) Das wollte ich Sie jedenfalls bitten, mir ein Exemplar des Clavierauszugs auf Velinpapier beſorgen laſſen zu wollen, da ich der Königin, wenn es zur Dedication zu ſpät wäre, doch ein Exemplar zuſenden möchte.

---

*) Die 6 Bach-Sonaten waren im Januar 1854 fertig gedruckt. Schumann ſchrieb auf das für Joachim beſtimmte Exemplar: „J. Joachim, dem beſten Dolmetſch dieſer Wundermuſik.“

Wegen eines Einſpruchs von Seiten des Verlegers der Posgaru'ſchen Überſetzung**) haben wir, glaube ich, gewiß nichts zu befürchten. Sie iſt ja zu einer ſelbſtſtändigen künſtleriſchen Leiſtung benutzt worden und nicht einmal wörtlich, ſondern vielfach geändert und vorzüglich in Rückſicht auf die bühnliche Aufführung vielfach umgemodelt***).

---

*) Es war wohl nur ein augenblicklicher Gedanke, der nicht zur Ausführung kam.

**) Byrons Manfred. Einleitung, Überſetzung und Anmerkungen. Ein Beitrag zur Kritik der gegenwärtigen deutſchen dramatiſchen Kunſt und Poeſie von Posgaru. Pſeudonym des ſchleſiſchen Pfarrers Suckow.) Breslau 1839.

***) Schumann hat an der Überſetzung nicht zwanzig Worte geändert, dagegen für die Bühnenaufführung einige Scenen umgeſtellt, auch zu Anfang ſtatt der ſieben Geiſter nur vier vorgeſchrieben.

309. An Dr. Härtel.

Düſſeldorf, d. 24ſten April 1853.

Geehrter Herr Doctor,

Es war ein Vorſchlag, den ich machte*); es thut mir leid, daß Sie nicht darauf eingehen. Aber wegen der geringen Differenz das Geſchäft rückgängig zu machen, kam mir nicht in den Sinn. Sie haben Sich mir ſeit einer Reihe von Jahren immer wohlwollend gezeigt und, wie ich glaube, über das perſönliche Intereſſe an meinen Beſtrebungen das kaufmänniſche oft zurückgeſtellt. Das weiß ich ganz gut. Laſſen wir es alſo dabei bleiben, wie Sie es beſtimmt, und erhalten mir Ihr ferneres Wohlwollen

Ihrem

ergebenen

R. Schumann.

310. An Raimund Härtel.

Düſſeldorf, den 1ſten Sept. 1853.

Geehrteſter Herr,

— — Noch lege ich dieſem Briefe ein Manuſcript bei: Drei Charakterſtücke für das Pſte. von Woldemar Bargiel. Obwohl er mir verwandt iſt und ich gerade vielleicht deshalb Anſprüche an ihn ſtelle; ſo kann ich doch nicht anders, als dieſer Compoſition ein Lob zu ertheilen, wie ich es keinem andern der jüngeren, ja ſelbſt vielleicht vielen der älteren Künſtler [kaum] ertheilen kann. Dieſelbe Wirkung brachten ſie auch geſtern Abend in einer muſikaliſchen Geſellſchaft, die wir zu Ehren Joachim's bei uns hatten, auf alle Anweſenden hervor. Ich glaube, Sie können die Stücke mit der Ausſicht des beſten Erfolges übernehmen und auch dem jungen Künſtler, der ſich trotz ungünſtiger äußerer Lebensverhältniſſe ſo viel Kraft und Muth erhält, ſo höchſt eigenthümliche, tiefe und zarte, theilweiſe geniale Werke hervorzubringen, ein ſeinen Leiſtungen, denen früher oder ſpäter die Anerkennung nicht ausbleiben kann, angemeſſenes, wenn auch kleines Honorar bewilligen. Dies ſei denn Ihnen und Ihrem Hrn. Bruder zu freundlicher Rückſichtsnahme empfohlen!*)

---

*) Bezog ſich auf das Honorar für die Violin-Sonate in D-moll. Schumann hatte unterm 18. April geſchrieben: „Ich hatte auf ein höheres Honorar gerechnet, und es ſteht, wenn ich es ſagen darf, nicht im Verhältniß zum Maßſtab, nach dem ich ſo umfangreiche Arbeiten, an die ich meine ganze Kraft geſetzt, honorirt bekomme. Aber ich habe an einen Mittelweg gedacht, daß Sie mir nämlich um die Summe von 5 Louisd'or eine Wahl aus Ihrem Verlag gewähren, wozu Sie Sich vielleicht geneigt finden laſſen."

Vielmals grüßend

Ihr

ergebener

R. Schumann.

311. An Breitkopf und Härtel.

(Aus einem Briefe vom 3. Nov. 1853.)

Beifolgend erhalten Sie auch einiges Neue von mir, was Sie vielleicht anmuthen wird. Es ſind meiſtens fröhliche, mit guter Luſt geſchriebene Stücke. Den „Kinderball“ wünſchte ich in zierlicher Ausgabe, wie etwa die „Kinderſcenen“. Die Zuſammenſtellung der Inſtrumente in den „Märchenerzählungen“ iſt von ganz eigenthümlicher Wirkung. Das Violoncellconcert iſt vielleicht auch etwas, das, da es an ſolchen Compoſitionen ſehr mangelt, Manchem erwünſcht kommen wird. Auch dieſes Concert iſt ein durchaus heiteres Stück. Das

---

*) Die Charakterſtücke erſchienen als op. 8 bei Breitkopf und Härtel.

Honorar habe ich für die 2 erſten Werke auf 25 L'dor für jedes, für das Concert, das größere Koſten verurſacht, auf 20 L'dor beſtimmt.

Nun noch Etwas. Wenn man älter wird, ſo fängt man auf ſein zurückgelegtes Leben zurückzublicken [an] und man wünſcht ſeinen geiſtigen Hausrath in guter Ordnung zu hinterlaſſen. Es exiſtirt zwar ſchon ein Katalog meiner Compoſitionen; aber es iſt an der Einrichtung manches auszuſetzen, und dann, glaub' ich, iſt es für theilnehmende Freunde das Anziehendſte, gerade die Zeit der Entſtehung zu wiſſen. In dieſer Art habe ich nun einen neuen Katalog ſkizzirt, dem auch die ſeitdem gegen 40 neu erſchienenen Werke einverleibt ſind, und den ich beilege mit dem Wunſch, daß Sie ihn veröffentlichten. Auf eine thematiſche Ausgabe dringe ich nicht; dies mag ſpäterer Zeit überlaſſen bleiben.

312. An Breitkopf und Härtel.

Düſſeldorf, den 3ten Januar 1854.

Geehrteſte Herren,

Da Sie mir durch ſo ſchnelle und erfreuliche Mittheilung der Correcturen eine Überraſchung bereitet, ſo möchte ich ſie durch eine eben ſo ſchnelle Zurückſendung erwiedern, auch mit Beilage des Katalogs.

Ich will wünſchen, daß der letztere Ihren Beifall gewinnen möge. Man muß auch ſolche Dinge ernſthaft angreifen und ich habe es nicht daran fehlen laſſen.

Das ſyſtematiſche Verzeichniß beſchränkt ſich auf eine Angabe des Haupttitels, der Tonart bei größeren Werken, und der Opuszahl. Ich will, im Widerſpruch mit meiner neulichen Bemerkung, doch die Inſtrumental- vor der Vokalmuſik. Es nimmt ſich] immer gut aus, wenn Symphonien den Reigen eröffnen.

Wünſchten Sie noch eine letzte Abtheilung: „Verzeichniß der Textanfänge, nach den Dichtern geordnet", ſo finden Sie das in dem älteren Katalog mit den neuhinzugekommenen Compoſitionen vervollſtändigt. Es hat dieſe Überſicht gewiß für viele Leſer etwas Intereſſantes. Aber ich beſtehe nicht darauf. Machen Sie, wie Sie es am beſten halten.

Ginge es nicht, daß im Katalog, wie im Beethoven'ſchen, die Opuszahl ſammt dem Haupttitel mehr hervorträte, als im Mendelsſohn'ſchen?

Dann wollte ich Sie noch bitten, daß Sie mir in Hinſicht der Arbeit eine größere Anzahl von Freiexemplaren als die gewöhnliche geſtatten möchten, womit ich manchem meiner Freunde eine Freude zu machen hoffe.

Noch fällt mir ein — wegen der Molique'ſchen Bearbeitung brauchen Sie ſich nicht zu beunruhigen. Das ſind nur acht Stücke, wie überhaupt eine ſolche Verzeddelung nicht ſehr künſtleriſch iſt. Die Bach'ſchen Sonaten hängen ſo gut zuſammen, wie andere, ja noch viel beſſer. Alſo glaub' ich, kann das nichts ſchaden, eher nützen, da ſich die, denen die Auswahl gefällt, gelegentlich auch das complete Werk anſchaffen.

So will ich denn wünſchen, daß dieſe Zeilen Sie, geehrte Herren und Freunde, im guten Wohlſein treffen möchten. An ein Kommen nach Leipzig unſererſeits iſt leider vor der Hand nicht zu denken, aber, wie wir hoffen, vielleicht zu nächſten Winters Anfang.

Auch meine Frau läßt Sie herzlich grüßen. Sie hat mich zum Weihnachtsfeſt mit einem Sohn'ſchen Portrait von ſich überraſcht, über das Alle, die es ſahen, in Bewunderung geriethen.

Mit Glückwunſch zum neuen Jahre
Ihr ergebener
R. Schumann.

Namen-Regiſter.

(I bezieht ſich auf die „Jugendbriefe“, II auf die vorliegende Sammlung.)

Abegg, Gräfin Pauline, I 156. 158. II 29.

—— Emilie, I 158.

Alexis, Wilibald, (ſ. auch W. Häring) I 45—47. 49. 50. 55. 57.

Anderſen aus Hamburg, Studioſus in Heidelberg. I 108.

André, Muſikalienhändler in Offenbach. II 375.

Artaria, Muſikalienhändler in Wien. II 116.

Aſcher aus Pommern, Studioſus in Heidelberg. I 68.

Bach, Muſikdir. am Leipziger Theater nach Stegmayers Abgang (1838). II 147.

Banck, Hofrath Carl, Componiſt und Kritiker in Dresden. War die erſten Jahre Mitarbeiter an Schumanns Zeitſchr. II 67.

Bargiel, Frau, geb. Tromlitz, in Berlin, die geſchiedene erſte Gattin Wiecks, Clara Wiecks Mutter. II 149. 155. 164.

—— Woldemar, (Stiefbruder von Clara Schumann), ordentl. Lehrer an der Kgl. Hochſchule für Muſik, Mitgl. des Senats der Kgl. Akad. der Künſte zu Berlin. II 385.

Baroni-Cavalcabó, Julie, verh. v. Webenau, Componiſtin in Wien, Schülerin von Mozarts Sohn. Geb. um 1805. II 119.

Barth, Joh. Ambr., Buchhändler in Leipzig. I 17. 128. 129. 140. 234. II 75.

Bauer, Mad., I 170.

Becker, Carl Ferd., Organiſt u. Muſikſchriftſteller in Leipzig. (1804—1877.) II 75. 125. 130. 152. 174. 192. 232.

—— Ernſt Adolf, (nicht F. A. Becker, wie Schumann ihn irrthümlich in der Widmung der Nachtſtücke nannte,) geb. d. 6. Aug. 1798 zu Dresden. Er war in Schneeberg, hernach in Freiberg Unterſuchungsrichter beim Bergamt („Bergſchreiber“). Starb den 31. Juli 1874 als penſ. Bergmeiſter zu Dresden. I 207. 247. 311. II 82. 83. 84. 111. 217. 305.

—— Ernſt Carl Ruppert, Sohn des vorigen, Violinvirtuos, privatiſirt in Dresden. II 217. 305.

—— Conſt. Julius, Dr. ph., Componiſt und Schriftſteller. Mitarbeiter an Schumanns Zeitſchrift. (1811—1859.) I 310. 312. 314. II 162. 211.

Belleville, Anna Caroline v., Pianiſtin, geb. den 24. Januar 1806 zu Landshut (Bayern), verh. mit dem engl. Violiniſten Oury; geſt. den 22. Juli 1880 zu München. I 211.

Bendemann, Eduard, 1836 bis 1859 Profeſſor a. d. Kunſtakademie zu Dresden. II 213. 221. 225. 240. 368. 369.
Benecke, II 27.
Bennett, Sir William Sterndale, geb. d. 13. April 1816 zu Sheffield, geſt. d. 1. Februar 1875 zu London als Prof. und Doctor der Muſik. I 295. 303. II 70. 75. 76. 89. 116. 135. 151.
Berge, Frau v., II 120.
Berger, Ludwig, in Berlin (1777—1839). I 229. II 35. 36. 40. 69.
Berlioz, Hector, (1803—1869). I 303. II 66. 68. 79. 90. 142. 234. 348. 359. 360.
Bettina von Arnim (1785—1859), II 104.
Bezeth, Martin, Violiniſt aus Rotterdam, II 197.
Bodmer, (Bodemer), Gymnaſiallehrer in Zwickau. I 49. 67.
Böhme, A. J. Ferdinand, Capellmeiſter in Dordrecht, (1814—1883). II 309.
Böhner, Joh. Ludwig, (1787—1860), Componiſt und Virtuos, verkommen. Hoffmann ſoll ihm einige Züge für ſeinen „Capellmeiſter Kreisler" entlehnt haben. I 254.
Brahms, Dr. Johannes, II 323—331. 337—341.
Braunfels, Ludw., stud. jur., ſpäter Advocat in Frankfurt a. M. II 27.
Breitkopf & Härtel, I 307. II 129. 164. 166. 197. 204. 214. 329. 345. 350. 352. 353. 360. 363. 386. 387.
Brendel, Dr. ph. Carl Franz, Muſikſchriftſteller in Leipzig. (1811 bis 1868.) II 211. 233. 244. 258. 267. 268. 277.
Bruyck, Carl Debrois van, Componiſt und Muſikſchriftſteller in Wien. II 300. 306. 316. 321. 331.
Büchner, Ad. Emil, Herzogl. Meiningenſcher Hof-Capellmeiſter a. D. in Erfurt. II 241.
Bülau, Friedr., (1805—1859), Prof. a. d. Univ. Leipzig. (Verf. v. „Geheime Geſch. und räthſelhafte Menſchen".) II 167.
Bull, Ole Bornemann, norwegiſcher Geigenvirtuos (1810—1880). I 300. II 139.
Bülow, Dr. Hans Guido v., II 258.
Bürck, Dr. Auguſt, Schriftſteller in Leipzig, ſpäter in Dresden. Geb. d. 1. Februar 1805, verh. 1849 mit der Schauſpielerin Marie Bayer, geſchieden 1860, geſt. 1862 in der Irrenanſtalt zu Colditz. I 229. 237.
Carl, Henriette Bertha, Sängerin. II 69. 70.
Carus, Carl Erdmann, Violinvirtuos, hernach Kaufmann in Zwickau. (1774—1842.) II 14.
—— Dr. med. Ernſt Auguſt, in Colditz, ſeit 1828 Prof. in Leipzig, 1844 in Dorpat. † 1854. I 32. 85. 128.
—— Agnes, geb. Köſter, deſſen Frau, treffliche Liederſängerin. † 1839. II 16.
—— Dr. med. Carl Guſtav, Hof-Leibarzt in Dresden. Med. und äſthet. Schriften. (1789—1869.) II 215.
Chélard, Hippolyte André Jean Baptiſte, geb. d. 1. Febr. 1789 zu Paris, geſt. d. 12. Febr. 1861 als penſ. Hof-Capellm. zu Weimar. I 306.

Chezy, Wilhelmine Chriſtiane v., geb. v. Klencke, (1783—1856). I 313.

Chopin, Fréd. François, geb. d. 1. März 1809 in Zelazowa Wola bei Warſchau, geſt. d. 17. Oct. 1849 in Paris. I 154. 161—163. 165. 200. 214. 242. 311. II 38. 50. 54. 64. 65. 67. 69. 82. 151. 276.

Chriſtern, Carl, Tonkünſtler in Hamburg. Mitarbeiter an Schumanns Zeitſchrift. II 187.

Cibbini, Katharine v., geb. Kotzeluch, Pianiſtin in Wien. Kammerfrau der Kaiſerin Caroline Auguſte, der Wittwe des Kaiſers Franz. (1790—1858.) II 119.

Cocks, Robert, & Co., Muſikalienhändler in London. II 382.

Curſchmann, Carl Friedrich, (1805—1841). II 176.

Czerny, Carl, (1791—1857). I 85. II 124. 135. 139. 364.

Dammance, Franzöſ. Sprachlehrer in Heidelberg. I 100.

David, Ferd., Concertmeiſter in Leipzig. (1810—1873). II 65. 67. 70. 71. 76. 103. 354. 358. 383.

Dehn, Siegfr. Wilh., Muſikgelehrter, Cuſtos der muſ. Abth. d. Kgl. Bibl. in Berlin. Redact. der Cäcilia v. 1842—1848. (1799—1858.) II 225.

Deſſauer, Joſ., Componiſt in Wien. (1798—1876.) I 295.

Devrient, Wittwe, Schumanns Hauswirthin im „rothen Colleg“ zu Leipzig. † 1857. II 58. 59. 85. 132.

Dietrich, Albert Herm., Hof-Capellmeiſter in Oldenburg. II 326. 376.

Dörffel, Alfred, in Leipzig. Cuſtos der muſikal. Abtheil. der Stadtbibl., Ehrendoctor der Univerſität Leipzig. II 234. 246. 365.

Döring in Frankfurt. I 54.

Dorn, Heinrich Ludw. Edm., Prof., Hof-Capellmeiſter, ordentl. Mitglied der Königl. Akademie der Künſte in Berlin. I 162. 163. 165. 168. 174. 176. 187. II 65. 140. 145. 226. 270.

Dreſel, Otto, Tonkünſtler in Boſton. II 371.

Dumas, Mlle., in Leipzig. I 265.

Düring, Georg, Legationsrath in Frankfurt. I 49.

Eckmayer, II 27.

Eder, Joſephine, Pianiſtin in Wien, geb. 1816. Seit 1843 in Caſſel. I 207.

Ehlert, Louis Eduard, geb. d. 13. Jan. 1825 zu Königsberg, geſt. d. 4. Jan. 1884 zu Wiesbaden. Componiſt u. Muſikſchriftſteller. II 273.

Engelmann, Prof. in Heidelberg. I 100.

Ernemann, Moritz, aus Eisleben, Pianiſt in Warſchau (1798—1866). II 122.

Ertel (Erthel, Erttel) in Zwickau. I 93. 157. II 19.

Eyth, Jeanne Roſalie, nachmalige Dr. Pohl, † d. 23. Novbr. 1870 zu Baden-Baden. II 297. 308. 312.

Fétis, François Joſ., Muſikgelehrter in Brüſſel. (1784—1871.) II 217.

Fink, Dr. Gottfr. Wilh., (1783—1846), zuerſt Prediger, hernach Muſikſchriftſteller und Redacteur der Leipziger Allgem. Muſ. Ztg. von 1827 bis 1841. I 154. 201. 225. 229. 233. 237. II 39. 50. 73. 161. 166. 190. 346.

Fiſchhof, Joſeph, zuerſt Mediciner, hernach Muſiker u. Prof. am Wiener Conſervatorium (1804—1857). I 263—266. 287. II 87. 91. 97—100. 105. 107. 114. 119. 128. 148. 186. 232. 239.

Flechſig, Emil, stud. theol. in Leipzig, geb. 1808, geſt. Dec. 1878 zu Zwickau als emer. Protodiaconus. Überſetzer a. d. Franzöſ. in der N. Zeitſchr. v. 1836. I 1—19. 24. 28. 32. 37. 127. II 6.

Franck, Tonkünſtler aus Breslau. II 70.

Franz, Dr. Robert, akad. Muſikdirector in Halle. II 262. 245. 360.

Frege, Livia, geb. Gerhardt aus Gera, gehörte bis zu ihrer Verheirathung zuerſt der Leipziger, hernach der Berliner Bühne an. Schumann widmete der ausgezeichneten Künſtlerin im Jahre 1842 ſeine Reinick'ſchen Lieder. Ihr Gatte, der Prof. Dr. jur. Rich. Wold. Frege, einer der größten Wohlthäter Leipzigs, wurde gelegentlich ſeines goldenen Ehejubiläums (29. Mai 1886) in den erblichen Adelſtand erhoben. II 204. 263.

Freier, Aug., Organiſt u. Componiſt in Warſchau. II 68.

Fricken, Baron v., Hauptmann in Aſch (Böhmen). I 243. 251—56. 261. II 40.

—— Baronin v., geb. Gräfin Zedtwitz. I 243.

—— Erneſtine v., verh. Gräfin v. Zedtwitz. I 248. 250. 253. 255—261. 263. II 34. 36. 39. 41—43.

Frieſe, Robert, Buchhändler in Leipzig. † d. 7. Nov. 1848. I 292. II 93. 109. 115. 124. 128. 137. 168.

Fuchs, Aloys, Beamter im K. K. Hofkriegsrath zu Wien. Muſikgelehrter. (1799—1853). II 131. 239.

Gade, Dr. Niels Wilh., Prof., Hof-Capellmeiſter in Kopenhagen. II 198. 226. 245. 246. 259. 376.

Gentiluomo, Opernſängerin in Wien. I 294.

Georg V., König v. Hannover. (1819—1878). II 340.

Gerold, Buchhändler in Wien. I 292. II 128.

Gläſer in Darmſtadt. I 54.

Glock, Dr., in Oſtheim, zuerſt Theologe, hernach Mediciner. Duzfreund von Schumann, Violoncelliſt, von 1834 an eine zeitlang Mitarbeiter an der Neuen Zeitſchr. f. M. I 256.

Goethe, Walther v., Enkel Goethes, geb. d. 9. April 1818 zu Weimar, ſtudirte in Leipzig Muſik bei Weinlig u. Mendelsſohn. Großh. Kammerherr in Weimar. Starb d. 15. April 1885 zu Leipzig. II 70. 84. 90.

Götte, Wilhelm, aus Braunſchweig, Studioſus in Leipzig. I 32. 35—38. II 6.

Grabau, Joh. **Andreas**, Violoncelliſt in Leipzig (1809—1884). II 228.

Grabbe, Chr. Dietrich, (1801—1836). II 13.

Griepenkerl, Dr. ph. Wolfg. **Robert**, Kunſtäſthetiker und Dichter, Docent am Coll. Carol. in Braunſchweig. (1810—1868). II 179. Das im Briefe erwähnte Gedicht von Griepenkerl lautet:

„Vergangenheit ein tiefer Schacht,
Erinnrung Grubenlicht in Nacht;

Die Gegenwart der Sonnen Grüßen
Thatkräft'ger Wille Strahlenſchießen,
Die Zukunft Tag in Nacht verbergen,
Die Hoffnung dämmernd Roth im Morgen".

Grillparzer, Franz, in Wien. (1791—1872.) I 273. 295. II 30.

Grimm, Julius Otto, Königl. Muſikdirector zu Münſter. II 340. 341.

Günther, Studioſus. I 37. II 7.

—— Carl Friedr., Muſiklehrer in Leipzig, geſt. 1861. I 248. II 121.

Günz, Dr. Emil, Buchhändler. I 213.

—— Felix, Studioſus. I 213.

Hand, Dr. Ferdinand Gotth., Geh. Hofrath u. Prof. in Jena, leitete eine Reihe von Jahren die akadem. Concerte. Verf. d. „Aeſthetik d. Tonkunſt." (1786—1851). II 183. 196.

Häring, Dr. Wilh. A. (pſeud. Wilibald Alexis) (1797—1871.) S. auch Alexis. I 168.

Härtel, Stadtrath Raimund, in Leipzig. I 311. II 138. 348. 349. 351. 352. 354. 357—360. 367. 385.

—— Hermann, Dr. jur., geb. d. 27. April 1803 zu Leipzig, geſt. daſ. d. 4. Aug. 1875, feingebildeter Kunſtfreund, langjähr. Mitglied der Direction der Gewandhausconc. II 209. 252. 253. 262—266. 279. 281. 323. 325. 361—366. 368—374. 376—378. 380—385.

Hartenſtein, Guſtav, Dr. ph., Prof. d. Philoſ. in Leipzig, ſeit 1859 in Jena. II 96.

—— Ida, geb. Schwenker aus Gera, deſſen Frau; um 1876 geſt. II 96.

Hartmann, Dr. med. in Leipzig. I 210.

—— C. H. F., Buchhändler in Leipzig. I 264. 265. II 31. 33.

Haſenclever. Dr. L., in Düſſeldorf. II 311.

Haslinger, Tobias, Muſikalienhändler in Wien. ;I 154. 190. 264. 265. 290—292. II 62. 65. 66. 99. 106. 120.

Hauptmann, Moritz, (1792—1868). II 288.

Hauſer, Franz, (1794—1870), Freund Mendelsſohns und Hauptmanns. 1832 Baritoniſt und Opernregiſſeur in Leipzig. II 122. 364.

Hebbel, Friedrich, (1813—1863). II 235—238. 310. 331.

Heckel, Carl Ferd., Muſikalienhändler in Mannheim. I 156.

Helene Paulowna, Großfürſtin, geb. Prinzeſſin von Württemberg, vermählt mit dem ruſſ. Großfürſten Michael. (1807—1873). II 205.

Heller, Stephen, Componiſt in Paris. II 135. 257.

Hempel, Dr., in Zwickau. I 7. II 14.

Henſelt, Adolf, Kaiſerl. Ruſſiſcher Hof-Pianiſt und Generalmuſikdirector in Petersburg. I 272. II 82. 90. 91. 101. 201. 203. 204. 214.

Herloßſohn, (eigentl. Herloß), Carl Georg Reginald, Romanſchriftſteller, Redacteur des „Cometen" in Leipzig. (1804—1849). I 176. 229. 234.

Herrmann, Aſſeſſor Dr., in Leipzig. II 197.

Hertel, Rector in Zwickau. II 196.

Herz, Henri, Pianiſt u. Componiſt in Paris. I 85. 163. 164. II 75.

Herzog, Dr. Joh. Georg, Akadem. Muſikdirector in Erlangen. II 184.
Hilf, Chriſtoph Wolfgang, Violinvirtuos, Muſikdirector in Bad Elſter. II 173.
Hille, Eduard, akadem. Muſikdirector in Göttingen. II 336. 337.
Hiller, Ferd., geb. d. 24. Oct. 1811 zu Frankfurt a. M., geſt. d. 10. Mai 1885 zu Cöln. I 242. 311. 312. II 135. 151. 213. 223. 225. 226. 227. 235. 240. 256. 271. 275. 278. 313. 314. 365.
Hirſchbach, Herrmann, Componiſt und Schriftſteller in Gohlis bei Leipzig. I 288. II 102. 104. 105. 107. 113. 117. 137. 142. 143. 152. 209.
Hofmeiſter, Friedr., Muſikalienhändler in Leipzig. (1782—1864.) I 180. 185. 189. 191. 197. 201. 209. 221. 224. 229 244. II 68. 346. 347. 355.
Hogarth, George, Muſikhiſtoriker in London. (1783—1870.) II 54.
Hohenlohe-Schillingsfürſt, Prinzeſſin Amalie zu; lebt in Gotha. II 384.
Hohenthal, Graf, aus Leipzig, Studioſus in Heidelberg, wahrſcheinl. der in der N. Zeitſchr. f. M. von 1836 u. 37 unter den Mitarbeitern aufgeführte „Graf v. Hohenthal aus Leipzig“. I 108.
Horn, Moritz, Dichter u. Novelliſt, geb. d. 14. Nov. 1814 zu Chemnitz, geſt. als Juſtizbeamter zu Zittau den 24. Aug. 1874. II 285. 295. 298.
Hübner, Prof. Dr. Rud. Julius Benno, Maler u. Dichter, Director der Dresdner Gallerie. (1806— 1882.) II 225. 240.
Hummel, Joh. Nepomuk, (1778—1837.) I 80. 85. 134. 138. 144. 149. 152. 162. 176. 179. 183. 186. 211. II 24. 26. 38.
Hünten, Franz, in Coblenz, (1793—1878). II 37. 135.
Janſen, F. Guſtav, Kgl. Hannov. Muſikdirector in Verden. II. 376.
Jean Pauls Wittwe, Caroline. II 5.
Jeanrenaud, Cécile, in Frankfurt, die Frau Mendelsſohns. II 70. 219.
Joachim, Joſeph, Prof. Dr., Director der Kgl. Hochſchule f. Muſik, ordentliches Mitgl. d. Kgl. Akademie d. Künſte in Berlin. II 221. 223. 312. 318. 322. 323. 325. 328—330. 333. 337. 339. 340. 383. 386.
Johannſen, Prof. in Heidelberg. I 111. 112.
Kahlert, Dr. C. Auguſt Tim., Prof. an der Univ. Breslau. (1807 — 1864). II 43. 52. 183.
Kalkbrenner, Friedrich Wilh. Michael. (1788—1849.) I 211. II 26.
Kalliwoda, Joh. Wenzel. (1800—1866.) II 50. 346.
Keferſtein, Dr. Guſtav Adolph, Paſtor in Jena, hernach in Wickerſtedt bei Jena. (Pſeud. K. Stein und Dr. Peregrinus Jocoſus.) (1799 — 1861.) II 32. 38. 72. 150—159. 160—163. 165.
Keßler, Joſ. Chriſtoph. (1800—1872.) II 44.
Kieſewetter, Hofrath Raphael Georg, Muſikhiſtoriker in Wien. (1773 — 1850.) I 265. 295.
Kirchner, Theodor, in Dresden. II 193. 195. 317.
Kiſt, F. C., Dr. med. in Rotterdam, Gründer u. Redacteur d. niederländiſchen Muſikztg. „Cäcilia“. † d. 23. März 1863 in Utrecht. II 334.

Kiſting, Ed., Pianofortefabrikant in Berlin, geſt. d. 29. Febr. 1848. II 164.

Kiſtner, Friedr., Muſikalienhändler in Leipzig. II 63. 353.

Klemm, C. A., Inſtrumenten- u. Muſikalienhändler in Leipzig. II 165

Klingemann, Carl, Hannov. Legations-Secretair in London, einer der vertrauteſten Freunde Mendelsſohns, Liederdichter, geſt. d. 25. Sept. 1862. II 62.

Klitzſch, Prof. Dr. ph. Emanuel, in Zwickau. II 277. 292. 302.

Klugkiſt, Dr. Julius, Richter in Bremen, † 1881. Schumann kannte ihn in Heidelberg. II 45.

Knorr, Julius, Muſiklehrer in Leipzig. (1807—1861.) I 163. 221. 233. 239. 240. 242. II 33.

Kömpel, Reſtaurateur in Leipzig. I 175.

Königslöw, Otto v., Prof., Director des Cölner Conſervatoriums. II 228.

Koßmaly, Carl, Capellmeiſter in Stettin. II 175. 178. 181. 187. 189. 199.

Krägen, Carl, geb. d. 17. Mai 1797 zu Dresden, geſt. daſ. d. 14. Febr. 1879 als Kgl. Hofpianiſt. I 185. 210. 217. 247. 286. II 100.

Kraus, Sänger in Berlin. II 233.

Krigar, Jul. Hermann, Kgl. Muſikdirector in Berlin. (1819—1880.) II 317.

Krug, Gebr., aus Leipzig, Studioſen in Heidelberg. I 108.

Krüger, Dr. Eduard, Rector in Emden, hernach Oberſchulinſpector, mußte wegen immer zunehmender Schwerhörigkeit abgehen; zuletzt Hülfsarbeiter an d. Bibliothek und außerordentl. Prof. in Göttingen. (1805—1885.) II 142. 163. 177. 185. 192. 197. 210. 274. 366.

Kuntſch, J. G., Organiſt und Lehrer am Gymnaſium zu Zwickau, Schumanns erſter Muſiklehrer, geb. d. 20. December 1775 zu Wilſchdorf bei Dresden, geſt. d. 12. März 1855. I 134. 186. 229. 233. II 293. 301.

Kurrer, Dr. v., in Augsburg. I 90. II 5. 19.

—— Clara v., deſſen Tochter. II 4. 5.

Küſtner, K. Th. v., Theaterintendant in Berlin. (1784—1864.) II 270.

Lalande, Henriette Clementine Méric, Opernſängerin in Mailand. II 16.

Laube, Heinrich. (1806—1884). I 237.

Laurentius, II 128.

Lauter, Dr., in Heidelberg. I 100.

Lemke aus Danzig, Studioſus in Heidelberg. (Wahrſcheinl. der im Jahrgang 1835 der N. Zeitſchrift f. M. unter den Mitarbeitern aufgeführte „Dr. Lemke aus Danzig“.) I 108.

Lenau, Nicolaus (Niembſch v. Strehlenau), (1802—1850.) II 92.

Leſer, I 93.

Lewy, J. Richard, erſter Horniſt in d. Dresdner Hof-Capelle. (1801—1881.) II 373.

—— Ed. Conſt., Solohorniſt in Wien. (1792—1846.) II 116.

Lickl, C. Georg, Componiſt in Wien. II 239.

Libby, I 4. 7. 8.

Liebenau, Emma, in Zwickau. I 67.

Lipphardt, Baronin v., II 65.

Lipinski, Karl Joſeph, Concertmeiſter in Dresden. (1790—1861.) I 300. II 67. 69. 70. 89.

Liſt, Emilie (Eliſe?), Tochter des amerikaniſchen Conſuls in Leipzig. I 233. 243. 248. II 165.

Liszt, Franz, geb. den 21. October 1811 zu Raiding (Ungarn), geſt. den 31. Juli 1886 zu Baireuth. I 271. 272. 287. 310—312. II 67. 88. 92. 99. 101. 110. 162. 186. 201. 242. 378.

Lobe, Joh. Chriſt., (1797—1881), Componiſt und Muſikſchriftſteller. II 79. 161. 281.

Lorenz, Oswald, Muſiklehrer und Componiſt in Winterthur, 1836—1844 in Leipzig. Redacteur der N. Zeitſchrift im Winter 1838/39 und 1844. Schumann widmete ihm den Liedercyklus „Frauenliebe und Leben“. II 108. 112. 118. 122. 208.

Lortzing, Guſt. Albert, (1803—1851). II 147.

Löwe, Joh. Carl Gottfr., (1796—1869). II 50.

Löwenſkiold, Hermann v., Hoforganiſt i. Kopenhagen. (1815—1870.) II 353.

Lühe, W. von der, Schriftſteller in Leipzig. I 140. 147. 152. 170. 173. 175. 176. 203. 210. 234.

Lutzer, Jenny, (verh. Dingelſtedt) Opernſängerin in Wien. (1816—1877.) I 294.

Lyſer, Joh. Peter Theodor, Maler und Novelliſt, geb. d. 2. Oct. 1804 zu Flensburg, geſt. 1859 zu Altona. I 210. 229. 237. II 38. 124. 125. 128.

Marſchner, Heinrich Aug., (1795—1861). II 50. 181.

Marx, Ad. Bernh., (1799—1866.) II 131. 151.

Matthäi, Heinr. Aug., Concertmeiſter in Leipzig. (1783—1835.) I 212. II 14.

Matthieux, Johanna, geb. Mockel, ſpäter Gattin von Gottfr. Kinkel, Componiſtin. (1810—1858.) II 104.

Mayer, Caroline, Opernſängerin in Leipzig. II 260.

Mayſeder, Joſ., Violinvirtuos und Componiſt in Wien.. (1789—1863.) I 300.

Mechetti, Pietro, Muſikalienhändler in Wien. I 301.

Meinardus, Ludwig Siegfr., Großh. Oldenb. Muſikdirector in Hamburg. II 229. 246. 335.

Meißner, Friedr., geb. zu Zwickau, Schul- und Univerſitätsfreund von Schumann, in Bad Elſter. † 1884. II 173.

Mendelsſohn-Bartholdy, Felix, geb. d. 3. Febr. 1809 zu Hamburg, geſt. d. 4. Nov. 1847 zu Leipzig. I 273. 283. 293. 301. 306. 311. 312. II 38. 50. 54. 56. 57. 60—62. 64. 65. 67. 68. 69. 70. 73—75. 76. 82. 89. 91. 115. 135. 147. 151. 163. 174. 177. 178. 182. 186. 192. 195. 198. 210. 212. 215—226. 231. 250. 252. 271. 348. 354. 358. 359. 364. 368. 369. 378.

Metternich, Fürſt Clemens, Staatskanzler in Wien. (1773—1859.) II 114. 186. 188.

Meyerbeer, Giacomo, (1791—1864.) II 180. 246.

Mittermayer, Prof. K. J. A., Criminaliſt in Heidelberg. I 30. 62. 69. 100. 104. 111.
Mitterwurzer, Anton, Baritoniſt am Dresdner Hoftheater. II 267.
Molique, Wilh. **Bernhard**, Violinvirtuos und Componiſt. (1803—1869.) II 203.
Moore, Thomas, der Dichter des „Paradies und Peri“ („Lalla Rookh“.) (1780—1852.) II 192. 194. 363.
Morſtadt, Prof. d. Rechte in Heidelberg. I 100.
Moſcheles, Ignaz. (1794—1870.) I 85. 104. 119. 136. 160. II 26. 46. 50. 53. 61. 68. 71. 75. 80. 86. 297. 363.
Mozart, Wolfgang, Mozarts jüngerer Sohn, geb. d. 26. Juli 1791 zu Wien, geſt. d. 30. Juli 1844 zu Carlsbad. II 45. 119.
Müller, Eliſe, Pianiſtin in Bremen, geb. 1782. II. 349.
—— Fr., II 357.
—— G. W., (wahrſcheinl. Chriſtian Gottlieb M., geb. d. 6. Febr. 1800 zu Niederoderwitz bei Zittau. In Leipzig war er Violiniſt im Gewandhausorcheſter, Dirigent der Euterpe-Concerte, ſeit 1838 Stadtmuſikdir. in Altenburg. Begabter Componiſt. † 29. Juni 1863.) I 192.
—— vier Gebr., in Braunſchweig. II 209.
—— Wolfg., von Königswinter, Dr. med. in Düſſeldorf. Dichter und Schriftſteller. (1816—1873.) II 290.
Nanni, I 5. 6. 10.
Nauenburg, Guſtav, zuerſt Theologe, hernach Concertſänger und Geſanglehrer in Halle. (1803—1875.) II 50.
Nicolai, Otto, (1810—1849). Componiſt der Oper „Die luſt. Weiber von Windſor“, war 1833—37 Organiſt an der Preuß. Geſandſchaftscapelle in Rom zu Bunſens Zeit. II 80. 88. 263.
Nölkel, Mad., in Leipzig. I 153. 157.
Nottebohm, M. Guſtav, in Wien. Componiſt und Muſikhiſtoriker. (1817—1882.) II 239. 243.
Novello, **Clara** Anaſtaſia, (verh. Gräfin Gigliucci), engl. Sängerin, geb. 1818. I 272. II 82. 92. 127. 147.
Oldenburg, Prinz Conſt. Friedr. **Peter** von, geb. d. 26. Aug. 1812, kam ſchon kaum erwachſen nach Rußland, wo er zu bedeutender Stellung gelangte. Durch ſeine Mutter, die Großfürſtin Catharina (Tochter Kaiſer Pauls, nachmals Königin von Württemberg) war er der Neffe des Kaiſers Nicolaus. Starb d. 14. Mai 1881 zu St. Petersburg. II 201. 202.
Ortlepp, Dr. Ernſt, geb. d. 14. Aug. 1800 zu Dreyſſig bei Zeitz, ertrunken im Dorfe Almrich bei Schulpforta d. 14. Juni 1864. Begabter Dichter („Polenlieder“), ging aber aus Mangel an ſittlichem Ernſt unter. I 210. 221. 229. 347.
Otten, D. G., Muſikdirector in Hamburg. II 254.
Otto, Franz, Sänger und Componiſt von Männerchören, geb. 1806. I 210. 222—224. II 31.
—— Ernſt **Julius**, deſſen Bruder, in Dresden. (1804—1877.) II 257.

Otte, Luiſe, verh. Peters, Schriftſtellerin in Leipzig. II 302. 303.
Paganini, Nicolo (1782—1840). I 84. 161. 164. 273. 300. II 27.
Panofka, Heinrich, in Paris. Violiniſt, Geſanglehrer, auch Mitarbeiter an der N. Zeitſchrift. II 45.
Panzer, Schumanns Hauswirth in Heidelberg. I 71.
Pasqualati, Baron, in Wien. I 295.
Paſta, Giuditta, Opernſängerin. (1798—1865.) I 81.
Pech, Schauſpielerin in Wien. I 296.
Peterſen, Frau Sophie, geb. Petit in Altona. II 249.
Pfundt, Ernſt Gotth. Benj., Neffe Fr. Wiecks, zuerſt Cand. d. Theologie, ging zur Muſik über, wurde Tenorſänger am Theater und Clavierlehrer in Leipzig. Am bekannteſten war er als ausgezeichneter Pauker im Gewandhausorcheſter. (1806—1871.) I 165.
Pixis, Joh. Peter. (1788—1874.) II 50.
Pohl, Dr. Richard, in Baden-Baden. II 282. 283. 287. 289. 297. 299. 307. 311.
Pohlenz, Chriſtian Aug., (1793—1843), von 1827 bis 1835 Muſikdirector der Abonn.-Concerte in Leipzig. I 212.
Poppe, Conr. Max., Wirth zum „Kaffeebaum“ in Leipzig. II 125. 193.
Portius, Magiſter, in Leipzig, Erfinder d. Pſychometer. I 204.
Posgaru (Pfarrer Suckow), Ueberſetzer des Manfred. II 384.
Preyer, Gottfr., Componiſt in Wien. II 239.
Probſt, H. A., Muſikalienhändler in Leipzig (ſpäter Fr. Kiſtner). I 82. 85. 149. 151. 152. 191.
Proch, Heinr., Liedercomponiſt in Wien. (1809—1878.) II. 121.
Prüme, François, belgiſcher Violinvirtuos, (1816—1849). I 308.
Pyrker, Joh. Ladislaw, der bekannte Dichter in Wien. (1772—1847.) II 119.
Queißer, Carl Traugott, (1800—1846), ausgezeichneter Poſauniſt, Stadtmuſikdirector in Leipzig. II 114.
Rakemann, Chriſtian, Muſiklehrer in Bremen. II 159.
Raſcher. I 11. 12. 16. 18. 133. 140. 176. 233. 238.
Redern, Graf Wilh. v., Generalintendant der Hofmuſik in Berlin. II 270.
Reichel, Schauſpielerin in Wien. I 296.
Reichmann, Hotelier in Mailand. I 77. II 15. 19.
Reichold, Emilie, Pianiſtin, heirathete einen Leipziger Kaufm. Werner, der ſich ſpäter in Frankreich niederließ. I 33. 85.
Reinecke, Prof. Dr. Carl, Director der Gewandhausconcerte in Leipzig. II 227. 242. 247. 256. 257. 259.
Reinhold, Chriſt. Ernſt, Hofrath, Prof. d. Logik und Metaphyſik in Jena. II 161.
Reinick, Robert, Maler und Dichter in Dresden. (1805—1852.) II 225. 235.
Reiſſiger, Carl Gottlieb, Capellmeiſter in Dresden. (1798—1859.) I 34. 185. 189. 210. 247. II 50. 176.
Rellſtab, Ludwig, (1799—1860 Berlin). Dichter und muſikal. Kritiker in

d. Heſſiſchen Ztg. Die Muſikzeitung „Iris“ ſchrieb er allein. I 167. 170. 195. 234. 240. II 104. 147. 234.

Renz, Studioſus in Leipzig. I 37.

Rettich, Julie, geb. Glay, die berühmte Tragödin am Burgtheater in Wien. (1809—1866.) I 296.

Reuß-Köſtritz, Graf Heinrich II., in Leipzig. Geb. d. 31. März 1803, nahm 1851 für ſich und ſeine Nachkommen die Fürſtenwürde an. ÷ den 29. Juni 1852 zu Erfurt. Schumann widmete ihm die Romanzen op. 28, ſeiner Gemahlin, der Fürſtin Clotilde geb. Gräfin Caſtell (1821—1860) die Fantaſieſtücke op. 111. I 311.

Reutel, Studioſus in Leipzig. I 37.

Reuter, Dr. med. Moritz Emil, in Leipzig. Geb. 1802, geſt. d. 30. Juli 1853. I 267. II 57.

Rhede, Preuß. Geſandtſchafts-Secret. in Frankfurt. I 46. 50.

Ribeaupierre, ruſſ. Geſandte. II 202.

Riccius, Aug. Ferd., Componiſt, Capellmeiſter und Kritiker, geb. den 26. Febr. 1819 zu Bernſtadt b. Herrenhut, geſt. d. 5. Juli 1886 zu Carlsbad. II 246. 262.

Richter, Adrian Ludwig. der bekannte Genremaler in Dresden (1803—1884). II 263. 374.

—— Ernſt Friedrich (1808—1879), Componiſt, ſeit 1868 Cantor a. d. Thomasſchule in Leipzig. II 209. 364.

Rieffel, Wilh. Heinr., Organiſt in Flensburg. (1792—1869.) II 78. 149. 163.

—— Amalie, deſſen Tochter, Pianiſtin, verh. Wage in Hamburg. (1822 bis 1877.) II 78. 150.

Riefſtahl, Carl, Violinvirtuoſe, geſt. d. 31. Juli 1845 zu Greifswald. II 183.

Ries, Ferd., (1784—1838). II 104.

—— deſſen Frau. I 49.

Rietſchel, Ernſt Friedr. Aug., Bildhauer in Dresden. (1804—1861.) II 225. 366. 367. 373.

Rietz, Julius, (1812—1877). II 194. 251. 253. 260. 263. 265. 268. 271. 279.

Ringelhardt, Theaterdir. in Leipzig. II 147.

Ritter, Carl, Componiſt. II 257.

Rochlitz, Friedrich Joh. (1769—1842 Leipzig), poetiſcher Schriftſteller, Gründer und Redacteur der Allgem. Muſikal. Zeitung 1798—1818. II 35. 124.

Röller, F., Studioſus in Leipzig. I 18.

Rollwenzel, Frau, Beſitzerin des kleinen Wirthshauſes an der Straße von Baireuth und der Eremitage, in welchem Jean Paul ein Arbeitsſtübchen hatte. I 19. II 5.

Romberg, Ciprian, Violoncelliſt, ruſſ. Kammermuſikus in Petersburg. II 44.

—— Heinrich, Sohn von Andreas R., Concertmeiſter u. Dirigent der deutſchen Oper in Petersburg. (1802—1859.) II 203. 205.

Roſen, Aug. Gisbert, geb. d. 21. Aug. 1808 zu Göttingen, bezog Oſtern 1827 die Univ. Leipzig, 1828 Heidelberg, wo er am 16. Juni 1830 zum Dr. jur. promovirte. Er ſtarb d. 17. Jan. 1876 als Obergerichts-Dir. zu Detmold. Sein Vater, Privatdocent **Ballhorn** in Göttingen, nahm beim Übertritt in Lippe-Detmoldſchen Staatsdienſt (1817) den Namen **Ballhorn-Roſen** an, ſeine Kinder gaben den erſten Namen auf. I 21. 61. 65. 68. 70. 86. 91. 93. 96. 99. 100. 107. 110. 114. 125. II 3—8. 12—14. 19. 20.
Roſſini, Gioachimo. (1792—1868.) I 81.
Roßmäßler, Profeſſor in Heidelberg. I 100.
Rothſchild, Freiherr Karl v., aus Frankfurt, der ſpätere Chef des bekannten Bankhauſes (1820—1886). II 57. 70.
Rückert, Friedr. (1788— 1866.) II 177. 373.
Rudel, Kaufmann in Zwickau, Schumann's Vormund. I 94. 125. 126. 148. II 8. 20. 23.
Ruppius, Bürgermeiſter in Zwickau. I 201.
—— deſſen Frau, I 137.
Santini, Fortunato, Geiſtlicher in Rom, Componiſt kirchlicher Werke. (1778—1860.) II 182.
Schädler. II 27.
Schefer, Leopold, Novellendichter in Muskau. (1784—1862.) II 124
Scheibe, Amalie. I 170.
Schilling, Guſtav, Hofr. Dr., zuerſt Theologe, hernach Muſiklehrer und Schriftſteller in Stuttgart. (1805—1880.) II 140. 141. 158.
Schindelmeißer, Ludw., Halbbruder von H. Dorn. (1811—1864.) II 270.
Schlegel, Poſtmeiſter in Zwickau. I 2. 187.
Schleinitz, Heinr. **Conrad**, Dr. jur., Advocat in Leipzig. Ehemal. Thomasſchüler, Tenoriſt, Mitbegründer u. ſeit 1849 Director des Conſervatoriums. Intimer Freund Mendelsſohns.. II 280.
Schlemmer, Dr. F., in Frankfurt a. M. II 57. 65. 70.
Schleſier, Guſtav, Schriftſteller in Leipzig. I 237.
Schmiedel, Frl., Pianiſtin in Dresden. II 47.
Schmidt, Dr. ph. Aug., Redacteur d. Wiener Muſik-Ztg. II 188
—— Guſtav Martin, Muſiklehrer in Leipzig. (1819—1844.) II. 351.
—— Dr. med. C. Chr., Director des Leipziger Theaters (ſtarb 1852). II 189.
Schmitt, Aloys. (1789—1866.) II 27.
Schmittbach in Zwickau. I 266.
Schnabel, Militairarzt in Twer, Schumanns Onkel. I 130. II 202
Schneider, Friedr. (1786—1853.) II 141.
Schönburg, Fürſt Heinr. **Eduard** von, k. k. wirkl. Geh. Rath, Präſ. d. Geſellſch. d. Muſikfreunde in Wien. (1787—1872.) I 290. II 108. 114.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, Opernſängerin. (1804—1860.) I 273. 295. II 38. 253.
Schubert, Ferd., Lehrer in Wien, Franz Sch.'s älterer Bruder, geb. d. 18. Oct. 1794, geſt. d. 26. Febr. 1859. II 129. 138.

Schubert, Franz, Concertmeiſter in Dresden. (1808—1878.) II 272. 386.
—— Violoncelliſt in der Dresdener Capelle (geſt. 1853). II. 368.
Schuberth, Julius, Muſikalienhändler in Leipzig. II 78. 247. 248. 258.
Schubring, Julius, Dr. theol. u. Oberconſiſtorialrath in Deſſau. Bekannt als Freund Mendelsſohns. II 216.

Die Familie Schumann:

Schumann, Auguſt, geb. d. 2. März 1773 zu Entſchütz bei Gera, geſt. d. 10. Aug. 1826 zu Zwickau. I 28. 94. 120. II 18.
—— Johanna Chriſtiane, geb. Schnabel, deſſen Frau, geb. d. 28. Nov. 1771 zu Zeitz, geſt. d. 4. Febr. 1836. I 20—35. 38—75. 86—102. 105—148. 150. 155. 157—161. 166. 170—180. 182. 188. 193. 202. 208. 215. 226—244. 256. 263. 268. II 13.

Kinder:

—— a, **Eduard**, geb. im Juni 1797, geſt. d. 6. April 1839. I 23. 69. 98. 99. 123. 142. 144. 182—184. 195. 233. 239. II 18. 56—58. 64. 70. 71. 89. 92. 128.
—— deſſen Frau Thereſe geb. Semmel aus Gera, (in zweiter Ehe verb. mit dem Buchhändler, Stadtrath Fleiſcher zu Leipzig). I 34. 39. 97. 99. 126. 158. 166. 171. 178. 179. 201. 257. 267. 301. II 15—19. 53. 56. 64. 69. 71. 89. 93. 95. 120. 126.
—— b, **Carl**, geb. d. 12. Juni 1801, geſt. d. 9. April 1849. I 99. 110. 129. 143—145. 221. 236. 238. 239. II 70. 92. 206. 228.
—— deſſen Frau Roſalie geb. Illing aus Schneeberg, geb. 1808, geſt. 1833. I 28. 75. 93. 97. 99. 111. 113. 144. 166. 179. 180. 183. 186. 198. 215. 216. 257.
—— deſſen zweite Frau Pauline geb. Colditz aus Schneeberg, geb. d. 27. Febr. 1818, geſt. d. 29. Nov. 1879. II 206. 229.
—— c, **Julius**, geb. d. 9. April 1805, geſt. d. 18. Nov. 1833. I 19. 23. 26. 55. 62. 93. 97. 99. 102. 105. 126. 143. 148. 184. 209. 215. 226. 228. II 13.
—— deſſen Frau Emilie geb. Lorenz, geb. d. 1. Juni 1810, geſt. d. 29. Sept. 1860; (war in zweiter Ehe verb. mit dem Kaufmann Uhlmann.) I 97. 99. 102. 103. 106. 110. 166. 171. 186. 189. 208. 235. 256. 267.
—— d, **Emilie**, geb. d. 19. Juni 1807, erkrankte 1826 am Typhus und ſtürzte ſich im Fieber-Paroxismus in's Waſſer.
—— e, **Robert**, geb. d. 8. Juni 1810, geſt. d. 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn.
—— deſſen Frau Clara geb. Wieck (ſ. auch Clara Wieck). II 183. 184. 195. 201. 202. 205. 209. 212. 219. 221. 231. 272. 302. 304. 311. 315. 322. 332. 333. 337. 339. 354. 359—361. 368.

Die in den Briefen erwähnten Compoſitionen Schumann's:

Schumann, Robert: Abegg-Var. I 151. 155. 156. 159. 164. 167. 170. II 28. Papillons I 155. 161. 165—167. 170. 171. 174. 179. 183.

194. 242. II 25. 28. 35. 68. 98. 136. 345. Paganini-Studien I 169. 180. 181. 185. 196. 206. 252. 281. II 25. 30. 136. Intermezzi I 169. 170. 180., 197. 201. 208. 212. 224. 225. 229. 234. 265. II 26. 31. 39. 136. Impromptus (op. 5) I 224. II 31. 98. 136. 356. Davidsbündlertänze I 272. 274. 275. 279. II 84. 92. 136. 146. 356. Toccata I 156. 170. 185. 190. 229. 242. 265. 281. II 31. 39. 46. 50. 136. 345. Allegro (op 8) I 229. 263. 265. II 26. 31. 46. 136. 346. Carnaval I 271. 279. 287. 298. 307. II 80. 86. 89. 98. 136. 349. Fis-moll-Sonate I 271. 287. II 54. 62. 67. 68. 73. 75. 76. 117. 136. 146. Fantaſieſtücke (op 12) I 271. 272. 275. 277. 286. 287. 298. 307. II 101. 103. 136. 190. 200. 349. 350. Etudes symph. I 253. 279. 281. II 81. 136. Concert sans orch. (op. 14) I 278. II 62. 146. Kinderſcenen I 248. 276. 281. 298. 300. 307. II 98. 113. 133. 136. 142. 147. 190. 351. 360. Kreisleriana I 280. II 100. 134. 136. 146. 190. 200. Fantaſie (op. 17) I 278. 281. 301—303. 311. II 130. 133. 136. 142. Blumenſtück II 134. 136. 144. Arabeske II 134. 136. 144. Humoreske I 299. 305. II 134. 136. 144. Novelletten I 308. 311. II 98. 130. 136. 143. 146. 190. 200. 351. G-moll-Sonate I 278. 311. II 136. 144. 352. Nachtſtücke I 301. 309. Liederkreis v. Heine (op. 24) I 309. II 164. 172. 352. Myrthen I 309. II 172. Faſchingsſchwank I 301. Romanzen f. Pfte. II 190. 200. Clavierſtücke (op. 32 Fughette). II 149. Liebesfrühling von Robert u. Clara Sch. II 177. 353. B-dur-Symph. II 172. 173. 175. 177. 179—182. 188. 201. 218. 222. 355—357. 376. 377. 384. Liederkreis v. Eichendorff I 314. Streich-Quartette II 186. 189. 209. 244. 354. 357. 358. 368—371. Quintett II 189. 194. 357. 359. 361. 365. Var. f. 2 Claviere II 194. 202. 359. 360. Clav.-Quartett II 189. 194. Paradies u. Peri II 189. 192. 194. 197—199. 208. 233. 272. 278. 336. 337. 339. 361—364. 367. Ouv. Scherzo u. Finale II 179. 182. 223. 356. Clav.-Concert II 223. 234. 362. 366. Studien f. Pedalflügel II 227. 273. 362. 366. Bach-Fugen II 232. C-dur-Symph. II 216. 231. 232. 246. 254. 257. 259. 273. 333. Männerchöre (op. 62) II 240. D-moll-Trio II 235. 243. 273. 368. Ritornelle f. Männerſt. (op. 65) II 372. Jugendalbum (op. 68) II 247. 248. 250. 258. 269. 374. Balladen f. Chor (op. 67 u. 75) II 258. Adventlied II 275. 372. Fugen (op. 72) II 211. 375. Span. Liederſpiel II 259. 269. Märſche (op. 76) II 262. Liederalbum f. d. Jugend (op. 79) II 262. 263. 277. 374. 375. F-dur-Trio II 259. Genoveva II 235—238. 244. 249—253. 258—260. 263. 265. 270. 272. 273. 279. 320. 372. Concert f. 4 Hörner II 253. 258. Phantaſieſt. . Trio (op. 88) II 194. 235. Es-dur-Symph. II 333. Ouvert. z. Braut v. Meſſina II 282. 298. Schön Hedwig II 307. 316. Nachtlied f. Chor. II 306. 310. 339. Ballſcenen II 332. Der Roſe Pilgerfahrt II 285. 293. 295. 299. 333. Manfred II 332. 377. 383. D-moll-Symph. II 179. 182. 313. 315. D-moll-Violin-Sonate II 332. 381. 382. 385. Balladen f. Declamation (op. 122) II

331. Violoncello-Concert II 386. Ouvertüre z. Julius Cäſar II 289. Kinderball (op. 130) II 386. Phantaſie f. Violine II 323. 328. Märchenerzählungen (op. 132) II 326. 386. Ouv. z. Hermann u. Dorothea II 299. Sängers Fluch II 290—292. 297. 299. 307. 312. Glück v. Edenhall II 311. Geſänge der Frühe II 339. Bach-Sonaten II 381—383. 388. Fauſtmuſik II 210. 217. 243—245. 265—268. 275. 323. 327. Burleſken II 345. „Brillante Sonaten" II 339. „Faſching" II 349. Oper „Hamlet" I 133. „Doge und Dogareſſe" I 309. 310. 312. —314. Ungedr. Concert I 156. 297. Sonate in H-moll I 185. „Prälud mit Schlußfuge" I 169. Fandango I 180. II 346. „Zweite Übung in Doppelgriffen" I 191. G-moll-Symph. (I 192. 193. 196. 197. 199. 200. 212. II 26. 136. 346. Variat. üb. d. Sehnſuchtswalzer II 41. Sonate I 224. „Kleine Blumenſtücke", „Guirlande", „Rondoletto" I 298. „Leichenphantaſie" I 301. Zwei angef. Quartette I 304. Unvollend. Clavierconc. II 136. Unvoll. Sonate in F-moll II 136. „Romant. Sonate" II 136. Thema zu einer Bach-Fuge II 218. Oratorium „Luther„ II 282—284. 287. 289. 298. 299. 308. 312. Violinconcert II 325.

Schunke, Ludwig, Pianofortevirtuos und Componiſt, geb. d. 21. Dec. 1810 zu Caſſel, geſt. d. 7. Dec. 1834 zu Leipzig. I 229. 232—235. 242. 248. 255. 258—261. 263. II 30. 32. 33. 38. 39. 40. 44. 46.

Schütz, Studioſus in Leipzig. I 37. II 7.

Schwab, **Guſtav** Benj. Gab mit Chamiſſo zuſammen den „Deutſchen Muſenalmanach" heraus, zeitw. Mitredacteur des Morgenblattes. (1792 — 1850.) II 60.

Schwarzbach, Ida **Franziska**, Sängerin in Dresden. Geſtorben den 10. Juni 1880 zu Leipzig. II 267. 278.

Sedlnitzky, Graf Joſeph. Präſid. d. oberſten Polizei- u. Cenſur-Hofſtelle in Wien. (1778—1855.) I 290. 291. II 109. 114. 117. 119.

Seibel, Dr. Carl, in Berlin. Muſikſchriftſteller, Mitarbeiter an der N. Zeitſchr. (1787—1814.) II 126.

Semmel, Dr. jur. Carl **Moritz**, geb. d. 27. März 1807 zu Gera, geſt. daſ. d. 20. März 1874 als Geh. Rath und Juſtiz-Amtmann. I 25. 32. 65—67. 70. 71. 91. 173. II 5. 6. 13.

Serre, Majorin F., auf Maxen bei Dresden. II 100. 120. 186.

Servais, Geſanglehrer aus Brüſſel. II 217.

Seyfried, **Ignaz** Xaver Ritter v., Capellmeiſter u. Muſikſchriftſteller in Wien. (1776—1841.) I 264. 265. II 119. 122.

Shaw, Mrs. Alfred, Altiſtin. II 139.

Simonin de Sire, Gutsbeſitzer in Dinant. I 274. II 133.

Sobolewsky, J. F. Eduard, (pſeud. J. Feski), Componiſt und muſikal. Schriftſteller in Königsberg. (1808—1872.) II 274.

Sohn, Carl Ferd., Prof. der Maler-Akad. zu Düſſeldorf. (1805—1867.) II 388.

Sonnleithner, Leopold Edler v., Dr. jur., Rechtsanwalt in Wien, Freund Schuberts und Grillparzers. (1797—1873.) I 294.

Spindler, Fritz, Componiſt in Dresden, jetzt in Oberlößnitz b. Dresd. II 374.

* Spohr, Louis, in Caſſel. (1784—1859.) I 221. II 103. 141. 159. 357.
Stamaty, Camille, Pianiſt und Componiſt in Paris, (wo u. a. Saint-Saëns ſein Schüler war.) (1811—1870.) II 69.
Stegmayer, Ferd. (1804—1863.) I 212. 229. 233. 248. II 30. 67. 147. 321.
—— Frau, I 233.
Stelle in Leipzig. I 229.
Stephanie, (Louiſe Adrienne Napoleone), geb. Gräfin Beauharnais, Adoptivtochter von Napoleon, verw. Großherzogin von Baden in Mannheim. (1789—1860.) I 99. 104.
Strackerjan, Paul Friedr. Auguſt, Oberſtlieutenant z. D. in Oldenburg. II 281. 320. 327. 338.
Täglichsbeck, Joh. Friedr., stud. phil., geb. d. 18. Mai 1808 zu Hof, ſtudirte in München und Leipzig, wo er mit Schumann freundſchaftlich verkehrte. Später Gymnaſiallehrer und Muſikdirector in Brandenburg. Violiniſt. Geſt. d. 7. November 1862. I 271.
Taglioni, Marie, Tänzerin in Wien. I 294. II 139.
Tamburini, Antonio, Baßſänger in Mailand. (1800—1876.) II 16.
Taubert, Wilhelm Carl Gottfr., Obercapellmeiſter, Ordentl. Mitgl. d. Kgl. Akademie d. Künſte in Berlin. II 104. 144. 164.
Tauſch, Julius, Kgl. Muſikdirector in Düſſeldorf. II 376. 381.
Thalberg, Sigismund. (1812—1871.) I 294. 295. II 116. 119. 125. 127. 135. 205.
Thibaut, Ant. Friedr. Juſtus, Prof. der Rechte in Heidelberg. Verf. d. Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunſt". (1774—1840.) I 30. 62. 69. 80. 85. 104. 105. 110. 111. 114. 115. 118. II 171.
Thierfelder, Stadtmuſikdirector in Schneeberg. (1805—1841.) I 199. 266.
Thomſon, John, Componiſt, ſeit 1839 Prof. d. Muſik a. d. Univ. Edinburgh. (1805—1841.) II 54. 62.
Thorbeck, Raths-Actuar in Leipzig. II 197.
Tilly, Antonie v., in Zwickau. I 201.
Töpken, Alb. Theodor, Dr. jur. und Rechtsanwalt in Bremen, geb. 1807, geſt. d. 29. Juni 1880. II 24—31. 36. 44. 159. 171. 182.
Trosky, Oberſt v., in Zwickau. II 14.
Tuczek, Leopoldine, verh. Herrenburg, Kgl. Preuß. Kammerſängerin. (1821—1883.) II 233.
Ulex, Wilhelm, Muſiklehrer in Leipzig, † 1858 in Hamburg. I 266. II 57.
Verhulſt, Joh. J. H., Kgl. Hofcapellmeiſter im Haag. II 126. 193. 197. 207. 211. 225. 249. 285. 304. 315. 332. 334.
Vermeulen, A. C. G. Prof. Dr. in Rotterdam, gründete 1829 den Holländ. Verein „Zur Beförderung der Tonkunſt". II 211.
Vesque von Püttlingen, Dr. Joh., (pſeud. J. Hoven). (1803—1883.) I 290. 291. 294. II 117. 119.
Victoria, Königin von England. II 383.
Vieuxtemps, Inſtrumentenmacher. I 271.

Vieuxtemps, Henri, deſſen Sohn, Violinvirtuos. (1820—1881.) I 272.

Voigt, Carl, Kaufmann in Leipzig. (1806—1881.) I 263. II 71. 103. 213.

—— Henriette, geb. Kunze, deſſen Frau. (1809—1839.) I 258—263. II 31. 33—36. 39—43. 48. 56. 64. 65. 102. 144.

Wagner, Richard, geb. d. 10. Mai 1813 zu Leipzig, geſt. d. 13. Febr. 1883 zu Venedig. II 220. 224. 225. 227. 240. 316.

Walther, Gymnaſiaſt in Zwickau. I 5. 11. 12. 18.

Waſielewski, Wilhelm Joſ. v., Kgl. Muſikdirector. Lebt in Sondershauſen. In den Wintern 1850/51 und 1851/52 Concertmeiſter am Düſſeldorfer Orcheſter. II 228. 379.

Weber, Friedrich, geb. 1808 zu Trieſt, Sohn des dortigen Generalconſuls für Schweden und Norwegen, ſtudirte Medicin in Pavia und Heidelberg, ließ ſich 1837 als prakt. Arzt in London nieder, wo er d. 31. März 1886 ſtarb. In Heidelberg war er enge befreundet mit Schumann, wohnte auch eine zeitlang mit ihm zuſammen. Da wurde denn viel muſicirt; Sch. erging ſich auf dem Clavier und W. ſang mit prachtvoller Tenorſtimme „wie ein Gott". (S. Jugendbr. S. 107). W. erinnerte ſich oft und gern des Zuſammenlebens mit Sch., den er „innig liebte und hochſchätzte." Er bezeichnete ihn als „ſehr pünktlich, ordentlich und gentlemanly." Seine letzte Erinnerung an Sch. (der das Abſchiednehmen nicht liebte) war, daß dieſer, anſtatt Lebewohl zu ſagen, ſich an's Clavier ſetzte und die letzten Worte des ſcheidenden Freundes mit ſeinen Phantaſien übertönte. — Sch. widmete ihm ſpäter die Kerner-Lieder op. 35, Mendelsſohn nahm ſie Anfang Juni 1841 perſönlich nach London mit. Er machte ſich den Scherz, das Heft unbemerkt auf Webers Clavier zu legen, wo es zu freudiger Überraſchung hernach gefunden wurde. (Nach Webers eigenen Mittheilungen.) I 107. 114.

—— Gottfr. Staatsprocurator in Darmſtadt, Muſikgelehrter, Redacteur der „Cäcilia". (1779—1839.) I 240—242. II 39.

—— Caroline Freifrau v., geb. Brandt, Wittwe Carl Maria's, geb. 1794 zu Bonn, geſt. d. 22. Febr. 1852 zu Dresden. II 305. Anm.

—— Max Maria Freiherr von, Sohn von Carl Maria, geb. d. 25. April 1822 zu Dresden, geſt. d. 18. April 1881 als Kgl. Preuß. Geh. Regierungsrath zu Berlin. II 305. 307. 311.

Wegeler, Dr. med. Franz Gerh., der Jugendfreund Beethovens. (1765—1848.) II 104.

Weitzmann, Carl Friedrich, Muſikgelehrter. (1808—1880.) II 66.

Weixelstorfer, Johann, Tenoriſt am Dresdner Hoftheater. II 267.

Wells (Welk), Kreishauptmann in Grimma. I 255.

Wendt, Amadeus, Muſikſchriftſteller u. Kritiker in Leipzig, zuletzt Prof. d. Philoſophie in Göttingen. (1783—1836.) I 210.

Wenzel, Ernſt Ferd., Muſiklehrer in Leipzig, ſeit 1843 Lehrer am Conſervatorium. (1808—1880.) II 118. 124. 172. 174. 198. 204. 208. 291.

Wettig, Carl B. W., Capellmeiſter am ſtädt. Theater zu Brünn. (1827—1859.) II 371.

Whiſtling, Friedrich Wilh., Muſikalienhändler in Leipzig. (1808—1861). II 241. 366.

Wieck, Friedrich, geb. d. 18. Aug. 1785 zu Pretzſch b. Torgau, geſt. d. 6. October 1873 zu Loſchwitz b. Dresden. I 33. 78. 118. 119. 122. 123. 126. 137. 138. 140. 141. 147. 149. 153. 161—164. 173. 176—182. 184. 190. 193. 195. 197. 199—201. 210. 211. 213. 217—222. 229. 233. 242. 243. 253. 268. 275. 287. 306. 307. II 22. 23. 26. 30. 33. 52. 83. 84. 89. 94. 98. 106. 111. 152—155. 158. 162. 195. 200. 205. 347. 348.

—— deſſen Sohn Alwin, geſt. d. 21. Oct. 1885 zu Dresden. I 164. II 203.

—— Clara, I 84. 138. 161. 162. 164. 170. 176. 180—182. 185. 193. 194. 199—201. 207. 211—218. 233. 243—249. 260—315. II 26. 50. 52. 53. 54. 57. 62. 67. 71. 75. 76. 83. 85. 88—91. 93. 95. 98. 99. 119. 121. 126. 127. 135. 146. 148. 152—157. 163—168. 348. 352.

Wiedebein, Gottlob, Capellmeiſter in Braunſchweig. (1779—1854.) II 9—12. 33.

Wielhorsky, Matthieu Graf, Hofmarſchall der Großfürſtin Marie, Herzogin von Leuchtenberg, zu Petersburg. Er war ein ausgezeichneter Violoncelliſt und veranſtaltete in ſeinem Hauſe häufig Kammermuſik- und Orcheſter-Aufführungen vor einem kleinen Kreiſe auserleſener Kunſtfreunde. Bei Schumann's Anweſenheit kamen dort die B-dur-Symphonie und die Quartette zum Vortrage. II 201. 205.

—— Michael Graf, deſſen Bruder, war Sänger und Componiſt. Geſt. d. 9. Sept. 1856 in Moskau.

Wigand, Georg, Buchhändler in Leipzig. II 379.

Wild, Franz, Tenoriſt in Wien. (1792—1860). I 294.

Willkomm, Dr. Ernſt Ad., Roman-Schriftſteller, geb. d. 10. Febr. 1810 zu Herwigsdorf bei Zittau, geſt. d. 24. Mai 1886 zu Zittau. II 197.

Wilſing, Friedr. Daniel Eduard, Componiſt in Berlin. II 317.

Wirſing, Rudolf, Theaterdirector in Leipzig. (1814—1878.) II 261. 263. 265. 279. 372.

Wolff, Reſtaurateur in Leipzig. I 175.

Wolfram, Joſeph, Bürgermeiſter zu Teplitz, Componiſt. (1789—1839.) II 50.

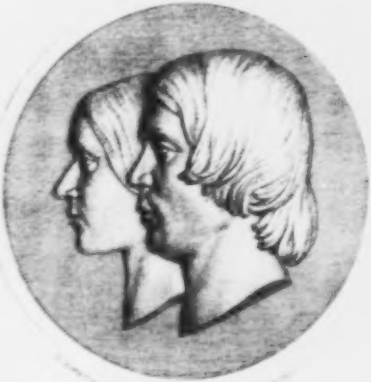
Wüſtefeld, Dr., in Heidelberg. I 100.

Zachariä von Lingenthal, Karl Salomo, Prof. d. Rechte in Heidelberg. (1769—1843.) I 110.

—— Karl Ed., deſſen Sohn, stud. jur. I 108.

Zander, Dr. Friedrich, Gymnaſ. Oberlehrer a. D. in Königsberg II 274.

Zuccalmaglio, Anton Wilh. Florentin v., (pſeud. Wilh. v. Waldbrühl und Dorfküſter Wedel,) geb. d. 12. April 1803 zu Waldbroel (im ehemal. Herzogth. Berg) ſtudirte Jura u. Naturwiſſ., wurde Erzieher beim Fürſten Gortſchakoff in Warſchau. Seit 1840 wieder in Deutſchland, ſtarb d. 23. März 1869 zu Nachrodt in d. Rheinprov. II 48. 51. 55-60. 67. 73. 76. 79. 90. 112. 121. 126. 131. 141. 171. 198.



CLARA UND ROBERT
SCHUMANN

[illegible]
[illegible]

Robert Schumann.

Eine Biographie

von

Joſef W. v. Waſielewski.

Mit den Medaillons von Clara und Robert Schumann und zwei Facſimiles.

Dresden.
Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kunze.
1858.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Die Ueberſetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Frau

Geh. Commerzienrath

Lila Deichmann

in Mehlemer Au bei Bonn

verehrungsvoll gewidmet.

Eine Biographie Robert Schumann's, nicht eine erſchöpfende, kritiſche Analyſe, noch auch eine umfaſſende äſthetiſche Würdigung ſeiner Werke ſollen nachfolgende Blätter geben. Ich habe mich darauf beſchränkt, nur diejenigen Compoſitionen des Meiſters näher ins Auge zu faſſen, welche wichtige und entſcheidende Momente ſeines Entwickelungsganges bezeichnen, oder an ſich einer beſonderen Erklärung bedürfen. Außerdem ſind die Kunſtgattungen, in denen Schumann geſchaffen, allgemeinen Betrachtungen unterworfen worden.

Die Thatſachen von R. Schumann's Leben feſtzuſtellen, iſt in mehrfacher Hinſicht wünſchenswerth. Bereits haben ſich mancherlei ungenaue und unrichtige Nachrichten über den Lebensgang des Verewigten durch Wort und Schrift verbreitet. Darum ſchien eine möglichſt unpartheiiſche Darſtellung, geſtützt auf ſorgfältig geprüfte mündliche und urkundliche Berichte, nothwendig, und zwar ſchon jetzt, damit die Berichtigung unwiſſentlicher, etwa von mir begangener Irrthümer durch Zeitgenoſſen ermöglicht wird. Ich habe mich in dieſer Darlegung aller Polemik enthalten; die Thatſachen werden für ſich ſelbſt Zeugniß geben. Dann auch ſchien eine Darſtellung der künſtleriſchen Entwickelung gerade dieſer bedeutungsvollen Perſönlichkeit von allgemeinſtem hiſtoriſch-muſikaliſchen Intereſſe; denn ſie giebt das Bild eines Künſtlerlebens in ſeinem Streben und Schaffen, wie es in ſeinen Grundzügen auch bei andern Perſönlichkeiten der Gegenwart wiederkehrt, und mit den neueren Richtungen und geiſtigen Bewegungen in der Muſik in genauer Verbindung und Wechſelwirkung ſteht. Und Robert Schumann iſt ein ſo eigenartiges Naturell, daß ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit, zumal in ihrem Beginne, nur bei genauer Kenntniß ſeines Lebensganges und der mannigfachen Bedingungen deſſelben vollſtändig erfaßt und gerecht beurtheilt werden kann.

Robert Schumann ſagt ſelbſt:*) „Es iſt unſtatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That meſſen zu wollen, da der Augenblick, der ein Syſtem umzuſtoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entſchuldigt liegen kann.“ — Und ferner: „Mit einiger Scheu ſpreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt ſind. Ich möchte gern etwas wiſſen von der Schule des Componiſten, ſeinen Jugendanſichten, Vorbildern, ja ſelbſt von ſeinem Treiben, ſeinen Lebensverhältniſſen — mit einem Wort vom ganzen Menſchen und Künſtler, wie er ſich bis dahin gegeben hat“ — —. Alles dies iſt wohl auf Niemand beſſer anzuwenden, als auf ihn ſelbſt.

---

*) S. R. Schumanns geſammelte Schriften (Leipzig bei George Wigand) Bd. 1 S. 87.

Robert Schumann gehört nicht zu den Meiſtern, deren künſtleriſches Schaffen eine Reihe von Gebilden in ſtetig aufſteigender Linie bezeichnet, die durchweg einen unmittelbaren und leicht zu erkennenden Genuß gewähren, — ſeine Geiſtesprodukte ſind nicht derart objectiv geworden und haben ſich nicht ſo von ſeinem individuellen Daſein losgerungen und befreit, daß man zum innigeren Verſtändniß derſelben der Kenntniß ihres Urſprunges entbehren könnte. Er gehört zu Jenen, die in vielen Fällen an die Erlebniſſe unmittelbar anknüpfen und aus ihnen heraus Tongebilde ſchaffen; — und ſolche Schöpfungen, oft einen unlösbaren Bruch hinterlaſſend, können eben nur verſtanden werden, wenn man über ihre Erſcheinung hinaus- und zurückgeht auf die Motive ihrer Entſtehung und auf die beſonderen Umſtände, unter denen ſie empfangen und gebildet wurden. Daher hört man einerſeits ſo häufig bei einer großen Anzahl Schumann'ſcher Compoſitionen über Mangel an Verſtändniß, andererſeits über Abſicht und all' dergleichen mit der Betonung des Vorwurfes klagen, während man doch nur ein Naturell vor ſich hat, das ſich genau ſo giebt, wie es eben iſt, und wie die eigenthümlichen Organiſationsverhältniſſe im Verein mit den Eindrücken des Lebens es geſtaltet haben. Das objective Kunſtwerk deutet zurück auf die ſubjective Art des ſchaffenden Künſtlers, und dieſe lebenskenntlich vor

Augen zu ſtellen war die Aufgabe dieſer Blätter. Sie mögen veranſchaulichen, wie Schumanns Wege, in Kunſt und Leben, und die von ihm auf denſelben errichteten zahlreichen Denkſteine nicht anders beſchaffen ſein konnten, als ſie dem unbefangenen, vorurtheilsfreien Blick ſich zeigen. Hiſtoriſche Treue, ſo weit der Menſch ihr überhaupt Genüge zu leiſten vermag, war alſo der Accent, der am beſtimmteſten betont werden mußte.

Ueber Anlaß und Berechtigung der von mir unternommenen Arbeit ſei Folgendes geſagt: In Folge des, vom October 1850 bis Mai 1851, ſo wie vom October 1851 bis Juni 1852 faſt täglich gepflogenen, mir unvergeßlichen Verkehrs mit Robert Schumann in Düſſeldorf, ſo wie durch dasjenige, was ich vielfach geſprächsweiſe von ihm ſelbſt über ſein früheres Leben und ſeine Werke erfuhr, beſonders aufgefordert: faßte ich im Sommer 1853 den Entſchluß, Eingehendes über des Meiſters künſtleriſche Thätigkeit, ſo weit ſie damals überſchaut werden konnte, aufzuzeichnen, und nach Befinden zu veröffentlichen*). Dieſer Entſchluß gewann neue Nahrung, als mir auf meine briefliche Mittheilung, von R. Schumann bereitwilligſt Material zur Ausführung meines Vorhabens anvertraut wurde. Es fand ſich dieſes Material in einem mir überſandten Hefte, welches außer einer, eigenhändig von Schumann geführten Compoſitionsüberſicht die werthvollſten Notizen über die Jugend und das Leben des Meiſters bis zum Jahr 1834 enthielt, ſo wie auch eine Reihe von Blättern, auf denen die mannigfachſten, theils wirklich ausgeführten, theils unausgeführt gebliebenen Entwürfe verzeichnet waren. Je mehr ich aber über meinen Plan nachdachte, und je weiter ich in Ausführung deſſelben vorſchritt, deſto klarer wurde mir, daß es unmöglich ſei, gerade über eine gewiſſe Anzahl der vorhandenen Schumann'ſchen Werke Beachtenswerthes zu bieten, bevor man nicht **Alles** erfahren habe, was mit ihnen im Zuſammenhange ſteht. Meine Arbeit, obwohl bis zu einem gewiſſen Grade gediehen, konnte daher ſchließlich nirgend genügen. Indeſſen war ſie nicht vergeblich, da ſie mich das Rechte erkennen lehrte.

---

*) So viel mir bekannt, iſt F. Brendel der Erſte geweſen, welcher Schumann und ſeine Kunſt eingehend beleuchtet hat. S. neue Zeitſchrift f. Muſik Bd. 22 S. 63 ff., 81 ff., 89 ff., 113 ff., 121 ff., 145 ff., 149 ff., und Geſchichte der Muſik von F. Brendel, Bd. 2.

Als Anfangs Auguſt 1856 die Trauerkunde von dem Dahinſcheiden Robert Schumanns durch Deutſchland ging, faßte ich die Idee, zu welcher ich bereits vorher durch die eben mitgetheilten Erlebniſſe und Erfahrungen entſprechende Anregung empfangen hatte, die gegenwärtige Lebensbeſchreibung zu unternehmen. Sofort ſchritt ich zur Feſtſtellung des erforderlichen Materials, die desfallſigen Forſchungen nach allen mir bekannten und zugänglichen Seiten hin richtend; und ich darf zu meiner Genugthuung ausſprechen, daß dieſelben vom günſtigſten Erfolg waren. Nicht allein über Schumanns Jugendleben wurden mir bei meiner zweimaligen Anweſenheit in Zwickau, wo noch Zeugen ſeiner Kinderjahre leben, werthvolle Aufſchlüſſe zu Theil, namentlich durch die Herren Stadtrath Caspari, Kirchenrath Dr. Döhner, Prodiakonus Flechſig, Rector Hertel, Dr. med. Herzog und Muſiklehrer Piltzing; ſondern auch über die ſpäteren Lebensepochen fand ich erwünſchte Gelegenheit, mich bei näheren Bekannten des Meiſters, als bei Herrn Carl Banck in Dresden, und den Herren Günther, Knorr und Wenzel in Leipzig zu orientiren, und ſo das Bild allmählig zu vervollſtändigen, welches ich von dem Verklärten in mir trug.

Außerdem gingen mir auf mein Erſuchen ſchriftliche Mittheilungen dankenswertheſter Art über den erſten Leipziger und Heidelberger Aufenthalt Schumann's durch die Herren Canzleirath Roſen in Detmold, Juſtizrath Semmel in Gera und Dr. jur. Töpken in Bremen zu. Anderweite Beiträge erhielt ich auf ſchriftlichem Wege von den Herren Muſikdirektor Dietrich in Bonn, Geh. Kirchenrath Profeſſor Dr. Haſe in Jena, Dr. med. Helbig in Dresden, Paſtor Dr. Keferſtein in Wickerſtedt bei Jena, Dr. W. Häring (Wilibald Alexis) — durch freundliche Vermittelung des Herrn Dr. Berthold Auerbach in Dresden — R. Lindau in Paris (durch freundliche Vermittelung des Herrn A. Reichel in Dresden), Hofkapellmeiſter Dr. Franz Liszt, Profeſſor J. Moſcheles, Muſiklehrer Piltzing in Zwickau, Dr. Richarz in Endenich bei Bonn, Gymnaſiallehrer Täglichsbeck in Brandenburg und Pfarrer Wolff in Langenaue bei Zeitz zu.

Eine höchſt wichtige Erwerbung machte ich endlich mit einer Menge Schumann'ſcher Briefe, deren Zahl ſich bald bis auf nahe an 200 ſteigerte. Wohl weiß ich, daß damit die überhaupt von Schumann's Hand herrührenden Briefe keineswegs erſchöpft ſind; allein da der Zweck meines Unternehmens nicht darauf hinauslaufen ſollte und konnte, die Schumann'ſchen Briefe in möglichſter Vollſtändigkeit zuſammenzuſtellen, ſo durfte ich mich mit Erwerbung derjenigen begnügen, die zur Erklärung gewiſſer Vorgänge in Schumann's Daſein, ſo wie zur Enthüllung ſeines reichen Seelenlebens erforderlich und ausreichend ſind. Ich habe die größere Hälfte derſelben theils dem Text einverleibt, wo es thunlich war, theils dem Schluß in einem Anhange unter der Aufſchrift: „Briefe vom Jahr 1833—1854" beigefügt, und zwar möglichſt unverändert und wortgetreu, ſofern nicht Rückſicht auf noch lebende Perſonen, oder unwichtiger Inhalt die Unterdrückung einzelner Stellen nothwendig oder wünſchenswerth machte. Solche unterdrückte Stellen ſind durch Striche erkennbar gemacht.

Die Mittheilung von Briefen verdanke ich den Herren: Bergmeiſter Becker in Freiberg, Hofcapellmeiſter H. Dorn in Berlin, Profeſſor Fiſchhof*) in Wien, Capellmeiſter F. Hiller in Cöln, Schriftſteller M. Horn in Chemnitz, Profeſſor Dr. Kahlert in Breslau, Paſtor Dr. Keferſtein in Wickerſtedt bei Jena, Muſikdirektor Reinardus in Glogau, Profeſſor Moſcheles in Leipzig, Muſikdirektor Reinecke in

---

*) Am 28ſten Juni 1857 in Baden bei Wien verſchieden.

Barmen, Canzleirath Roſen in Detmold, Kaufmann Rudel in Zwickau (durch freundliche Vermittelung des Hrn. Dr. Herzog daſelbſt), Oberlieutenant Strackerjan in Oldenburg, Dr. jur. Töpken in Bremen, Kaufmann Voigt in Leipzig und Friedrich Wieck in Dresden, ſo wie endlich der Frau Stadtrath Fleiſcher in Leipzig.

Die Herren Stephan Heller in Paris, Adolph Henſelt in Petersburg und Hofcapellmeiſter Dr. F. Liszt in Weimar bedauerten, meinen Wünſchen um Mittheilung Schumann'ſcher Briefe nicht willfahren zu können, da die in ihrem Beſitz geweſenen im Laufe der Zeit verloren gegangen ſeien.

Ich glaube es nicht übergehen zu dürfen, daß ich auch an Frau Clara Schumann, die dem Andenken ihres Gatten in der edelſten Weiſe lebt, mich gewendet, und ſie gebeten habe, mir Beiträge für meine Arbeit zu geben, worauf mir die Antwort zu Theil wurde, „daß ſie aus Pietät für ihren Mann mich nicht mit unvollſtändigem Material unterſtützen könne und dürfe.“ —

Anfangs dieſes Jahres war ich mit dem Ergebniß der Vorarbeiten ſo weit vorgeſchritten, um zu der in Folgendem enthaltenen Darſtellung übergehen zu können.

So biete ich denn hier der muſikaliſchen Welt, was ich an Wiſſenswerthem über R. Schumann erworben und in einen Rahmen zuſammenzufaſſen verſucht habe, in der Ueberzeugung: daß nichts Weſentliches von mir überſehen worden iſt.

Allen denjenigen aber, welche zur Erreichung des von mir angeſtrebten Zweckes ſo wohlwollend und fördernd beigetragen haben, fühle ich mich gedrungen, hiermit meinen herzlichen Dank auszuſprechen.

Dresden, im November 1857.

v. Waſielewski.

Inhalt.

Einleitung S. v.

I.

Robert Schumann's Jugend-, Lehr- und Studienjahre.

Zwickau, Leipzig, Heidelberg.

1810—1830.

Schumann's Eltern S. 1 ff. Robert Schumann und ſeine Geſchwiſter S. 7. Die Kinderjahre S. 7 ff. Der erſte Schulunterricht S. 8. Spielkameraden S. 9. Der erſte Muſikunterricht S. 10. Moſcheles's Eindruck S. 14. Der Gymnaſiaſt S. 15. Muſikaliſche Genoſſen S. 16 ff. Muſiktreiben in Schumann's elterlichem Hauſe und außerhalb deſſelben, S. 17 ff. Die Berufsfrage S. 20 ff. Das Jünglingsalter S. 23 ff. „Erſte bedeutende Zeit" S. 25 ff. Die Berufsfrage S. 26. Reiſe nach Leipzig und Prag S. 27. Das Abiturientenexamen S. 28. Reiſe nach München S. 29ff. Rückkehr nach Zwickau und Reiſe nach Leipzig S. 31. Das Studentenleben S. 35 ff. Neue Bekanntſchaften S. 39. Friedrich und Clara Wieck S. 40. Klavierunterricht bei Fr. Wieck S. 40 ff. Muſikaliſche Commilitonen S. 42. Muſiktreiben S. 43 ff. Reiſe nach Zwickau S. 47. Reiſe nach Heidelberg und das „Blüthenleben" daſelbſt S. 49 ff. Reiſe nach Mailand und Venedig S. 52 ff. Muſiktreiben in Heidelberg S. 63 ff. Oeffentliches Auftreten als Klavierſpieler S. 66. Beziehungen zu Thibaut S. 67. Commersleben S. 67. Erneuerte Compoſitionsanläufe S. 68 ff. opus 1 S. 69. Verlängerter Aufenthalt in Heidelberg S. 70 ff. Reiſe nach Frankfurt S. 73 ff. Die Berufsentſcheidung S. 78 ff. Ausflug nach Straßburg S. 86. Abreiſe von Heidelberg S. 87.

II.

Robert Schumann's Künſtlerlaufbahn.

Leipzig.

1830 — 1840.

Ankunft in Leipzig S. 91. Die muſikaliſchen Verhältniſſe daſelbſt S. 91. ff. Erneuerte Verbindung mit Fr. Wieck S. 95. Geheime Studien S. 95 ff. Erlahmung des Fingers S. 96. Erſter theoretiſcher Unterricht S. 97. Die Papillons (op. 2) S. 97 ff. Allegro op. 7 S. 100. Erlahmung der rechten Hand S. 100 ff. Theoretiſcher Curſus bei H. Dorn S. 102 ff. Chopins Erſcheinen S. 103 ff. Das geſellige Leben S. 104. Curioſa S. 105. Einwirkung des theoretiſchen Studiums S. 106. Op. 4 und 3 S. 107 ff. Reiſe nach Zwickau S. 109. Aufführung eines Symphonieſatzes S. 40. Rückkehr nach Leipzig S. 113. Sommerwohnung in Riedels Garten S. 113. Schumann's Lebensweiſe S. 114 ff. Op. 10, 5 und 7 S. 115 ff. Umzug in die Stadt S. 118. Eine Kataſtrophe S. 118 ff. Neue Bekanntſchaften S. 119. Gründung der neuen Zeitſchrift für Muſik S. 120 ff. Erneſtine von Fricken S. 132. Henriette Voigt S. 133. Op. 13 u. 9 S. 137. Ein herber Verluſt S. 143. Schumann als Eigenthümer der Zeitſchrift für Muſik S. 143. Op. 11 und 22 S. 144 ff. Zwei wichtige Ereigniſſe S. 146. Die „kritiſche Lage" S. 148 ff. Op. 17 und 14 S. 150 ff. Schumanns öffentliche Stellung als Muſiker und Kritiker S. 155 ff. Op. 12 und 6 S. 158 ff. Bewerbung um Clara Wieck S. 163. Plan einer Ueberſiedelung nach Wien S. 164 ff. Reiſe dahin S. 172 ff. Rückreiſe nach Leipzig S. 179. Op. 21, 15 und 16 S. 180 ff. Op. 26 S. 184. Rückblick S. 185 ff.

III.

Robert Schumann's Künſtlerlaufbahn.

Leipzig, Dresden, Düſſeldorf.

1840 — 1854.

Der Doktortitel S. 1 5 ff. Das „Liederjahr" S. 199 ff. Die Verheirathung S. 209. Orcheſtercompoſitionen S. 211 ff. Kammer-

muſik S. 213 ff. Das Lehramt S. 216. Paradies und Peri S. 217 ff. Reiſe nach Petersburg und Moskau S. 222 ff. Rückkehr nach Leipzig S. 227. Rücktritt von der Zeitſchrift S. 227. Compoſition des Epilogs zum Fauſt S. 229. Ueberſiedelung nach Dresden S. 229. Krankheitsperiode S. 230 ff. Bericht des Hausarztes S. 230 ff. Das Studienjahr S. 234. Op. 56, 58 und 54 S. 235. Die C-dur-Symphonie S. 236. Das Jahr 1846 S. 236. Reiſe nach Wien, Berlin und Zwickau S. 237 ff. Compoſitionen des Jahres 1847 S. 238. Geneveva S. 239 ff. Compoſitionen des Jahres 1848 S. 246. Das Weihnachtsalbum S. 246. Manfred S. 247. Das Adventlied S. 249. Der Dresdner Chorgeſangverein S. 253. Das „fruchtbarſte Jahr“ S. 254. Compoſitionen des Jahres 1849 S. 256 ff. Reiſe nach Leipzig, Bremen und Hamburg S. 259. Die Compoſitionen bis Auguſt 1850 S. 259 ff. Vorbereitung zur Ueberſiedelung nach Düſſeldorf S. 261 ff. Ankunft daſelbſt S. 267. Schumann als ſtädtiſcher Muſikdirektor S. 267 ff. Die in Düſſeldorf entſtandenen Compoſitionen des Jahres 1850. Die „Rheiniſche“ Symphonie S. 270. Compoſitionen des Jahres 1851 S. 272. Die Pilgerfahrt der Roſe S. 274. Der Königſohn S. 275 ff. Die D-moll-Symphonie S. 277. Compoſitionen des Jahres 1852 S. 278. Schumanns Befinden S. 280. Compoſitionen des Jahres 1853 S. 281. Weitere Entwickelung von Schumanns Körperleiden S. 283 ff. Die beiden letzten freudigen Erlebniſſe S. 286. Die Monate Januar und Februar des Jahres 1854 S. 287. Die Kataſtrophe S. 289. Schumann in der Heilanſtalt zu Endenich S. 290. Schumanns Dahinſcheiden S. 291. Nachruf von Ferd. Hiller S. 291 ff. Allgemeine Charakteriſtik Schumanns S. 295 ff. Bericht des Dr. Richarz über Schumanns Krankheit und Tod S. 301 ff.

Anhang.

A. und **B.** Gedichte von R. Schumann S. 309—312. **C.** Biographiſche Notizen über Friedrich Wieck S. 312. **D.** Biographiſche Notizen über Clara Wieck S. 314. **E.** Brief Widebein's an Schumann S. 316. **F.** Tagebuchsauszug von Dr. W. Häring (Wilibald Alexis) S. 317. **G.** Beurtheilung der Fis-moll-Sonate (op. 11) von J. Moſcheles S. 320. H. Urtheil über die Sonate F-moll (op. 14) von Moſcheles S. 323. I. Aufſatz über einige Klaviercompoſitionen Schumanns von Fr. Liszt S. 324. K. Briefliche Mittheilungen von Fr. Liszt S. 331.

Briefe vom Jahr 1833—1854

S. 335—435.

I.

Robert Schumann's Jugend-, Lehr- und Studienjahre.

Zwickau, Leipzig, Heidelberg.

1810—1830.

Robert Schumann iſt, ſo weit es ſich hat ermitteln laſſen, einer nichts weniger als muſikaliſchen Familie entſproſſen.

Der Vater, Friedrich Auguſt Gottlob Schumann,*) war der älteſte Sohn eines unbemittelten Paſtors, Friedrich Gottlob Schumann im Dorfe Entſchütz bei Gera, ſpäter Archidiakonus in Weida; er wurde frühzeitig dem Kaufmannsſtande beſtimmt und im 11. oder 12. Jahre**) in das Haus ſeiner Großmutter nach dem Städtchen Eiſenberg, zum Beſuch der lateiniſchen Stadtſchule gebracht, von wo aus er in ſeinem 15. Jahre bei einem Kaufmann in Ronneburg in die Lehre trat. Von hier ab führte er unter mannigfachen Bedrängniſſen und Hemmniſſen während einer Reihe von Jahren ein vielgeprüftes Daſein, hervorgerufen durch die verfehlte Wahl des Berufs. Auguſt Schumann, entſchieden begabt für das ſchriftſtelleriſche Fach, wovon er ſchon in reiferen Knabenjahren durch mannigfache dichteriſche

---

*) Die folgenden, denſelben betreffenden Mittheilungen ſind ſeiner von C. E. Richter verfaßten Biographie, erſchienen 1826 bei Gebr. Schumann in Zwickau, entnommen.

**) Das Pierer'ſche Univerſallexikon giebt als das Geburtsjahr Aug. Schumann's das Jahr 1773 an. In der vorerwähnten Biographie fehlt es.

Verſuche Beweiſe geliefert hatte, wurde durch den Willen ſeiner Eltern genöthigt, ſich dem Materialgeſchäfte zu widmen. Seine Neigung trieb ihn dagegen unaufhörlich zum Studium wiſſenſchaftlicher und ſchöngeiſtiger Werke; unter dieſen waren es vorzugsweiſe Young's und Miltons Schriften, welche ihn anzogen und von denen er äußerte, daß ſie ihn bisweilen dem Wahnſinn nahe gebracht hätten. Kein Wunder daher, wenn der ihm zugewieſene Beruf ihn nach und nach bis zur Unerträglichkeit anwiderte und ihn kein Mittel ſcheuen ließ, ſich eine Thätigkeit zu ſchaffen, die ſeinen angeborenen Neigungen zur Litteratur wenigſtens in etwas entſprach. Mittellos indeß, wie er war, mußte er dies Streben und die endliche Verwirklichung deſſelben durch lange harte Geiſteskämpfe und materielle Entbehrungen erkaufen, ja ſogar durch ein körperliches Siechthum, das ihn bis zu ſeinem Tode nicht verließ und ſeinen Lebensfaden ſchon in der Kraft der Mannesjahre zerſchnitt.

Die kaufmänniſche Laufbahn verließ Auguſt Schumann in Leipzig, wo er nach mehrfachem Conditionswechſel in verſchiedenen Orten eine Stelle in einem Kaufmannshauſe angenommen hatte. So nahe an der Quelle der Wiſſenſchaften vermochte der feurige ſtrebſame Jüngling ſeine Wünſche nicht mehr zu unterdrücken. Er ließ ſich als Studiosus humaniorum bei der Univerſität zu Leipzig inſcribiren, in der Zuverſicht nach vollbrachtem Studium ganz der litterariſchen Laufbahn leben zu können. Deshalb trat er mit Heinſe*) in Zeitz, dem er eine ſeiner Arbeiten zur Beurtheilung einſandte, in Verbindung, welcher ihm jedoch entſchieden von ſeinem Vorhaben abrieth. Hierdurch keineswegs abgeſchreckt, verfolgte er den einmal eingeſchlagenen Weg beharrlich, ein kümmerliches Daſein friſtend. Lange vermochte er es indeß nicht. Die äußerſte Noth zwang ihn in's elterliche Haus zurückzukehren. Hier verfaßte er einen Roman: „Ritterſcenen und Mönchsmärchen“, den er abermals Heinſe, um deſſen Rath bittend, mittheilte. Dieſer Schritt trug ihm eben ſo wenig eine Anerkennung ſeines Strebens ein als der erſte; aber er hatte den für Sch. günſtigen Erfolg, daß Heinſe ihn aufforderte, in ſeine zu begründende Buchhandlung als Gehilfe einzutreten. Um ſo lieber folgte er dem Antrag, als er dadurch nicht allein die Möglichkeit einer Exiſtenz wieder gewann, ſondern auch gleichzeitig die erwünſchte Gelegenheit fand, ſich mit den neueſten Erzeugniſſen der Litteratur vertraut zu machen. Auch in anderer Hinſicht noch wurde ſein Aufenthalt in Zeitz ihm wichtig; das Geſchick führte ihn nämlich einem Mädchen, der Tochter ſeines Wirthes zu, in der er ſpäter ſeine Gattin gewann. An dieſe Verbindung war jedoch für Schumann, da jene von Heinſe etablirte Buchhandlung in lucrativer Hinſicht keine günſtigen Reſultate lieferte, die Bedingung geknüpft, dem buchhändleriſchen Geſchäfte gänzlich zu entſagen und ſich als Materialiſt zu etabliren. Obgleich er ſich durch dieſe Anforderung mit einem Schlage wieder in die nackte Proſa zurückgeworfen ſah, blieb ihm dennoch, um die Wünſche ſeines Herzens zu befriedigen, nichts übrig, als dem Begehr des zukünftigen Schwiegervaters ſich willfährig zu zeigen. Wo aber ſollte er die Mittel zu einem ſelbſt beſcheidenen Etabliſſement hernehmen? Auch hier fand ſeine erfinderiſche Natur einen Ausweg. Schumann trennte ſich alsbald von Heinſe und kehrte wiederum in's elterliche Haus zurück, um dort durch ſchriftſtelleriſche Arbeiten eine Summe Geldes zu verdienen. Wie ſehr und wie ſchnell ihm dieß für ſeine Verhältniſſe glückte, beweiſt der Umſtand, daß er nach etwa anderthalbjähriger überaus angeſtrengter und mühevoller Thätigkeit nahe an 1000 Thlr. — eine für die damalige Zeit hübſche Summe — durch verſchiedene Schriften, unter denen das in der merkantiliſchen Welt bekannte „compendiöſe Handbuch für Kaufleute“ in 4 Bänden, genannt zu werden verdient, erwarb.

---

*) Nicht zu verwechſeln mit dem bekannten Schriftſteller Wilhelm Heinſe. Der hier gemeinte war Buchhändler und befaßte ſich nebenbei mit Schriftſtellerei. S. Pierer's Univerſallexikon.

Er aſſociirte ſich nun im Jahre 1795 mit einem Kaufmann in Ronneburg und verheirathete ſich auch bald darauf mit der ihm treu gebliebenen Erwählten ſeines Herzens. Nach Verlauf von vier Jahren etwa gab er das erworbene Geſchäft aber ſchon wieder auf, um ſich ganz und für immer dem Buchhandel zu widmen. In dem neugeſchaffenen Wirkungskreiſe bethätigte Schumann einen unermüdlichen raſtloſen Fleiß nach verſchiedenen Richtungen hin, der ſelbſt ſein früheres Streben in Schatten ſtellte, durch den allerdings aber auch nach und nach ſeine Vermögensumſtände bedeutend gehoben wurden; ſo ſchrieb er 16 verſchiedene theils in die wiſſenſchaftliche, theils in die geſchäftliche Sphäre gehörende Werke, die er ſelbſt verlegte. Die allmälige Erweiterung ſeiner Buchhandlung indeß machte mehr und mehr den Umzug in eine günſtig gelegenere Stadt wünſchenswerth, und ſo entſchloß Schumann ſich im Jahre 1808 nach der ſächſiſchen Bergſtadt Zwickau überzuſiedeln, wo er im Vereine mit einem ſeiner Brüder, den Grund zu der bis 1840 beſtandenen und in der litterariſchen Welt wohlbekannten Verlagsbuchhandlung der Firma „Gebrüder Schumann“ legte.

Hier fing ſein Geſchäft erſt recht zu blühen an. Zunächſt veranſtaltete er eine Taſchenausgabe der Claſſiker aller Nationen, mit welcher er das erſte Signal zu vielen anderen derartigen ſpäter ins Leben getretenen Unternehmungen gab. Hierauf begründete er ein Journal, den „erzgebirgiſchen Boten" (1808 — 1812), welchem die ſogenannten „Erinnerungsblätter" folgten (1813 — 1826). Im Jahre 1813 begann er die Herausgabe zweier größerer Sammelwerke. Das eine derſelben war das „Staats-, Poſt- und Zeitungslexikon von Sachſen", fortgeſetzt und beendigt von A. Schiffner (im Ganzen 13 Bände und 5 Supplementbände), das andere bildete eine „Gallerie berühmter Zeitgenoſſen in Portraits" mit beigefügtem Text.*)

Eine der letzten buchhändleriſchen Unternehmungen Auguſt Schumanns war die verdeutſchte Veröffentlichung des Walter Scott und des Byron. Die Poeſien des Letzteren begeiſterten ihn ſo ſehr, daß er den „Childe Harald" und „Beppo" ſelbſt überſetzte.

Aus dieſer gedrängten, nur das Weſentlichſte enthaltenen Darſtellung iſt erſichtlich, daß der Vater unſeres Tonmeiſters ein Mann war, der durch raſtloſen Fleiß, durch glückliche Ausbeutung ſeiner Talente, unter den geſchilderten, ſehr beengenden Umſtänden, ſowie durch die dem Geſchicke abgerungenen nicht unbedeutenden Erfolge unbedingte Achtung einflößt. Sind auch ſeine litterariſchen Erzeugniſſe im Gebiete der Poeſie nicht von dem Werthe, daß ihnen eine andere Bedeutung zuerkannt werden dürfte, als eben diejenige: eine Spanne Zeit hindurch den Leſebedürfniſſen gewiſſer Kreiſe gedient zu haben, ſo zeugen ſie doch immer von einer nicht gewöhnlichen Begabung und von einem bei praktiſchen Geſchäftsmännern ſeltenen Streben, wogegen die angeführten compilirten Werke ihm in der buchhändleriſchen Welt einen ehrenvollen Namen begründet haben, der noch heute mit Achtung genannt wird.

Auguſt Schumann wird von Allen, die ihn gekannt, als ein gerader, zuverläſſiger, wohlwollender Charakter geſchildert, der zwar nicht frei von Schwächen geweſen ſei, deſſen Vorzüge ſich indeß doch in ſo hervorſtechendem Maaße geltend gemacht hätten, daß er die Liebe und Zuneigung aller Derjenigen, die mit ihm in nähere Berührung gekommen, beſeſſen habe. Seinem Aeußeren nach war er zwar von ſchwächlichem aber wohlgebildetem Körperbau; ſeine Geſichtszüge, wie ſie das von ihm exiſtirende, aus dem 38. Lebensjahre herrührende Portrait zeigt, haben einen wohlwollenden, edlen Ausdruck, deuten aber entſchieden auf ein ſtilles, verſchloſſenes und ernſtes Weſen, das ihm auch, namentlich im reiferen Mannesalter eigen geweſen ſein ſoll, und deſſen Merkmale die Conflikte eines vielbewegten Lebens ſeiner ganzen äußeren Erſcheinung wohl aufgedrückt haben mochten.

---

*) An dieſem Text hat Robert Schumann als 14jähriger Jüngling mit gearbeitet.

Wie bereits angeführt, verheirathete Auguſt Schumann ſich im Jahr 1795 mit Johanna Chriſtiana Schnabel*), der älteſten Tochter des Rathschirurgen Abraham Gottlob Schnabel in Zeitz. Der hierauf bezügliche amtliche Ausweis des betreffenden Kirchenbuchs lautet: „Auguſt Schumann, Kauf- und Handelsherr in Ronneburg, des Hochehrwürdigen Herrn Johann Friedrich Schumann, Archi-Diac. in Weida, ehel. Sohn, und Jungfrau Johanne Chriſtiane Schnabel, Herrn Abraham Gottlob Schnabel's, Rathschirurgen zu Zeitz, ehel. älteſte Tochter ſind Dom. 19, 20 und 21. p. trin. als den 11., 18. und 25. October 1795 öffentlich aufgeboten und alsdann in Geußnitz**) a Domino Keil copulirt und eingeſegnet worden."

Johanna Schumann, von angenehmen Aeußern, mit einem natürlichen Verſtande begabt, der jedoch unter der Einwirkung kleinſtädtiſcher Verhältniſſe nicht die Gränzen gewiſſer Anſchauungen zu überſchreiten vermochte, zeigte keine über das Maaß des Gewöhnlichen hinausgehende Bildung, wenn gleich ihre äußere Erſcheinung einnehmend und von einem gewiſſen Repräſentationstalent begleitet war. In ſpäteren Lebensjahren ſtellte ſich bei ihr ein Zuſtand ſchwärmeriſcher, ſentimentaler Ueberſpanntheit, verbunden mit momentan aufbrauſender Heftigkeit, und ein Hang zum Abſonderlichen ein, wozu auch noch manche eheliche Inconvenienz mit beigetragen haben mag.

---

*) Das Geburtsjahr von Schumann's Mutter iſt nicht zu ermitteln geweſen. Die Nachſuchungen im Kirchenbuche waren vergeblich.

**) Ein Dorf bei Zeitz.

In dieſer Ehe wurden fünf Kinder gezeugt, von denen Robert, geboren den 8. Juni 1810, Abends ¼10 Uhr*) zu Zwickau im Hauſe am Markt Nr. 5, das jüngſte war. Ihm voran ſtanden im Alter drei Brüder: Eduard, Carl und Julius, ſowie eine Schweſter: Emilie. Bemerkenswerth dürfte es ſein, daß die letztere im Anfange der zwanziger Lebensjahre an den Folgen einer unheilbaren Gemüthskrankheit, welche deutliche Spuren ſtillen Wahnſinns erkennen ließ, geſtorben iſt. Auch ſeine Brüder ſind ihm ſämmtlich bereits in den Tod vorangegangen.

Die früheſten Jahre der Kindheit brachte Robert meiſt in weiblicher Umgebung zu; außer ſeiner Mutter war es namentlich eine ſeiner Pathen, die der Schumann'ſchen Familie nahe befreundete Bürgermeiſter Ruppius in Zwickau, welche ſich viel mit ihm beſchäftigte, und in deren Hauſe er ſich oft ganze Tage und Nächte beſuchsweiſe aufhielt. Daß er als jüngſtgeborner und als ſogenanntes „ſchönes Kind" unter dieſen Umſtänden in vieler Hinſicht verwöhnt und verhätſchelt wurde, ließe ſich, wenn man hierüber auch keine genaue Kunde hätte, um ſo ſicherer vorausſetzen, als ſein Vater, durch einen umfaſſenden und anſtrengenden Beruf gänzlich in Anſpruch genommen, ſich ſeiner erſten Erziehung gar nicht, oder doch nur zeitweiſe widmen konnte. Aber auch ſpäter wurde dies nicht anders, denn mit dem Beginn der Enthüllung ſeiner Talente wurde Robert nicht allein der verzogene Liebling der ganzen Familie, ſondern aller derjenigen, die ihn kannten. So blieb ihm denn kaum jemals ein Wunſch unerfüllt, — eine bedenkliche Erſcheinung, die nach allen Erfahrungen in den meiſten Fällen üble Folgen zurückläßt und ohne Zweifel auch die in Schumann's ſpäterem Leben hervorgetretene Reizbarkeit und Empfindlichkeit, ja, den Mangel aller Nachgiebigkeit beim Begegnen widerſtrebender und ſeinem Willen ſich nicht fügender Elemente erzeugt hat.

---

*) Nach dem amtlichen Taufregiſter der Hauptkirche St. Marien in Zwickau. Daſſelbe beſagt, daß Robert am 14. deſſelben Monats die Taufe empfangen habe.

Robert war, wie ſein ſpäteres Leben gelehrt hat, vor allen ſeinen Geſchwiſtern von der Natur bevorzugt worden. Die Vermuthung, daß er der Hauptſache nach die phyſiſche und pſychiſche Conſtitution ſeines um die Zeit ſeiner Geburt körperlich bereits ſehr leidenden Vaters, nur in geſteigerter Potenz geerbt habe, liegt bei einem Vergleich beider Charaktere nahe genug; aber auch von dem Naturell der Mutter ſcheint neben der möglicherweiſe angeborenen Dispoſition zu der ſchließlich hervorgetretenen Geiſteskrankheit, welche, wie man geſehen hat, in der Familie auch anderweit ſich bemerkbar macht, ein Theil auf ihn gekommen zu ſein.

Mit dem Beginn des ſechſten Lebensjahres wurde Robert einer ſogenannten Sammelſchule des Archidiaconus Dr. Döhner*) übergeben, ohne daß er bis dahin irgend welche hervorſtechende Seite des erwachenden Geiſtes gezeigt hätte. Es war dies eine ſtarkbeſuchte Privatunterrichtsanſtalt, welche damals den Mangel einer Bürgerſchule in Zwickau erſetzte. Hier kam er zuerſt in ausgedehntere Berührung mit einer Anzahl von Kindern gleichen Alters, und wie im Menſchen ſich ſchon frühzeitig unbewußt gewiſſe Geſchmacksrichtungen ausgeprägt finden, ſo wählte Robert unter ſeinen Jugendgenoſſen ſehr bald einige derſelben zu näherem Umgange aus.*) Mit dieſen verkehrte Robert auch außerhalb der Schule, bei welcher Gelegenheit gemeinſchaftliche Spiele getrieben wurden, und hier zeigte ſich die erſte Regung einer derjenigen Eigenſchaften, welche ſpäterhin bezeichnend wurden für ſeine Individualität. Es war die des Ehrgeizes, welche, wie ſich in ſeinem weiteren Leben mehrfach wahrnehmen läßt, durchaus edler und ungewöhnlicher Art, damals ſicher wohl noch ganz unbewußt und unmittelbar, jedoch offenbar ſchon als angeborener Charakterzug aus dem Innern des Kindes hervortrat. Dieſelbe machte ſich inſofern geltend, als Robert bei den Spielen ſtets den Ton angab, und z. B. beim vielbeliebten „Soldatenſpiel", welchem meiſtens der Vorzug gegeben wurde, allemal das Commando führte. Die anderen beugten ſich gern und ohne Widerſtreben der von ihm ausgeübten Hegemonie, da er als ein freigebiger, gutmüthiger und freundlicher Kamerad von allen geliebt wurde. So zeigt Schumann ſchon in früheſter Jugend das Bild der Herrſchaft im kleinſten Kreiſe, die uralte Sentenz „Immer der Erſte zu ſein, und vorzuſtreben den Andern" unbewußt bethätigend, welche ſpäter als Wahlſpruch ſeinen Anſtrebungen vorleuchtete.

---

*) Jetzt Schul- und Kirchenrath in Zwickau.

---

*) Unter dieſen nennt Schumann ſelbſt als ſeinen älteſten vor allen Emil Herzog. Derſelbe, Dr. med. in Zwickau, hat ſich in Sachſen durch eine von ihm verfaßte Chronik der Stadt Zwickau bekannt gemacht. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß er die erſte Anregung zu einem bleibenden Erinnerungszeichen an Robert Schumann in ſeiner Vaterſtadt Zwickau, das in der Folgezeit zur Ausführung kommen ſoll, gegeben hat.

Was ſeine Fortſchritte in der Schule betrifft, — er genoß nach Abſolvirung des Elementaren auch Unterricht im Lateiniſchen, Griechiſchen und Franzöſiſchen, — ſo waren dieſe von keinen beſonderen ſichtbaren Erfolgen begleitet; er war eben nur ein Schüler wie Hundert andere, ohne durch irgend etwas ſich hervorzuthun. Mehr ſchon mögen Funken des ſich regenden Geiſtes im unmittelbaren Verkehr mit ſeiner Mutter ſich geoffenbart haben, da dieſelbe, wie Augenzeugen berichten, ſich öfters zu der etwas überſchwänglichen Aeußerung: „Robert iſt mein lichter Punkt“ veranlaßt fand. Jedenfalls aber war er im Ganzen ſo weit entwickelt, daß mit ihm um dieſe Zeit neben dem Schulbeſuch auch der Muſikunterricht begonnen wurde.*) Er erhielt denſelben (ob auf Grund ſeiner Naturanlage oder blos zufällig, hat nicht ermittelt werden können), von dem erſt vor Kurzem im hohen Greiſenalter verſtorbenen Lehrer am Lyceum zu Zwickau, Baccalaureus Kuntzſch, und zwar auf dem Klavier. Dieſer, aus den unterſten Schichten der Geſellſchaft (ſein Vater war ein armer Inſaß des Dorfes Wilſchdorf bei Dresden), durch beharrlichen Fleiß und unter den mannigfachſten Entbehrungen zu einem achtunggebietenden Wirkungskreiſe emporgeſtiegen, wird als ein formell höflicher Mann von altfränkiſchem Zuſchnitte und einer bis ans Kleinliche ſtreifenden Pedanterie geſchildert.*) Neben ſeinem wiſſenſchaftlichen Berufe hatte er ſich in den Mußeſtunden mit Muſik beſchäftigt, und dabei ſo viel von den Praktiken derſelben profitirt, um eine Organiſtenſtelle bei mäßigen Anſprüchen verſehen und Klavierunterricht geben zu können. Wenn man ſich nun um 40 Jahre in die Vergangenheit und damit zugleich in eine Zeit zurückverſetzt, wo die Schule des modernen Pianoforteſpiels erſt in der Entfaltung begriffen war, ſo wird man leicht einen Schluß auf die Leiſtungsfähigkeit und die Lehrmethode eines Mannes, der, gänzlich abgeſchieden von der muſikaliſchen Welt, in einem damals kleinen, unbedeutenden Orte**) lebend, ſich ſelbſt gebildet hatte, machen können. Und in der That war auch die praktiſche Seite ſeines Könnens, und ebenſo die theoretiſche keineswegs von der Beſchaffenheit, um eine ſo reichbegabte, und deshalb um ſo eher den Verirrungen ausgeſetzte muſikaliſche Natur, wie diejenige Schumann's, zu einer glücklichen, gedeihlichen Entwickelung zu bringen. Immerhin verdankt Robert ſeinem Muſiklehrer die Bekanntſchaft mit dem Nothwendigſten des Klavierſpiels und den hiermit gegebenen erſten Anſtoß zur Kundgebung ſeiner angeborenen muſikaliſchen Talente, in Anbetracht deſſen er demſelben auch bis in die ſpäteſten Jahre ſeines Lebens, wie aus mannigfachen Briefen hervorgeht, ſtets eine freundſchaftliche Erinnerung bewahrte. Als Beleg dafür möge hier einer dieſer Briefe, aus den letzten Lebensjahren Schumann's herrührend, folgen:

---

*) Genau iſt der Beginn dieſes Unterrichts trotz aller Nachforſchungen nicht feſtzuſtellen geweſen. Es findet ſich blos in dem ſchriftlichen Nachlaſſe von Roberts Muſiklehrer, welchen ich, ſo viel noch davon vorhanden war, ſorgfältigſt durchgeſehen habe, eine Notiz, nach welcher Schumann im September des Jahres 1817 Muſikalien von ſeinem Lehrer leihweiſe erhalten hat; hiernach wäre die Folgerung berechtigt, daß der Muſikunterricht im Laufe des 7. Lebensjahres ſpäteſtens begonnen habe.

---

*) Dies ſtimmt mit den Wahrnehmungen, welche ich bei der Durchſicht des ſchon erwähnten Nachlaſſes zu machen vielfache Gelegenheit hatte, überein. Derſelbe enthält nebſt einer großen Menge von Kuntzſch eigenhändig copirter Muſikſtücke, deren Componiſten indeß zum Theil heut zu Tage ganz verſchollen ſind, eine Anzahl mit wahrhaft peinlicher Genauigkeit geführter Notizbücher, deren meiſt ganz unbedeutender, hausbackener und trockener Inhalt ein deutliches Bild von ihrem Schreiber geben.

**) Zwickau hat ſich neuerdings ſehr vergrößert und außerdem Bedeutung durch ſeine vielen Steinkohlengruben gewonnen.

Godesberg (bei Bonn) Anfangs July 1852,

Theuerſter Lehrer und Freund,

Am liebſten hätte ich Ihnen zum heutigen Tage*), dieſem Tage großer Freude für Alle, die Ihnen naheſtehen, meine Wünſche ſelbſt gebracht, am liebſten in vollen Tönen des Chors ausgeſprochen, was an ſolchen Tagen das Herz bewegt. Aber leider bindet, dem erſten Wunſch zu genügen, die weite Ferne, und dann traf mich die Kunde des Ehren- und Freudenfeſtes ſpäter, als es der theilnehmende Freund, Herr Dr. Klitzſch beabſichtigte und entfernt von Düſſeldorf, von wo er mir ſeinen Brief nachſchickte.

So ſei Ihnen denn von einem Ihrer Schüler, der die Erinnerung an ſo vieles von Ihnen empfangene Gute in treuem Herzen bewahrt, wenigſtens ein Kranz**) dargebracht, den ich im Verein mit meiner Frau, die Ihnen gleichfalls ihre hochachtungsvollen Grüße ſendet, am liebſten ſelbſt aufgeſetzt hätte, mit dem wir aber leider nur im Geiſte die würdige Stirn umſchlingen können — und bewahren Sie Ihre alte Liebe und Theilnahme auch ferner

Ihrem
dankbar ergebenen
Robert Schumann.

Die Kunſt der Töne hatte trotz der unzureichenden Leitung und Unterweiſung gar bald das Innere des Knaben entzündet; ihr Zauber löſte, wie es ſcheint, zuerſt die Bande des Geiſtes und übte zugleich eine ſolche Gewalt auf das jugendlich erregte Gemüth, daß Robert auf eigne Hand und ohne irgend eine Kenntniß der Generalbaßlehre ſogar ſelbſtſchöpferiſche Verſuche anſtellte. Die erſten derſelben, in kleinen Tänzen beſtehend, fallen bereits zwiſchen das ſiebente und achte Lebensjahr. Gleichzeitig machte ſich auch in einer der erworbenen techniſchen Fertigkeit entſprechenden Weiſe die Gabe des Phantaſirens bemerkbar.*)

---

*) Kuntzſch feierte ſein 50jähriges Amtsjubiläum als Lehrer.

**) Es war ein Lorbeerkranz.

Eben ſo ſehr nun als die Muſik einerſeits, zog ihn andererſeits die Lectüre an, zu deren Befriedigung er die reichlichſte und mannigfaltigſte Gelegenheit in der Buchhandlung ſeines Vaters fand. Natürlich wird er unter Anleitung des Letzteren nur ſolche Schriften geleſen haben, welche ſeiner kindlichen Phantaſie entſprachen und die dem Jugendalter überhaupt angemeſſen ſind. Wie in der Muſik waren auch hier eigene Produktionsverſuche die nächſte Folge. So ſchrieb er z. B. Räuberkomödien, die er mit Hilfe ſeines Vaters und ſeines älteren Bruder Julius ſowie der dazu verwendbaren Schulkameraden auf einer eigens dazu hergerichteten kleinen Bühne (gegen Entrée ſogar) aufführte. Sein Vater bemerkte, wie man ſchon aus der begünſtigenden Mitwirkung zur Darſtellung dieſer zweifelsohne harmloſen dichteriſchen Verſuche abnehmen kann, dieſe Neigung Roberts beſonders gern und begünſtigte ſie, ſo weit es ſeine Zeit erlaubte, der Hoffnung lebend, ſein Lieblingsſohn werde ſpäter die ſchriftſtelleriſche Laufbahn, auf der er ſich ſelbſt wiederholentlich verſucht, betreten. Dieſe Hoffnung indeß wurde in der Folge durch die überwiegende Neigung Roberts zur Muſik, welche überdies ſehr bald durch ein wichtiges Ereigniß befruchtende Nahrung empfangen ſollte, wieder in den Hintergrund zurückgedrängt.

---

*) Ein zu Nr. 52. Jahrgg. 1848 der Allg. Muſikal. Zeitung ausgegebenes Beiblatt vom April 1850, enthält eine werthvolle, auf urkundlichen Mittheilungen beruhende biographiſche Skizze Robert Schumann's, in welcher es unter Anderem heißt: „Es wird erzählt, daß Schumann ſchon als Knabe eine beſondere Neigung und Gabe beſeſſen habe, Gefühle und charakteriſtiſche Züge mit Tönen zu malen; ja, er ſoll das verſchiedene Weſen um ihn herumſtehender Spielkameraden durch gewiſſe Figuren und Gänge auf dem Piano ſo präcis und komiſch haben bezeichnen können, daß jene in lautes Lachen über die Aehnlichkeit ihrer Portraits ausgebrochen ſeien.“

Robert hörte nämlich in Karlsbad, wohin ihn ſein Vater, deſſen fortwährend ſchwankende Geſundheit den Gebrauch dieſes Bades nöthig machte, mitgenommen hatte, Ignatz Moſcheles, den epochemachenden Meiſter des Klavierſpiels in einem ſeiner dort veranſtalteten Conzerte*), und empfing damit die Eindrücke allgemein bewunderter und gediegenſter Künſtlerſchaft. Wie mächtig und nachhaltig dieſelben auf das jugendliche Gemüth einwirkten, geht aus dem Umſtande hervor, daß Schumann bis in ſeine letzten Lebensjahre hinab die ungeſchwächte Erinnerung dieſes Erlebniſſes bewahrend, öfters mit wahrer Begeiſterung von demſelben ſprach. Dies beſtätigt auch ein an den Meiſter Moſcheles gerichteter Brief Schumann's vom 20. November 1851, in welchem er dieſem ſchreibt: „Freude und Ehre haben Sie mir bereitet durch die Widmung Ihrer Sonate**); ſie gilt mir zugleich als eine Ermunterung meines eigenen Strebens, an dem Sie von jeher freundlich Antheil nahmen. Als ich, Ihnen gänzlich unbekannt, vor mehr als 30 Jahren in Carlsbad mir einen Concertzeddel, den Sie berührt hatten, wie eine Reliquie lange Zeit aufbewahrte, wie hätte ich da geträumt, von ſo berühmtem Meiſter auf dieſe Weiſe geehrt zu werden. Nehmen Sie meinen innigſten Dank dafür!“

---

*) Durch die Güte des Herrn Profeſſor Moſcheles bin ich in Stand geſetzt, hierüber notoriſche Data zu veröffentlichen; derſelbe gab im Sommer 1819 zwei Concerte in Karlsbad und zwar am 4. und 17. Auguſt.

**) Es iſt die Sonate op 121, für Pianoforte und Violoncello von Moſcheles.

Sehr erklärlich iſt es, daß Robert, der durch dieſe Erſcheinung jugendlicher und vollendeter Meiſterſchaft aufs Aeußerſte erregt worden war, nach Hauſe zurückgekehrt, in der Nachempfindung des Erlebten mit doppeltem Eifer der Muſik oblag. Er hatte nun doch wenigſtens ein Ideal gewonnen, das in Ermangelung einer tüchtigen Anleitung und Unterweiſung ihm bei ſeinen muſikaliſchen Beſtrebungen vorleuchtete, und ihn zur Nacheiferung anſpornte, woraus ſich denn ſehr bald kühne Wünſche und Pläne für die Zukunft im Innern des einmal entflammten Knaben erzeugten. Ehe ſich dieſelben aber verwirklichten, gab es freilich noch manche harte Prüfungen und Kämpfe zu beſtehen.

Roberts Schulbildung war inzwiſchen ſo weit vorgeſchritten, daß er die Reiſe für die Quarta des Gymnaſiums erlangt hatte, in welche Claſſe er auch Oſtern 1820, nachdem er die Sammelſchule des Archidiaconus Döhner abſolvirt, aufgenommen wurde*); er trat alſo in eine öffentliche Lehranſtalt ein, und damit zugleich in erweiterte Verhältniſſe, die ihm auch im Vergleich zu den Anforderungen der bisher beſuchten Privatſchule ſicher eine umfaſſendere Thätigkeit auferlegten. Nichtsdeſtoweniger blieb er auch unter dieſen Verhältniſſen ſeinen geoffenbarten Neigungen für Muſik und Litteratur treu; wenn aber fortan ein entſchiedenes Hinüberneigen zur erſteren bemerkbar wurde, ſo war dies die natürliche Folge ſeines ſpecifiſch muſikaliſchen Talentes und des durch Moſcheles's Meiſterſchaft empfangenen Impulſes, der um ſo kräftiger nachwirkte, als es der erſte bedeutſame war, den Robert überhaupt in ſeinem Leben erhielt.

---

*) Den eigenen Angaben Schumann's zufolge beſuchte er das Gymnaſium zu Zwickau bis Oſtern 1828, und zwar war er in Quarta 2, in Tertia 1, in Secunda 3 und in Prima 2 Jahre.

In dem Maaße nun, als dem zarten Knaben ſich mehr und mehr die Pforten des Kunſttempels öffneten, dem hoffnungbeſeelten Auge den Blick in die Vorhallen deſſelben geſtattend, fühlte er ſich dem Verkehr ſeiner Jugendgeſpielen entrückt. Er gewann aber bald andere an die Stelle derſelben, die für ſein nunmehr in das Reich des Schönen hinübergreifendes Verlangen ein offenes Herz mitbrachten, und durch ihn angeregt, ſich ſeinem Treiben mitwirkend anſchloſſen. Unter dieſen befand ſich zunächſt ein Knabe, etwa gleichen Alters, den Robert häufig, ja faſt täglich in ſeinem elterlichen Hauſe ſah, um mit ihm zu muſiciren; es war dies der Sohn eines Muſikers, Namens Pilzing, des Dirigenten einer mit dem Stabe des Prinz-Regents Friedrich von Sachſen im Jahre 1821 nach Zwickau verſetzten Regimentsmuſik. Der junge Pilzing*) wurde bald, nachdem ſein Vater in ſeinem neuen Wohnort ſich heimiſch gemacht, Mitſchüler Roberts bei Kuntzſch.**) Beide lernten dadurch einander kennen und ſchloſſen ein muſikaliſches Freundſchaftsbündniß. Die gemeinſamen Muſikfreuden denen ſie ſich hingaben, beſtanden im vierhändigen Spielen der Haydn'ſchen und Mozart'ſchen, ſpäter auch wohl einzelner Beethoven'ſcher Symphonien, ſo wie der damals bereits vorhandenen Originalcompoſitionen à quatre mains von Weber, Hummel und Czerny, welches namentlich von da ab einen beſonders lebhaften Aufſchwung nahm, als im Schumann'ſchen Hauſe ein neuer Flügel — bis dahin hatte nur ein mittelmäßiges Inſtrument zu Gebote geſtanden — aus der berühmten Streicher'ſchen Fabrik in Wien anlangte. Man ſieht hieraus, daß der alte Schumann in ſeinen gehobenen Vermögensumſtänden das fleißige Muſiktreiben ſeines Sohnes begünſtigte. Ohne ein Verſtändniß für die Tonkunſt zu haben, erkannte er vermöge ſeiner Bildung und ſeines Geiſtes mit richtigem Takt die muſikaliſche Begabung ſeines Kindes und leiſtete ihrer Bethätigung auf indirekte Weiſe jeden Vorſchub. So ſchaffte er auch nach und nach eine reiche Sammlung der damals gangbaren Tonwerke für Pianoforte herbei, die durch ſeine vielfältigen buchhändleriſchen Verbindungen bei jeder ſich darbietenden Veranlaſſung aufs Bequemſte vermehrt wurde, und in deren Schätzen Robert nach Herzensluſt ſeinen mächtig aufkeimenden Trieb zur Kunſt befriedigen konnte.

---

*) Er lebt noch gegenwärtig in Zwickau als Muſiklehrer und ihm verdanke ich die gegenwärtigen, hierher gehörigen Mittheilungen.

**) Derſelbe veranſtaltete um dieſe Zeit ohngefähr eine Aufführung des Schneider'ſchen „Weltgerichts" in der Marienkirche, bei welcher Gelegenheit Schumann am Klavier accompagnirte. Schumann erwähnt dieſe Thatſache im 2. Bande ſeiner Schriften pag. 125.

Das geſchilderte beſcheidene Muſikleben im Schumannſchen Hauſe erweiterte ſich nach einiger Zeit durch einen Zufall hinſichtlich der mitwirkenden Kräfte. Robert fand nämlich, wie von ohngefähr, im Geſchäftslokale ſeines Vaters die, wahrſcheinlich durch ein Verſehen von auswärts her mit eingeſandte Ouverture zu „Tigranes“ von Rhigini in vollſtändigen, gedruckten Orcheſterſtimmen. Dieſe Entdeckung erweckte alsbald auch die kühne Idee, das genannte Muſikſtück aufzuführen. Es wurden alſo alle in der Knabenbekanntſchaft etwa disponiblen orcheſtralen Kräfte aufgeboten, in Folge deſſen ſich ein, freilich in jeder Hinſicht noch ſehr jugendliches, muſikbefliſſenes Häuflein zuſammenfand. Im Weſentlichen beſtand daſſelbe aus zwei Violinen, zwei Flöten, einer Clarinette und zwei Hörnern. Die fehlenden Inſtrumente, namentlich den Baß ſuchte Robert, der das Ganze gleichzeitig mit dem nöthigen Ernſt und Eifer dirigirte, — er ſtand alſo wie früher bei den Kinderſpielen, ſo auch hier wieder an der Spitze — ſo gut es gehen wollte, am Fortepiano zu ergänzen. Dieſer Verſuch hatte natürlich, wie man ſich lebhaft vorſtellen kann, der kleinen Geſellſchaft ſehr viel Spaß und Genugthuung bereitet, und wurde — wozu auch Robert's Vater wieder in ſeiner Weiſe dadurch aneiferte, daß er eine erforderliche Anzahl Muſikpulte anfertigen ließ — von Zeit zu Zeit mit andern nicht zu ſchwierigen Orcheſterwerken in eigends dazu von Robert verfaßten und den vorhandenen Kräften angemeſſenen Arrangements wiederholt. Auch componirte Robert, ſicher durch dieſe Zuſammenkünfte dazu angeregt, den 150. Pſalm für Chor mit Inſtrumentalbegleitung, welcher gleichfalls unter Beihülfe der ſingenden Schulkameraden aufgeführt wurde. Die Compoſition deſſelben fällt zwiſchen das zwölfte und dreizehnte Lebensjahr. Einen derartigen in aller Stille begangenen Muſikabend (in der Regel war nur der Vater zugegen, und auch dieſer that als nähme er keine ſonderliche Notiz von dem Treiben der Jugend) beſchloß Robert meiſt mit dem Vortrag einer freien Phantaſie auf ſeinem Inſtrumente, wodurch er ſeinen Genoſſen nicht wenig imponirt haben mag.

Inzwiſchen ſollte Robert gleichfalls Gelegenheit finden ſein muſikaliſches Talent auch außer dem elterlichen Hauſe zu bethätigen; dies geſchah theils in einigen ſeinen Eltern befreundeten Familien Zwickau's, namentlich in der eines längſt verſtorbenen Kaufmanns, Namens Carus,*) ſo wie auch in ſogenannten Abendunterhaltungen, welche regelmäßig im Gymnaſium von Schülern deſſelben veranſtaltet, und nach Maßgabe der Fähigkeiten und Fertigkeiten der dabei Mitwirkenden mit mannigfachen Vorträgen ausgeſtattet wurden. Er ließ ſich hier theils als Soloſpieler hören, theils accompagnirte er am Klavier die etwa aufgeführten Chorſtücke, unter denen namentlich Anſelm Weber's Compoſition zu dem Schiller'ſchen Gedichte „der Gang nach dem Eiſenhammer" genannt wird. Wie weit damals bereits der Grad ſeiner Gewandtheit auf dem Pianoforte, die er übrigens allen Anzeichen nach einzig ſeiner leichten Auffaſſungsgabe und ſeinem Privatfleiß zu verdanken hatte, vorgeſchritten war, beweiſt der von Robert in jenen Abendunterhaltungen unternommene Vortrag der Alexandervariationen von Moſcheles, ſo wie der Variationen über „Ich war Jüngling" ꝛc. von Herz*). Dieſe auf eigne Hand hin gewagten Debüts zogen ihm aber dermaßen den Unwillen ſeines Muſiklehrers, der überhaupt nicht den geringſten Antheil an den muſikaliſchen Vorgängen in Schumann's elterlichem Hauſe hatte, zu, daß derſelbe, vielleicht ſchon längere Zeit hindurch das Uebergewicht ſeines Schülers im Pianofortеſpiel empfindend, erklärte, den Unterricht nicht

---

*) Schumann widmete ihm nach ſeinem Ableben in der Zeitſchrift einige Worte der Erinnerung, wobei er ſagt: „War es doch in ſeinem

---

Hauſe, wo die Namen Mozart, Haydn, Beethoven zu den täglich mit Begeiſterung genannten gehörten, in ſeinem Hauſe, wo die ſonſt in kleinen Städten gar nicht zu hörenden ſelteneren Werke dieſer Meiſter, vorzugsweiſe Quartette, mir zuerſt bekannt wurden, wo ich oft ſelbſt am Klavier mitwirken durfte, in dem den meiſten vaterländiſchen Künſtlern gar wohl bekannten Carus'ſchen Hauſe, wo ihnen die gaſtlichſte Aufnahme zu Theil wurde, wo alles Freude, Heiterkeit, Muſik war." S. neue Zeitſchrift für Muſik. Bd. 18. S. 27.

*) Späterhin deklamirte Schumann auch mitunter in dieſen Abendunterhaltungen, unter andern den Monolog des erſten Aktes aus Goethe's Fauſt.

weiter fortſetzen zu wollen, mit dem Bemerken: Robert könne ſich nun ſchon allein fortbilden.

Im Grunde war mit dieſem Vorfall kein Nachtheil für den Letzteren verbunden, denn da er den Rath ſeines Lehrers ganz und gar nicht in Anſpruch nahm und vollkommen nach eigenem Gutdünken in muſikaliſchen Dingen verfuhr, Jener aber zudem erklärte, Robert könne ſich nun ſchon allein fortbilden, ſo war es ganz gleichgültig, ob dieſer Unterricht noch länger fortgeſetzt wurde oder nicht.

Auguſt Schumann, der gleichſam aus der Ferne dem unermüdlichen Eifer und der immer heftiger entbrennenden Liebe ſeines Sohnes zur Tonkunſt zugeſehen, und deſſen Aufmerkſamkeit durch die ſich öfter wiederholenden Anläufe zum Produciren*) in erhöhtem Grade erregt worden war, hatte mehr und mehr die Ueberzeugung gewonnen, daß Robert von der Vorſehung zum Muſiker beſtimmt ſei. Dieſe Anſicht fand indeß den heftigſten Widerſtand bei ſeiner Gattin. Bei dem Mangel allen Intereſſes für die Muſik vermochte ſie eben ſo wenig die Begabung ihres Kindes zu würdigen, als ſich über die kleinlichen Vorurtheile, welche damals noch häufig in gewiſſen Ständen gegen die Kunſt als Lebenszweck herrſchten, hinwegzuſetzen und erblickte das ganze Heil ihres Lieblings in der Wahl eines ſogenannten Brodſtudiums, gleichzeitig mit großem Nachdruck an die traurige materielle Exiſtenz eines Mozart und Anderer erinnernd. Wie feſt und unveränderlich ſie an dieſer vorgefaßten Meinung noch lange Jahre nachher hielt, wird die weitere Darſtellung zeigen.

Trotz alledem that der Vater Roberts einen entſcheidenden Schritt in dieſer Angelegenheit. Er wandte ſich nämlich brieflich an Carl Maria von Weber mit der Bitte, die muſikaliſche Leitung und Ausbildung ſeines Sohnes zu übernehmen*). Der Meiſter war erbötig, auf dieſes Anliegen einzugehen, allein zu einer Verwirklichung des Vorhabens kam es aus Gründen, die unbekannt geblieben ſind, nicht. So erhielt denn Robert in der Folge nur „eine gewöhnliche Gymnaſialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe ſeine muſikaliſchen Studien verfolgend, und nach Kräften ſelbſt ſchaffend", wie er ſich in dem berührten Lebenslaufe ausdrückt. Freilich war mit dieſem autodidaktiſchen Beginnen der nicht zu überſehende und ſchwer in die Waagſchale fallende Umſtand verbunden, daß er in einem Alter, wo der Geſchmack gemeiniglich noch nicht gereinigt, und die Urtheilskraft noch nicht geregelt und befeſtigt iſt, ſich ſelbſt überlaſſen blieb, — daß Niemand ihm zur Seite ſtand, deſſen Anleitung und Rath ihm zu Statten gekommen wäre, — daß er mit einem Worte, ohne es zu ahnen, in Allem, was er in muſikaliſcher Hinſicht unternahm, von Willkür und Zufall abhing.

---

*) Schumann's Notizbuch, welches zu meiner Benutzung vorliegt, beſagt, daß in dieſe Zeit Ouverturen- und Opernanfänge fallen.

Aber nicht allein, daß ihm die leitende und ſtützende

---

*) Dieſe Angabe rührt von Schumann her, und iſt von ihm ſelbſt behufs eines biographiſchen Abriſſes, welcher ſich im Beiblatt zu Nr. 52. der „Allg. muſik. Zeitung" vom Jahr 1848 (ausgegeben im April 1850) befindet, Herrn Profeſſor Lobe, dem damaligen Redakteur dieſer Zeitung, durch deſſen Freundlichkeit ich Gelegenheit hatte, das betreffende Manuſcript Schumann's einzuſehen, gemacht worden. Beſtätigt wird dieſelbe durch einen Paſſus des, ſeiner Bewerbung um das Doctordiplom bei der Univerſität zu Jena ordnungsmäßig beigefügten, ſpäter mitzutheilenden Lebenslaufes. Leider ſind meine Nachforſchungen wegen der desfallſigen Correſpondenz mit C. M. v. Weber bei deſſen Sohn, dem zu Dresden lebenden Königl. Finanzrath Freiherrn Max Maria v. Weber, vergeblich geweſen. Dieſelbe hat ſich jedenfalls unter vielen andern Papieren, welche nach dem Tode des Meiſters durch einen bedauernswerthen Umſtand vernichtet wurden, befunden.

Hand eines Meiſters oder eines doch in muſikaliſchen Dingen wenigſtens einſichtsvollen und erfahrenen Mannes fehlte, ſo war er auch gleichzeitig den Gefahren der Eitelkeit, die ſchon manches bedeutende Talent zu Grunde gerichtet hat, ausgeſetzt. Robert fand im Hinblick auf ſeine angeborene Begabung weder unter den Aelteren noch unter den Jüngeren ſeines Wohnorts einen ebenbürtigen Rivalen; ſeine Gewandtheit und Fertigkeit auf dem Pianoforte kann um jene Zeit allen Prämiſſen zufolge, und namentlich für das kleine Zwickau, wo man nur ſelten Gelegenheit hatte, fremde künſtleriſche Kräfte zu hören und ſo durch Vergleiche ſich urtheilsfähiger zu machen, nicht unerheblich geweſen ſein. Schon begann er, wie man geſehen hat, in größeren Kreiſen als Klavierſpieler ſich hören zu laſſen, wodurch er die allgemeinſte Aufmerkſamkeit, ja ſogar Aufſehen erregte. Was Wunder nun, wenn die bei ſolchen Veranlaſſungen ihm gezollte Anerkennung kleinſtädtiſcher Bewunderung, den Glauben und die Zuverſicht in ihm erzeugte und allgemach befeſtigte, er ſei auf dem rechten Wege und bedürfe eines Studiums unter einſichtsvoller Leitung fernerhin nicht, zumal ſein bisheriger Lehrer ihm keine zu hohe Meinung von der Nothwendigkeit eines bildenden und regelnden Unterrichtes beigebracht hatte. Und in der That, wie ſich zeigen wird, experimentirte Schumann ſpäter, in mancher Hinſicht der Einſicht und den Rathſchlägen Sachverſtändiger widerſtrebend, auf eigne Hand hin zu ſeinem Schaden. Auf der einen Seite büßte er dadurch den freien Gebrauch ſeiner rechten Hand beim Klavierſpiel ein, auf der andern Seite wurde er länger als es wünſchenswerth iſt, von dem ernſten und ſchulgerechten Studium des theoretiſchen Theiles der Kunſt zurückgehalten. Bei alledem iſt und bleibt es wahrhaft bewundernswerth, zu welch einer Höhe der Leiſtungen Schumann endlich noch im Gebiete der Compoſition ſich erhob; ein Umſtand, der einen um ſo ſchlagenderen Beweis für ſeine reiche produktive Kraft liefert.

Wir haben das Leben Robert Schumann's bis zum Jünglingsalter betrachtet. Der Eintritt in dasſelbe war von eigenthümlichen Erſcheinungen begleitet, die zur Hauptſache durch den Prozeß der Evolutionsperiode, ſo wie des Einfluſſes derſelben auf Körper und Gemüth erzeugt wurden; denn während Robert als Knabe ſtets einen überwiegend heitern Charakter gezeigt hatte, und in Folge deſſen, wo ſich die Gelegenheit dazu darbot, gern in neckender Weiſe allerhand ſogenannte Jungenſtreiche, mit denen er meiſt ſeine Kameraden und die Dienſtleute, vorzugsweiſe aber ſeine Schweſter heimſuchte, verkehrte ſich im Laufe des vierzehnten Lebensjahres ſein Weſen faſt in das Gegentheil von alle dieſem. Alles deutet von hier ab auf ein mehr verſchloſſenes, innerliches Leben. Er wurde ſinnend, ſchweigſamer, und zeigte überhaupt jenen Hang zur Träumerei, der nicht ſowohl hemmend für den Verkehr mit Geiſtern als mit Menſchen iſt.

Dieſe äußere Paſſivität, welche Schumann wie bekannt, das ganze weitere Leben hindurch, nur in ſteter Steigerung mit den vorrückenden Jahren eigen geweſen iſt, bewirkte ſofort ein gewiſſes Anſichhalten und den Mangel eines offenen rückhaltloſen Verkehrs mit ſeines Gleichen. Wohl nahm er gewiſſe, mit der Beſchaffenheit ſeines inneren Naturells harmonirende Eindrücke ſeiner Umgebung, wie überhaupt der Außenwelt in ſich auf, und aſſimilirte ſie ſeiner Natur gemäß, während er alle ſolche Einflüſſe von ſich wies, die ihm eine mannigfaltigere Bereicherung und Entwickelung hätten gewähren können, aber damit zugleich ein bequemes und in ſich ſelbſt verharrendes Sichgehenlaſſen ſeines Innern geſtört haben würden. Wie er ſich excluſiv gegen ihm nicht convenirende Elemente zeigte, ſo verhielt ſich auch ſeine Natur bei dem, was ſie in ſich aufnahm, äußerlich paſſiv. Von einer kräftigen, wahrnehmbaren Rückäußerung der in ihm arbeitenden Gegenſätze, wurde man daher im Verkehr mit ihm wenig gewahr, und ſo mußte er denn oft theilnahmlos, zerſtreut und indolent erſcheinen.

Dieſe Beobachtung konnten ſelbſt die ſeinem Herzen Nächſtſtehenden, zu denen um dieſe Zeit vor Allem ſeine Schwägerin Thereſe, Gattin ſeines älteſten Bruders Eduard[*]), an die ihn ein langjähriges ſehr innig befreundetes Verhältniß feſſelte, ſo wie zwei ſeiner Schulkameraden, Namens Röller und Flechſig[**]), zu zählen ſind, eben ſchon in den Jünglingsjahren anſtellen. Die beiden Genannten namentlich, von denen Robert als ſeinen treueſten und anregendſten Freund Emil Flechſig bezeichnet, zogen ihn durch die gleiche Neigung zur Litteratur beſonders an, und mit ihnen vereint wurden häufig die bedeutenden Vorräthe der väterlichen Buchhandlung durchmuſtert, wobei Sonnenberg und Schulze, zu den Lieblingsſchriftſtellern erkoren, den Maßſtab zur Auswahl und Beurtheilung an die Hand gaben. Auf dieſen Verkehr bezüglich ſchreibt Röller an ſeinen Freund Flechſig nach Schumann's Tode: „ob man gleich oft mit ihm (nämlich mit Schumann) zuſammen geweſen iſt, kann man doch eigentlich nicht viel von ſeinem innern Weſen ſagen, er war nicht ſo klar und offen, daß er ſich ganz decouvrirt hätte und durchſichtig geworden wäre.“

---

[*]) Dieſelbe verheirathete ſich nach dem im Jahre 1839 erfolgten Tode ihres Gatten mit dem in der buchhändleriſchen Welt bekannten Buchhändler, Stadtrath Fleiſcher zu Leipzig.

[**]) Gegenwärtig bekleidet letzterer das ehrwürdige Amt eines Prodiaconus an der Marienkirche zu Zwickau, während der Erſtgenannte in Jägerhof bei Auguſtusburg, gleichfalls in Sachſen, lebt.

Unter den wechſelſeitigen Einflüſſen der fortſchreitenden Gymnaſialbildung, — Robert war inzwiſchen Primaner geworden — des geſchilderten Muſiktreibens und des Studiums ſchönwiſſenſchaftlicher Schriften, von denen erotiſche Dichtungen bevorzugt wurden, kam das ſechzehnte Jahr heran. Von hier an indeſſen beginnen allgemach die Conflicte des Daſeins den zu einem ſtillen, ſchwärmeriſchen Jüngling herangewachſenen Knaben zu berühren; es erſchien ihm die erſte bedeutungsvolle Zeit ſeines Lebens.

Zwei Ereigniſſe entgegengeſetzter Art waren es, die mit bisher ungekannter Macht in das Innere Roberts griffen und ihn zu höherem Bewußtſein ſeiner ſelbſt erweckten: der am 10. Auguſt 1826 erfolgende Tod ſeines Vaters*) und — eine erſte, gleichwohl, wie es ſcheint, nicht lange ausdauernde zarte Neigung. Wie mag da unter den widerſprechendſten Gefühlen von Schmerz und Freude das jugendliche Herz bewegt worden ſein! Und ſo ſtarke Impulſe bewirkten dieſe Erlebniſſe, daß Robert ſich nach längerer Ruhe wieder zu muſikaliſchen und poetiſchen Erzeugniſſen gedrängt fühlte, denen nach einmal erfolgtem Anſtoß bald mehrere folgen ſollten. Die ferneren Anregungen zu denſelben empfing er durch eine muſikkundige Dilettantin, welche im Sommer 1827**) in Zwickau vorübergehend verweilte, und deren angenehmer Geſang große Anziehungskraft auf Robert ausübte. Sie war Verwandte des Carusſchen Hauſes, von dem früher die Rede geweſen, und

---

*) Nach dem amtlichen Todtenregiſter. Er ſtarb, ſeinem viele Jahre hindurch gewährten Siechthum im kräftigſten Mannesalter erliegend, als er gerade mit der Ueberſetzung der Byron'ſchen Werke beſchäftigt war.

**) Aus dem Anfang dieſes Jahres iſt ein Gedicht mittheilenswerth, welches Robert zur Hochzeitsfeier ſeines Bruders Carl verfaßte. Siehe Anhang A.

Gattin eines damals zu Colditz in Sachſen lebenden Dr. med. Carus, des nachmaligen Profeſſors der Medicin an den Univerſitäten zu Leipzig und Dorpat. Mit dieſer nun gab er ſich, ſeiner Aeußerung zufolge, einer förmlichen Muſikſchwärmerei hin, die ihn zu eigenen Produktionen im Bereich des Liedes animirte. So entſtanden in dieſer Periode eine Anzahl Geſänge auf Byron'ſche, Schultze'ſche und ſelbſtverfaßte Gedichte*). Um aber dieſen ekſtatiſchen Zuſtand, in welchem Robert ſich befand, vollſtändig zu machen, mußte noch die Bekanntſchaft der Jean Paul'ſchen Schriften hinzukommen. Es war alſo im wörtlichen Sinne die „Jean Paulzeit" mit ihrem ganzen Empyreum über Robert hereingebrochen, und was dies heißen will, wird Jeder nachzuempfinden vermögen, der ſich als Jüngling etwa in einer ähnlichen Lage befunden hat.

Man ſollte glauben dürfen, nach ſo mannigfachen naturwüchſigen und im Drange wechſelnder Ereigniſſe abgelegten Proben von ſchöpferiſcher Begabung hätte es Roberts Mutter bei verſtändiger Berathung nicht ſchwer werden können, einen ſeinen Fähigkeiten und Neigungen entſprechenden Lebensplan zu entwerfen. Nichtsdeſtoweniger und obſchon Robert den Wunſch, der Muſik ganz anzugehören, offenbarend, inzwiſchen ſogar als Klavierſpieler**) aufgetreten war, vermochte ſie ſich nicht davon zu überzeugen, daß er der Kunſt beſtimmt ſei. Sie ſah vielmehr vollſtändig, auf ihrer urſprünglichen Meinung beharrend, und in derſelben von Roberts Vormund, dem gegenwärtig noch lebenden geachteten Kaufmann Rudel in Zwickau unterſtützt, davon ab, ihrem Sohne ein berufsmäßiges Kunſtſtudium nach der nahe bevorſtehenden Abſolvirung des Gymnaſiums zu geſtatten. Lediglich wollte ſie Roberts Muſiktreiben als dilettantiſche Unterhaltung betrachtet wiſſen, hatte auch in dieſem Sinne nichts gegen die Fortſetzung deſſelben, und vermeinte dagegen ihm ihre zärtliche und beſorgte mütterliche Liebe durch nichts beſſer, als durch die dringliche Anempfehlung eines ſogenannten Brodſtudiums, in dem ſie das ganze Heil für die Zukunft ihres Kindes erblickte, zu bethätigen. Robert, noch von ſeiner Jugendzeit her durch tauſend Fäden kindlicher Ergebenheit und Zuneigung gerade an die Mutter gefeſſelt, fügte ſich für den Augenblick ihren Wünſchen, nach denen ihm das Studium der Rechtswiſſenſchaft bevorſtand. Demzufolge ging er zu Ende März 1828 nach Leipzig, wo er zunächſt ſeine Studien zu beginnen gedachte, um ſich über das Nöthige behufs eines längeren Aufenthaltes daſelbſt zu orientiren, auch ſeine Immatriculation auf der Univerſität, welche am 29. März*) faktiſch erfolgte, zu bewerkſtelligen. Hier begrüßte er ſeinen, ihm auf dem Gymnaſium vorangeeilten Freund, Emil Flechſig, als Studioſus der Theologie, mit dem er das Abkommen einer gemeinſchaftlichen Wohnung traf, und den ihm gleichfalls befreundeten Bruder ſeiner Schwägerin Thereſe, den Stud. juris Moritz Semmel**). Durch den Letzteren machte er eine Bekanntſchaft, die bald zu einem ſehr innigen Freundſchaftsbund Veranlaſſung gab, und zwar mit Gisbert Roſen*), gleichfalls Stud. jur. Beide fühlten ſich nämlich gegenſeitig ſofort lebhaft angezogen durch ihre unbegrenzte Verehrung für Jean Paul, aus deſſen Schriften ſich in Jünglingsgemüthern jene gehobene, zu enthuſiaſtiſchen Freundſchaftsbündniſſen geneigte Stimmung ergab. Da beiderſeitig ſich ſchnell das Bedürfniß eines längeren Zuſammenlebens ausſprach, welches jedoch nicht zu hoffen war, indem Roſen zu Oſtern 1828 die Univerſität Leipzig mit Heidelberg zu vertauſchen im Begriff ſtand, ſo lud Schumann ſeinen neugewonnenen Freund ein, ſeinen Weg nach Heidelberg mit dem Umwege über Zwickau zu nehmen, und bei dieſer Gelegenheit einige Zeit im Schumann'ſchen Hauſe zu verweilen. Roſen folgte dieſer Einladung, und man traf ſich nach Verlauf von ein paar Wochen verabredetermaßen in Zwickau, nachdem Schumann vorher noch bei ſeiner Rückkehr nach Hauſe einen Abſtecher über Teplitz nach Prag gemacht, wo ſeine Mutter beſuchsweiſe ſich aufhielt und mit ihr gemeinſchaftlich den Heimweg angetreten hatte. Der werthe Gaſt verblieb im Schumann'ſchen Hauſe bis nach Abſolvirung des Abiturientenexamens, welches Robert noch zu machen hatte, und ließ ſich dann von Letzterem auf ſeiner Reiſe nach Heidelberg bis München begleiten.

---

*) Auch ſind in dem mir zu Gebote ſtehenden Notizbuche Schumann's die gleichzeitigen Anfänge eines Clavierconcerts in E-moll vermerkt.

**) Wahrſcheinlich geſchah dies in der, Zwickau nahe gelegenen Gebirgsſtadt Schneeberg, wo er nach der glaubwürdigen Mittheilung eines Augenzeugen, des zu Leipzig lebenden Muſiklehrers Herrn Günther, einmal einen Kalkbrenner'ſchen Conzertſatz öffentlich vortrug.

---

*) Nach dem amtlichen Ausweis der Immatriculations-Tabellen auf der Univerſitätsquäſtur zu Leipzig.

**) Gegenwärtig Juſtizrath zu Gera.

In Schumann's elterlichem Hauſe ſtand man damals gerade im Begriff, ein Familienfeſt zu feiern. Es war die Vermählung des zweitälteſten Bruders Roberts, Julius Schumann. Bei dieſer Gelegenheit gab Robert denn auch wieder einen Beweis ſeines poetiſchen Talents durch ein Hochzeitsgedicht für ſeinen Bruder Julius, welches er trotz der Unruhe, in die ihn eben das Abiturientenexamen verſetzt hatte, in kurzer Zeit eines Abends vor den Augen ſeines gerade anweſenden Freundes Roſen niederſchrieb *). Uebrigens war dieſe am 15. April 1828 ſtattgefundene Hochzeit von einem ſeltſamen, die Herzen der Betheiligten tief erſchütternden Ereigniß begleitet, welches der Mittheilung um ſo werther iſt, als es namentlich auf Robert den nachhaltigſten Eindruck hervorbrachte. Die Trauung ſollte auf einem Dorfe, drei Stunden von Zwickau, vollzogen werden. Seltſamer Weiſe ſtürzte aber der Geiſtliche, dem die Vollziehung der Feierlichkeit oblag, als er ſich anſchickte, mit dem Brautpaare aus der Predigerwohnung nach der Kirche zu gehen, plötzlich vom Schlage gerührt, todt zur Erde nieder. In Folge dieſes merkwürdigen Unglücksfalles übernahm der anweſende Vater der Braut, Superintendent Lorenz, zur Vollziehung des kirchlichen Aktes die Einſegnung.

---

*) Jetzt Canzleirath in Detmold.

Das Abiturientenexamen war endlich glücklich überſtanden und ſo glänzend ausgefallen, daß Robert mit dem Zeugniß der Reiſe I^{b} zur Univerſität entlaſſen wurde. Die hierüber in der Schumann'ſchen Familie gerechter Weiſe herrſchende Freude wurde nur in etwas durch den Umſtand gedämpft, daß Robert in einem, bei dem mit der Entlaſſung verbundenen öffentlichen feierlichen Schulakte, von ihm deklamirten und ſelbſtverfaßten Gedicht „Taſſo's Tod“ ſtecken blieb. Seltſam genug, daß er als Motiv für ſeine Feſtgabe den Tod jenes unglücklichen Dichters wählte, deſſen Schickſal ihn ſpäter ſelbſt treffen ſollte.

Die beiden jungen Freunde begaben ſich ſehr bald auf die vorher beſprochene Reiſe; ſie wurde mit der damaligen, Nachts durch Zwickau gehenden Eilpoſt angetreten, zunächſt nach Bayreuth. Hier einen Tag zu verweilen, mochten die Jean-Paul-Schwärmer ſich nicht verſagen, um alle durch den Dichter denkwürdig gewordenen Plätze zu

---

*) Siehe Anhang B.

beſuchen, vor allem das Grab Jean Pauls, „die Phantaſie“ und die „Eremitage“. Auch wurde der alten Rollwenzel, nicht weit vom letztgenannten Orte wohnend, gedacht, die gründlich referiren mußte.

Von Bayreuth ging's über Nürnberg nach Augsburg, wo wiederum Raſt gehalten wurde. Hierzu lag gleichfalls eine beſondere Veranlaſſung vor, die diesmal indeß keinem Todten, ſondern Lebenden galt. Schumann hatte nämlich eine Empfehlung an den als Chemiker ſeiner Zeit nicht unbekannten Dr. v. Kurrer in Augsburg, deſſen Gattin eine Zwickauerin war, abzugeben, welche Veranlaſſung ward, daß die beiden Reiſenden mehrere Tage lang in dem ſehr gaſtlichen Hauſe, welchem die Empfehlung eben galt, verweilten. Schumann ließ ſich dieſen extemporirten Aufenthalt um ſo lieber gefallen, als er ſehr ſchnell eine lebhafte Neigung für die ſchöne tiefblauäugige Tochter ſeines liebenswürdigen Wirthes faßte, die ihn auch längere Zeit nachher noch beſchäftigte, allerdings ohne weiteren Erfolg, da Clara, ſo hieß das Mädchen, bereits einen warmen Verehrer hatte, mit dem ſie auch ſpäter eine Verbindung einging. Der Letztere war aber ſo großmüthig, ſich bei ſeinem nicht ganz ungefährlichen Nebenbuhler — Schumann war als junger Mann von jungen Damen gern geſehen und gelitten — ſtatt jeder Animoſität durch eine Empfehlung an H. Heine, der gerade damals in München weilte, zu revangiren, welcher v. K. eine zweite an den Maler Clemens Zimmermann hinzufügte.

In München angelangt, eilten die beiden jungen Männer dieſe Empfehlungen zu überreichen. Namentlich brannten ſie vor Neugierde, H. Heine, der damals im Erſtlingskranze ſeines Ruhmes thronte, und deſſen Reiſebilder und allbekanntes Buch der Lieder eben von der neu heranwachſenden Generation verſchlungen wurde, perſönlich kennen zu lernen. Er bewohnte ein ſchönes Gartenzimmer, deſſen Wände durch Gemälde der damals in München lebenden Künſtler reich geſchmückt waren. Der ſeltſame, hochbegabte Dichter entſprach ganz dem Bilde, welches die fremd eintretenden Genoſſen ſich von ihm nach ſeinen Schriften gemacht hatten, und was noch etwa daran hätte fehlen können, wurde durch die ſarkaſtiſche, beißend-witzige Ausdrucksweiſe Heine's, der er freien Zügel ließ, ſehr bald ergänzt. Schumann verweilte mehrere Stunden bei Heine, während Roſen ſich verabſchiedete, um einen Landsmann aufzuſuchen. Alle Drei trafen ſich aber in der Leuchtenberg'ſchen Gallerie wieder, wo den beiden Fremdlingen fortgeſetzte reichliche Gelegenheit geboten wurde, die ſcurrilen Einfälle Heine's, deſſen Laune ſich als eine unerſchöpfliche zeigte, theils zu bewundern, theils zu belachen.

Der Beſuch bei Zimmermann war, wenn auch in anderer Weiſe als bei Heine, nicht minder ergiebig. Die jungen Leute fanden dort eine ſehr zuvorkommende Aufnahme, mit bewirkt durch einen Vortrag Schumann's auf dem Pianoforte, und es wurde ihnen der hohe Genuß zu Theil, die Cartons des Meiſters zu den Gemälden in der Glyptothek, ſo wie auch die letztere ſelbſt zu ſehen.

Nachdem noch alles ſonſt Denkwürdige der bairiſchen Reſidenz gemeinſam in Augenſchein genommen war, trennten ſich die Freunde am 2. Mai, indem Roſen über Augsburg, nicht ohne ein zartes Andenken von Schumann an die Schöne daſelbſt nach Heidelberg, und der letztere über Regensburg zunächſt wieder nach ſeiner Heimathsſtadt reiſte, um — behufs der zu beginnenden Studien in Leipzig — für längere Zeit von derſelben Abſchied zu nehmen. Dies geſchah ſehr eilig, wie aus einem Briefe Schumann's an den Freund Roſen erſichtlich iſt. Er lautet:

Leipzig, den 5. Juni 1828.

Mein theurer Roſen,

Heute iſt der 19. Juni, ſo lange hat es leider gedauert, daß ich den Brief fortſetzen konnte. Ach! wer doch mit Dir in Heidelberg wäre. Leipzig iſt ein infames Neſt, wo man ſeines Lebens nicht froh werden kann — das Geld macht reißende Fortſchritte und mehr als man in den Hörſälen machen kann — eine Bemerkung, die geiſtreich genug aus dem Leben zu greifen iſt und noch dazu aus meinem. Hier ſitze ich nun ohne Geld, im ſtummen Vergleichen der Gegenwart mit den jüngſt verfloſſenen Stunden, die ich mit Dir ſo innig, ſo heiter verlebte und bleibe ſinnend vor Deinem Bilde ſtehen und vor dem komiſchen Schickſal, welches die Menſchen auf ſo entgegengeſetzten Wegen zuſammenführte, vereint und wieder voneinanderreißt. Du ſitzeſt vielleicht jetzt auf den Ruinen des alten Bergſchloſſes und lächelſt vergnügt und heiter die Blüthen des Juni an, während ich auf den Ruinen meiner eingeſunkenen Luftſchlöſſer und meiner Träume ſtehe und weinend in den düſtern Himmel der Gegenwart und der Zukunft blicke. Himmel! Dieſer Brief ſcheint ja entſetzlich ernſt zu werden und das ſoll er bei Gott nicht, melancholiſche Geſichter wie Deines müſſen aufgeheitert werden und meinen melancholiſchen Ernſt will ich für mich behalten.

Meine Reiſe über Regensburg war v....... ennuyant und ich vermißte Dich nur zu ſehr in jenem erzkatholiſchen Strich. Ich mache nicht gerne Reiſebeſchreibungen und vollends ſolche, welche unangenehme Gefühle aufrühren, die beſſer in der Erinnerung unterdrückt werden. Es reiche hin, Dir zu ſagen, daß ich recht innig an Dich dachte, daß mir das Bild der lieblichen Clara im Traume und im Wachen vor Augen ſchwebte, und daß ich recht herzlich froh war, als ich meine gute Heimathsſtadt Zwickau wieder ſah. Alle waren beſtürzt, daß ich nur drei Stunden bleiben wollte, denn in Zwickau hatte noch kein Menſch etwas von Nürnberg, Augsburg, München gehört, geſchweige denn etwas davon geſehen; Alle wollten deshalb was erzählt haben; ich aber war unerbittlich, drückte mich nach drei Stunden, die ich dort blieb, in die Ecke des Poſtwagens und — weinte recht innig, und dachte über Alles nach, was mir ſchon vom Herzen geriſſen ward und noch zertrümmert vor mir liegt, und ſann über mein wildes Schlaraffenleben nach, was ich ſeit acht Wochen geführt hatte und leider jetzt noch führe. Du irrſt Dich gewaltig, wenn Du glaubſt, ich ſei liederlich — nicht die Probe — ich bin ordentlicher wie je, aber ich befinde mich hier ganz erbärmlich und das Studentenleben ſcheint mir zu niedrig, als daß ich mich hineinſtürzen möchte. Ich war nicht übel Willens Dir meine Gedanken über Burſchenſchaft u. ſ. w. zu entwickeln, aber ſie ſind das Briefporto nicht werth, was Dich ohnehin ſchon 8 Gr. 6 Pf. koſtet.

Mein angenehmer Roſen, wie geht es Dir denn? Heute iſt herrliches Wetter, geſtern war ich im Roſenthale*) und trank eine Taſſe Kaffee! Ich bin heute ganz entſetzlich luſtig, wenn Dich das intereſſirte, aus dem einfachen Grunde weil ich kein Geld habe und es alte Mode iſt, fideler zu ſein, als wenn man welches hat. Angenehmer Roſen, ich frage noch einmal, wie befindeſt Du Dich denn — es iſt ſchrecklich acht gute Groſchen zahlen zu müſſen, um dies zu erfahren. Aber es geht nicht anders, die Welt haut ſich gegenſeitig über die Eſelsohren und ſo kommt Gleichgewicht heraus. Und doch freut jede Zeile, jeder

---

*) Ein unmittelbar bei Leipzig liegendes, anmuthiges Gehölz, welches den Städtern als Promenade dient.

Brief von Dir innig und ich will gern bezahlen, wenn ich nur von Dir Brieſe erhalte.

— — — — Semmel läßt Dich herzlich grüßen, er bekümmert ſich wenig um die Burſchenſchaft und lacht ſarkaſtiſch über die ſchweblichen neblichen Begriffe von Volksthum, Deutſchthum, und die enflammirten Burſchen ärgern ſich darob gewaltig. Ach! welche Ideale machte ich mir von einem Burſchen und wie armſelig fand ich ſie meiſtens. — Jetzt gehe ich ſachte zum ernſthaften Capitel meines Briefes über und den ganzen Aufenthalt in Augsburg und Deinen in Zwickau und Gera*) trägt mir der Genius der Freundſchaft vor die ſehnſüchtigen Augen. Ach, daß doch jede glückliche Minute ſich ſelbſt mordet!

Auf der Rückreiſe über Bayreuth beſuchte ich, durch die Güte der alten Rollwenzel, Jean Paul's Wittwe und bekam von ihr ſein Bild. Wenn die ganze Welt Jean Paul läſe, ſo würde ſie beſtimmt beſſer aber unglücklicher — er hat mich oft dem Wahnſinn nahe gebracht**), aber der Regenbogen des Friedens ſchwebt immer ſanft über alle Thränen und das Herz wird wunderbar erhoben und mild verklärt.

Mit dieſem Brief gehen zwei nach Augsburg an den Doctor (v. Kurrer) und an Clara ab, und Du kannſt nicht verlangen, daß ich mich nach ſolchen erſchöpfenden Ergießungen noch ferner ergießen ſoll. Clara's Bild — — — Lebe denn glücklich! jeder Genius des Menſchen ſei mit Dir und der der Freudenthränen begleite Dich ewig! Behalte aber auch den Freund lieb, der nur wenige Minuten mit Dir zuſammen lebte, aber das recht innig und froh und Dich von Herzen lieb gewonnen, weil er in Dir einen menſchlichen, weichen und doch kräftigen Jüngling fand. Vergiß die ſchönen Stunden nie, die wir zuſammen lebten und bleibe ſo menſchlich, ſo gut wie Du es jetzt biſt. Antworte bald

---

*) Man hatte dorthin eine Tour zu Verwandten bei Gelegenheit der Anweſenheit Roſens in Zwickau gemacht.

**) Eine gleiche Aeußerung that Schumanns Vater in Bezug auf die Werke Miltons und Youngs. Vergl. S. 2.

Dein

R. Sch.

Es ergiebt ſich aus der ganzen Gemüthstonart dieſes Briefes, wie tief die Jean Paul'ſche Stimmung in die beiden Freunde, und beſonders in Schumann, eingedrungen war. Die forcirte Empfindung, die ſich namentlich gern in überſchwenglichen Aeußerungen ergeht, und ſich nie genug thun zu können glaubt, ließ ihn zu einem Ausdrucke greifen, wie der „der Genius der Freudenthränen begleite Dich ewig“, und es iſt nicht zu verkennen, daß, wie in den Jean Paul'ſchen Dichtungen die Muſik eine ſo bedeutende Rolle ſpielt, ſo auch jene Uebergewalt der Empfindung gern zum muſikaliſchen Ausdrucke greift, und dieſer Jean-Paulismus bleibt ein Grundzug im Empfinden und Schaffen Schumann's, zu dem ſich dann ſpäter andere Elemente hinzugeſellten.

Zur Erklärung der in dieſem Briefe berührten ſtudentiſchen Angelegenheiten ſei hinzugefügt, daß Schumann nach ſeiner Ankunft in Leipzig in die Burſchenſchaft eintrat, welcher ſein ſchon erwähnter Studienfreund Moritz Semmel gleichfalls angehörte. Beide gaben aber, als dieſe Burſchenſchaft bald nachher fremdartige Tendenzen zu verfolgen anfing, ihre Mitgliedſchaft in derſelben auf, und traten zu der regenirten Verbindung „Marcomannia“ hinüber. Doch hatte dieſer Verband für Schumann keine weitere Bedeutung als diejenige, gelegentlich mit ſeinen ihm bekannten Studiengenoſſen, um ſtudentiſch zu ſprechen, in der „Kneipe" oder auf dem Fechtboden, ſelbſt ſich in der Führung der Klinge verſuchend, zuſammenzutreffen.

Der angedeutete Geldmangel, in welchen Schumann, wie man ſehen wird, ſpäterhin noch öfters gerieth — ohne Noth jedoch, da ihm reichliche Monatsgelder und außerdem extraordinäre Zuſchüſſe von ſeiner Mutter zu Theil wurden und er nur noch nicht mit denſelben Haus zu halten verſtand — wurde mittlerweile durch eine Sendung ſeines Vormundes, des Kaufmanns Rudel in Zwickau, gehoben, welcher es zugleich an väterlichen Ermahnungen: dem erwählten Studium der Rechtswiſſenſchaft treu zu bleiben, nicht fehlen ließ. Schumann's Antwort hierauf war folgende:

Leipzig d. 4ten July 1828.

Ew. Wohlgeboren

ſage ich meinen verbindlichſten Dank für das überſandte Monatsgeld — — —. Sein Sie verſichert, daß ich das Geld nur auf die beſte Weiſe verwenden werde, und daß ich durchaus keine unnöthigen Ausgaben damit beſtreite.

Die Jurisprudenz habe ich ganz gewiß als mein Brotſtudium erwählt, und will fleißig in ihr arbeiten, ſo eiskalt und trocken auch der Anfang iſt.

Nehmen Sie meine innigſten Wünſche für Ihr Wohl und Ihre Geſundheit und ſein Sie verſichert, daß ich mit der ſchuldigſten Hochachtung verharre

Ew. Wohlgeboren
dankbar ergebener
Robert Schumann.

Wie wenig indeſſen Schumann ſeine entſchiedene Abneigung gegen das juriſtiſche Studium zu überwinden vermochte, erhellt aus einem bald darauf an den Freund

Roſen gerichteten Schreiben. Daſſelbe giebt zugleich Aufſchlüſſe über ſein weiteres Leipziger Leben. Es lautet:

Mein theurer Roſen,

es muß eine verdammt komiſche Freude ſein, mein Sanſcritt zu leſen, drum geb' ich mir heute Mühe recht ſchön zu ſchreiben, und mache eine Regel von der Ausnahme*), weil in der Regel Poeten und Clavierſpieler eine Hundepfote ſchreiben d. h. ſo wie ich. Jetzt geht der eigentliche Brief los und die captatio benevolentiae iſt vorausgeſandt.

Mein angenehmer Roſen, o der glücklichen Zeiten, da wir noch beiſammen waren, denn mit unſerer Trennung fing meine Herrlichkeit an, nämlich mein Studentenleben. Aber wie hab ich's geſunden, keine Roſen im Leben und keinen Roſen unter den Menſchen. Ich fliege manchmal, ſei es nun im Jean Paul oder am Clavier, das wollen die hieſigen Deutſchthümler**) nicht dulden. Flug-Menſchen oder Luftſchiffer verhalten ſich überhaupt zu den Sitzfleiſch-Menſchen wie Bienen. Wenn ſie fliegen ſo thun ſie keinem Menſchen Etwas zu Leide, ſobald man ſie jedoch auf den Blumen antaſten will, ſo ſtechen ſie! Steche ich nun auch nicht, ſo ſchlag' ich doch mit Händen und Füßen aus, um einmal jene ſchweblichen Begriffe von Volksthum ꝛc. in's Bockshorn zu jagen. Götte***) außer Semmel und Flechſig iſt der Einzige, mit welchem ich näher befreundet bin. An den Andern iſt nicht viel und ich bekümmere mich wenig um ſie, höchſtens um Schütz und Günther, wenn ſie nur nicht ſo einſeitig wären.

---

*) Soll heißen: eine Ausnahme von der Regel.

**) Unter dieſen verſtand Schumann die Burſchenſchafter, von denen im erſten Briefe an Roſen bereits die Rede war.

***) Götte aus Braunſchweig war eine der, für das litterariſche Fach begabteren Naturen, und als ſolche für Schumann von Intereſſe.

Nach Heidelberg komme ich gewiß, aber leider erſt Oſtern 1829, ach, daß Du dann noch da wäreſt, um dann in dieſem blühenden Paradieſe mit Dir umherſchwärmen zu können, die niedlichen Bilderchen, für die ich Dir herzlich danke, geben meinen Träumen Flügel. Hier habe ich noch kein Collegium beſucht, und ausſchließlich in der Stille gearbeitet, d. h. Clavier geſpielt, etliche Briefe und Jean Pauliaden geſchrieben. In Familien habe ich mich nicht eingeniſtet und fliehe überhaupt, ich weiß ſelbſt nicht warum, die erbärmlichen Menſchen, komme nur wenig aus und bin manchmal ſo recht zerknirſcht über die Winzigkeiten und Erbärmlichkeiten dieſer egoiſtiſchen Welt. Ach, eine Welt ohne Menſchen, was wäre ſie? ein unendlicher Friedhof — ein Todtenſchlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein todter Guckkaſten ohne Figuren — und doch! — Dieſe Welt mit Menſchen, was iſt ſie? — ein ungeheurer Gottesacker eingeſunkener Träume — ein Garten mit Cypreſſen und Thränenweiden, ein ſtummer Guckkaſten mit weinenden Figuren. O Gott — das iſt ſie — ja! Ob wir uns wiederſehen, wiſſen freilich nur die Götter, aber die Welt iſt ja noch nicht ſo groß, als daß ſie Menſchen auf immer trennen könnte und vollends Freunde. Das Wiederſehen iſt ja von jeher niemals ſo lang geweſen als die Trennung, und wir wollen nicht weinen ...... (unleſerlich), denn allen Menſchen hat von jeher das Schickſal mit ſeinen Rieſenfäuſten das Maul verſtopft, aber die Herzen nicht, die ſich in der Ferne wärmer lieben und heiliger achten, weil ſie ſich als unſichtbar oder geſtorben oder überirdiſch betrachten. — —

Ich bin erſchöpft vom vielen Briefſchreiben, darum zürne nicht, wenn ich ſchließe, es wird Dir ohnehin keine Freude machen, mein Gewäſch anzuhören. Deine Leipziger

Bekannten, die Dich ohne Ausnahme herzlich lieben und achten, laſſen Dich tauſendmal grüßen.

Lebe denn wohl, geliebter Freund, Dein Leben möge nicht mehr Gewölke haben, als zu einem ſchönen Abendhimmel nöthig iſt, und nicht mehr Regen als zu einem Mondregenbogen, wenn Du Abends auf den Bergruinen ſitzeſt und entzückt in das Blüthenthal und in den Sternenhimmel ſchauſt. Vergiß mich dann nicht, den fernen Freund, der recht zermalmt und unglücklich iſt, und wünſche mir Alles, was ich Dir aus der Ferne wünſche. Dein milder menſchlicher Genius flattre leicht über den Koth des Lebens und Du ſelbſt bleibe was Du biſt und warſt — menſchlich — menſchlich. Lebewohl.

Dein Schumann.

Dieſer Brief mit ſeiner eigenthümlichen Jean Paul'ſchen Faſſung läßt ſo klare, unverhüllte Blicke in Schumann's Inneres thun, daß er keines weiteren Commentars bedarf. In ihm ſind die Keime zu dem ganzen künftigen ſo bedeutenden, und ebenſo glücklichen, als unglücklichen Daſein blosgelegt, und man kann ohne Mühe aus ihm den ganzen ſpäteren Schumann mit ſeiner hohen geiſtigen Begabung, mit ſeinem tieffühlenden, empfänglichen, und auch wiederum apathiſch-melancholiſchen Weſen heraus erkennen. Kaum hat er aber auch in einem der andern vorliegenden Briefe ſo rückhaltlos den ganzen innern Menſchen gezeigt.

Der erſte Leipziger Aufenthalt Schumann's ſollte inzwiſchen ſich doch noch anders geſtalten, und nicht in eben der Weiſe enden, wie ihn die beiden mitgetheilten Briefe an Roſen ſchildern. Ein allmäliges Heraustreten aus der Abgeſchiedenheit, zu welcher Schumann überhaupt und gern ſich hinneigte, trug das Weſentlichſte dazu bei. Zunächſt iſt hierauf bezüglich die Erneuerung der Bekanntſchaft mit

Agnes Carus, Gattin des Colditzer Arztes, (mittlerweile als Profeſſor der Medizin an die Leipziger Univerſität berufen), welche ſchon, wie mitgetheilt wurde, im Jahre 1827 das muſikaliſche Intereſſe Schumann's durch ihren Geſang in hohem Grade erregt hatte*), zu nennen. Der eine Zeit lang hindurch lebhaft aufgenommene Verkehr in dem Hauſe dieſer kunſtſinnigen Frau wirkte nicht allein wohlthätig auf die Gemüthsſtimmung Schumann's, ſondern gab ihm auch Gelegenheit, intereſſante Perſönlichkeiten, unter denen er Marſchner, ohne Zweifel den ſpätern Meiſter im Gebiete der Oper, ſelbſt anführt, kennen zu lernen. Wichtiger aber als dieſe Bekanntſchaft durch die Vermittelung des Carusſchen Hauſes wurde ihm diejenige Friedrich Wieck's**). Keine Frage, daß das lebhafte, anregende Weſen des Letzteren ſofort eine bedeutende Anziehungskraft auf Schumann ausübte; aber auch Wieck's älteſte, im neunten Lebensjahre ſtehende Tochter Clara***), die bereits einen gewiſſen Grad virtuoſer Bildung erlangt hatte, dürfte gleichzeitig eine Feſſel, wenn auch vorerſt eine rein muſikaliſche, für Schumann geweſen ſein. Das ſehr erklärliche Verlangen einer trotz großer Jugendlichkeit ſo weit vorgeſchrittenen Erſcheinung im Gebiete der ausübenden Kunſt, als Clara es damals bereits war, nachzueifern, mußte raſch das Verlangen in ihm erzeugen, des Unterrichts, welcher ſolche Reſultate zu Tage gefördert hatte, theilhaftig zu werden. Dies Verlangen wurde erfüllt. Schumann erſuchte, keineswegs gegen den Willen ſeiner Mutter, Friedrich Wieck um Klavierſtunden, die er auch in der Folge, freilich in nur gemeſſener Zahl, von dieſem empfing. Sein Spiel zeigte damals eine bedeutende Gewandtheit und Fertigkeit, ohne jedoch den Anſprüchen an die erſten Erforderniſſe einer ſorgfältig durchgebildeten Technik, als Tonbildung, Klarheit, Correctheit, Ruhe, und was mit alledem zuſammenhängt, einer maßvoll ſchönen Darſtellung im Ganzen wie im Beſonderen irgendwie gerecht zu werden. Durch den Unterricht Wieck's nun, fand er zum erſten Mal in ſeinem Leben Gelegenheit, ſich mit einer höchſt rationellen, die Technik ſchön und ſicher fördernden Methode des Klavierſpiels bekannt zu machen, die er auch für den Augenblick in williger Erkenntniß ihres Werthes zu benutzen ſuchte, um ſeine Leiſtungen auf dem Pianoforte zu verbeſſern und zu heben. Zeigte ſich nun auch Schumann hier bis zu einem Grade als empfänglicher und gelehriger Schüler, ſo war ihm dagegen keinerlei Intereſſe für die zum Pianoforteſpiel als Hilfswiſſenſchaft unentbehrliche Akkordlehre abzugewinnen, wie ſie von verſtändigen Lehrern nebenher beim Klavierunterricht berückſichtigt und praktiſch auf dem Inſtrument jederzeit zur Anwendung gebracht werden ſollte. Er hatte geradezu gar keinen Sinn dafür, oder negirte ihn doch wenigſtens gänzlich, und hielt eine derartige Orientirung in dem harmoniſchen Syſtem ohne Bedenken für überflüſſig, in der Meinung, daß es völlig genug ſei, wenn man ſich nach dem Gehör Akkorde auf dem Klavier zuſammenzuſuchen vermöchte. Dieſe irrige, mit einer gewiſſen eigenwilligen Hartnäckigkeit feſtgehaltene Anſicht, welche ein helles Licht auf ſeine erſte Erziehung, ſowie auf die Beſchaffenheit der früherhin empfangenen muſikaliſchen Unterweiſung wirft, und ein charakteriſtiſches Zeichen des inſtinktiven Dranges ſeines muſikaliſchen Naturells iſt, war ihm trotz aller beredter Gegenvorſtellungen Seitens ſeines wohlerfahrenen Lehrers nicht zu benehmen. Er blieb ihr einſtweilen treu, freilich nur bis dahin, wo ſeine völlige Unwiſſenheit in dieſen Dingen ſich bei den ferneren von ihm unternommenen

---

*) Vergl. S. 26.

**) S. über ihn Anhang C.

***) S. über Clara Wieck Anhang D.

Compoſitionsverſuchen mehr und mehr fühlbar machte, und ihn zu der Erkenntniß von der Unerläßlichkeit des theoretiſchen Studiums zwang.

Der neubegonnene Klavierunterricht währte mit mannigfachen Unterbrechungen bis zum Februar 1829, da ſich denn Friedrich Wieck genöthigt ſah, aus Zeitmangel denſelben einzuſtellen. Ohnehin hätte Schumann aber auch fernerhin nicht mehr viel von ihm lernen können, weil er bald darauf Leipzig für eine geraume Zeit verließ, um die Heidelberger Univerſität zu beziehen.

Die näheren Bekanntſchaften, welche Schumann während ſeines erſten Leipziger Aufenthaltes weiterhin noch ſchloß, waren durchaus geeignet, ſeine feurige Neigung zur Kunſt bei weitem mehr anzufachen, als erlöſchen zu machen. Wie es natürlich iſt, daß gleichartige oder doch verwandte Kräfte ſich gegenſeitig anziehen, ſo traten nach und nach faſt lauter Perſönlichkeiten in den Kreis ſeines Umganges, die thätigen Antheil an ſeinen muſikaliſchen Beſtrebungen nahmen, die alſo ſelbſt irgendwie ſich ausübend in der Kunſt verſuchten, welcher er mit Leib und Seele anhing. Dieſe Perſönlichkeiten waren namentlich Julius Knorr, gegenwärtig als geſchätzter Klavierlehrer zu Leipzig lebend, Täglichsbeck, Gymnaſiallehrer und Muſikdirector in Brandenburg, und Glock, Bürgermeiſter in Oſtheim bei Meiningen, ſämmtlich Studiengenoſſen Schumann's. Im mannigfachen Wechſel gab er ſich mit dieſen je einzeln oder zuſammen dem befruchtenden Genuſſe, der Tonwerke verſchiedener Meiſter, hin, wobei er ſtets ſeinen Platz am Flügel, gewöhnlich in Hemdärmeln und eine Cigarre im Munde habend, fand, während die Andern, mit Ausnahme Knorr's, Streichinſtrumente ſpielten und zwar Täglichsbeck Violine und Glock Violoncell.

Schumann war damals von einem Rauſche des Franz Schubert'ſchen Genius, deſſen Werke er eben erſt kennen gelernt hatte, eben ſo tief und mächtig ergriffen, als kurze Zeit vorher von denjenigen Jean Paul's. Er ſpielte leidenſchaftlich die zwei- und vierhändigen Pianofortecompoſitionen dieſes Meiſters, deſſen in jene Zeit fallender Tod*) ihn mit der tiefſten Wehmuth erfüllte, ja, ihn Thränen inniger Trauer vergießen ließ. Seine Begeiſterung für den genannten Kunſtheros, der er ſein Leben lang treu blieb, wie auch ſeine geſammelten Schriften vielfach bezeugen, übertrug ſich ſehr bald auf ſeine muſikaliſchen Genoſſen.

Man ließ es aber dabei und bei der bloßen allgemeineren Bekanntſchaft mit den Fr. Schubert'ſchen Werken nicht bewenden, und beſchloß im Feuereifer, eines derſelben gemeinſam bis zu möglichſter Vollendung einzuüben. Die Wahl fiel auf das Trio op. 99 B-dur, deſſen Schönheiten Alle in die größte Extaſe verſetzt hatte. Die ziemlich gleichartigen ausübenden Kräfte ſtudirten ſo lange daran, bis ſie glaubten, der Darſtellung des Werkes mächtig zu ſein. Dann veranſtaltete Schumann einen muſikaliſchen Feſtabend, an dem jenes Trio zum Vortrag kam, und welchem außer mehreren, den Mitwirkenden befreundeten Commilitonen namentlich als Hauptgaſt Fr. Wieck beiwohnte.

Dieſer Abend bildete die nächſte Veranlaſſung zu beſtimmten allwöchentlich ſich wiederholenden muſikaliſchen Zuſammenkünften in Schumann's Wohnung, bei denen, nachdem noch ein Bratſchiſt in der Perſon des Mitſtudioſen Sörgel**) gewonnen worden war, die mannigfaltigſten Werke der Kammermuſik von Beethoven bis zum Prinz

---

*) Schubert ſtarb am 19. November 1828 zu Wien (Allg. muſik. Zeitung Jahrgang 30, S. 828).

**) Derſelbe wanderte vor etwa 12 Jahren nach Texas aus und iſt ſeitdem verſchollen.

Louis Ferdinand, oder auch umgekehrt, an die Reihe kamen. In den Zwiſchenpauſen wurden meiſt muſikaliſche Geſpräche, namentlich über den Altmeiſter Bach, deſſen „wohltemperirtes Clavier“, das für Schumann ſchon damals eine Quelle eifrigen Studiums war, beſtändig auf dem Inſtrumente lag, aufgenommen und ausgeführt. Bot ſich ſo Schumann vielfache Veranlaſſung dar, ſeine Kenntniſſe in dem vielleicht genußreichſten Gebiete der Tonkunſt, in der Kammermuſik zu erweitern und zu vervollſtändigen, ſo war damit für ihn zugleich die Anregung zu erneuerten ſchöpferiſchen Verſuchen gegeben. Es entſtanden um dieſe Zeit an eignen Compoſitionen: acht vierhändige Polonaiſen, offenbar Nachbildungen der gleichartigen Schubert'ſchen Tonſtücke, 10 — 12 Lieder, namentlich auf Texte von Juſtinus Kerner (auch befand ſich darunter die Compoſition zu Goethe's Fiſcher)*), ferner Variationen zu 4 Händen über ein Thema von Prinz Louis Ferdinand und endlich ein Quartett in E-moll für Pianoforte und Streichinſtrumente. Es iſt leicht erklärlich, daß bei einer ſo rückhaltloſen Hingabe an die Kunſt, wenn dieſelbe ſich gleich in den Grenzen rein genießender Abſicht verhalten mochte, wenig Zeit für das Studium der Jurisprudenz übrig blieb. Mit dieſem ſtand es auch in der That ſchlecht genug, wenngleich Schumann immerhin den ohnmächtigen Verſuch*) gemacht hatte, die juriſtiſchen Collegia zu beſuchen. Es blieb eben ein Verſuch, und alle guten Vorſätze vermochten nicht, Schumann's Sinn, der fortwährend in der Schwebe hing und unwillkürlich zur Kunſt hinüberneigte, gleichwie die Wünſchelruthe nach dem verborgenen Schatze ſchwankend hinweiſt, zur entſchiedenen Thatkraft zu treiben. Dagegen widmete er den ſogenannten humanioribus einige Theilnahme. Namentlich hörte er gern die Vorträge des Philoſophen Krug, wie er denn auch privatim eifrig die Schriften Fichte's, Kant's und Schelling's, mit denen er vertraut war, ſtudirte.

---

*) Dieſe Lieder ſandte Schumann mit der Bitte um eine Beurtheilung an den ſeiner Zeit bekannten Liedercomponiſten Widebein nach Braunſchweig, deſſen Lyrik ihn ſehr feſſelte. Widebein antwortete. Der achte Band der neuen Zeitſchrift für Muſik enthält Seite 106 ein von der Redaction, alſo von Schumann unter Verhüllung der betreffenden Perſönlichkeiten mitgetheiltes Schreiben „eines älteren Meiſters an einen jungen Künſtler“, welches unverkennbar die Antwort Widebeins auf Schumanns Sendung iſt. Als ſolche iſt ſie im Anhange mit abgedruckt. S. Anhang E.

Schumann hatte, wie ſchon aus einem der mitgetheilten Briefe erſichtlich, den Entſchluß gefaßt, mit Oſtern 1829 die Univerſität Heidelberg zu beziehen. Dieſer Entſchluß ſtand feſt in ihm, trotzdem daß ein erneuertes Zuſammenleben dort mit dem Freunde Roſen, welcher in ſeine Heimath zurückkehren ſollte, nicht zu gewärtigen ſtand. Die Nachricht des Heidelberger Freundes hierüber veranlaßte folgenden Brief Schumann's:

Leipzig am 7ten Nov. 1828.

Ein entzückender belebender Gedanke iſt es mir ſeit Tag und Jahr, zu Oſtern nach Heidelberg gehen zu können, alle Freudenhimmel des Wonnelebens liegen vor mir ausgebreitet, das große Faß und die kleinen Fäſſer, die heitern Menſchen, die nahe Schweiz, Italien, Frankreich, das ganze Leben dort, das ich mir mit tizianiſchen Feuerſtrichen vormale. Es genügt mir zu wiſſen, daß ich aus Deiner, künftighin meiner Stube den Neckar mit ſeinen

---

*) Schumann äußerte in ſpäteren Jahren, wenn er um ſeine juriſtiſchen Studien befragt wurde, ſcherzhaft, er ſei nur bis an die Thür des betreffenden Auditoriums gekommen, habe draußen eine Weile gelauſcht, dann aber leiſe Kehrt gemacht.

Nebengeländen vor mir habe, und möchte das Zimmer ſonſt ſein wie es wollte, dies Einzige reicht hin. Deine Blumen, wenn ſie anders nicht bis Oſtern verwelken, ſollen, wie die der Freundſchaft, bei mir nicht verblühen. Wenn Du wahrhaft edle Menſchen jetzt in Heidelberg zu Freunden haſt, ſo wär es mir nicht unlieb, bei dieſen Deine Stelle zu übernehmen, weil ich zu Oſtern keinen Menſchen in Heidelberg habe, der mich kennt und den ich verſtehe. Eine trübe Idee, in welche Hände wird der Zufall meine Freundſchaft treiben? Uebrigens geht es mir hier beſſer als je, wär ich nur nicht immer ein ſo armer erbärmlicher Hiob in den Geldbeutelangelegenheiten. Ich führte voriges Semeſter ein unregelmäßiges ungeordnetes Leben, wenn gerade auch kein liederliches; aber ich dachte zu wenig an jenen Vers aus den Idealen: „Beſchäftigung, die nie ermattet". Die großen herrlichen Concerte*) machen mich vollends glücklich! — Es wird finſter, drum ſei froh, daß ich ſchließe; ſchreibe mir bald und viel und mehr als ich Dir. Nächſtens mehr und beſſer! Lebe wohl, mein guter, guter Roſen und denke der Stunden, wo wir glücklich waren, mit eben der Liebe wie ich, und bleibe auch in der Erinnerung und Zukunft mein Freund, wie ich ewig der Deinige.

R. Sch.

P.S. Kennſt Du einen Dichter Grabbe, der Verfaſſer des „Herzog von Gothland", und kannſt Du mir etwas von ihm mittheilen, da er ſich ſeit langer Zeit in Deiner Vaterſtadt aufhalten ſoll? Eine Antwort hierauf würde mich beſonders erfreuen.

* * *

Inzwiſchen änderten ſich indeß die Verhältniſſe wider Erwarten dahin, daß beiden Freunden dennoch ein längeres

---

*) Die Gewandhausconcerte zu Leipzig.

Wiederſehen in Heidelberg zu Theil werden ſollte; Roſen blieb länger auf der Univerſität als es vorher beſtimmt geweſen, und dieſer Umſtand hatte die freudigſten Mittheilungen zur Folge. Ehe Schumann aber Leipzig für längere Zeit verließ, beſuchte er zuvor ſeine Verwandten in Zwickau und Schneeberg. Aus letzterer Stadt ſchreibt er an Roſen, ihm mit Beſtimmtheit ſeine baldige Ankunft in Heidelberg meldend:

Schneeberg, am letzten April 1829.

Mein guter Roſen,

Beinahe wären meine ganzen Heidelberger Luftſchlöſſer zerronnen; mein Bruder Julius wurde kurz nach der Entbindung ſeiner Frau lebensgefährlich krank; meine Mutter beſchwor mich, im Falle, daß dieſer ſterben ſollte, ſie nicht zu verlaſſen, weil ſie ſonſt ganz einſam wäre. Jetzt iſt die Krankheit aber ganz gehoben und ich kann Dir mit fröhlicher Zuverſicht zurufen: heute über drei Wochen hänge ich Dir am Halſe.

Es wurde mir in der letzten Zeit furchtbar ſchwer, aus Leipzig zu gehen. Eine ſchöne, heitere, fromme, weibliche Seele hatte die meinige gefeſſelt; es hat Kämpfe gekoſtet, aber jetzt iſt Alles vorbei, und ich ſtehe ſtark mit unterdrückten Thränen da und ſchaue hoffend und muthig in mein Heidelberger Blüthenleben.

Ich glaube nicht, daß ich Dir ſchon geſchrieben habe, daß unſer Freund Semmel nach ſeinem Examen mit nach Heidelberg fliegen wird. Das ſoll ein Leben werden, zu Michaelis geht's in die Schweiz und wer weiß wo noch hin — möge das ſchöne Kleeblatt nie verwelken.

Vorgeſtern war ſehr brillantes Concert in Zwickau, wo 800—1000 Menſchen zuſammen waren; natürlich ließ ich meine Finger auch hören — ich komme gar nicht aus den Luſt- und Freudenfeſten heraus. Zuerſt war bal paré bei Oberſtens (v. Trosky)*), am Sonnabend thé dansant bei Dr. Hempels, am Sonntag Schulball, wo ich ungemein b....... war, am Montag Quartett bei Carus (Matthäi**) aus Leipzig), am Dienſtag Gewandhausconcert und Abendeſſen, am Mittwoch Gabelfrühſtück und heute Abend iſt hier***) Valetball — und dieſe ganzen Geſchichten koſten mich keinen Heller, andere ſchon vergeſſene und verfreſſene Früh- und Abendſtücke nicht zu erwähnen.

Den Tag meiner Ankunft in Heidelberg will ich Dir von Frankfurt aus beſtimmen, wo ich mich einige Tage aufzuhalten gedenke. — Den 11. Mai, Montag, reiſe ich ganz beſtimmt von Leipzig ab; viel Geld kann ich leider Gottes nicht mitbringen, weil ich in Leipzig ſehr viele Bären loszubinden habe. Vielleicht kannſt Du mir in der erſten Zeit aushelfen, wo nicht, werden die Genies ſich ſchon durchzubeißen wiſſen. Jedenfalls bin ich bis zum 18. bei Dir. — Hier hat es heute den ganzen Tag geſchneit, ich hoffe nicht auf den Schlitten nach Heidelberg fahren zu müſſen, bei Dir iſt gewiß ſchon alles grün und roth — es flimmert mir vor den Augen. Lebewohl, mein geliebter Freund, das Wiederſehen wiegt jede lange Trennung auf und ſo möge es die unſrige auch. Blühe freundlich fort wie der Frühling, der mir entgegen lächelt und Deine heitre Seele kenne keinen als dieſen und niemals einen Winter. Dein Bruder R. Sch.

Deine Augen dauern mich, ich kann den Brief ſelbſt nicht leſen.

---

*) In dem Hauſe des Oberſt v. Trosky verkehrte und muſicirte Schumann bereits als Gymnaſiaſt.

**) Matthäi war zu jener Zeit Conzertmeiſter in Leipzig.

***) In Schneeberg nämlich, während die andern Vergnügungen ſämmtlich in Zwickau ſtattfanden.

Schumann trat die Reiſe pünktlich am 11. Mai, wie er dem Freunde geſchrieben, von Leipzig nach Heidelberg mit der Eilpoſt an. Ein günſtiges Geſchick hatte ihm als Reiſegefährten Wilibald Alexis (Dr. W. Häring), welcher auf dem Wege nach Paris dieſelbe Tour bis Frankfurt nahm, zugeſellt. Beide wurden bekannt und fanden ſo großes Gefallen an einander, daß Schumann es ſich nicht verſagen konnte, den geiſtvollen Schriftſteller noch ein Stück den Rhein hinab zu begleiten und dann erſt ſeinem Freunde in die Arme zu eilen.*)

Gegen Ende Mai langte Schumann in Heidelberg an, und nachdem für einen guten Flügel geſorgt worden, begann für die Freunde das ſchönſte Leben.

Geſteigert wurde der Reiz deſſelben, als Moritz Semmel inzwiſchen zum baccalaureus juris avancirt, bald darauf hinzukam, um in Heidelberg einige Zeit zu verweilen. Das „Blüthenleben", von dem Schumann das ganze Jahr vorher geträumt hatte, erfüllte ſich, denn faſt täglich wurden gemeinſchaftliche kleine Ausflüge in die köſtlichen Umgebungen mittelſt eines Einſpänners gemacht. Auch größere folgten nach Baden-Baden, Worms, Speyer, Mannheim, und erwähnenswerth iſt es dabei, daß eine ſolche Tour nie ohne eine ſogenannte „ſtumme Klaviatur" angetreten wurde, auf welcher Schumann unterwegs während des Geſprächs fleißig Fingerübungen anſtellte. Denn die Muſik war ſeine Hauptbeſchäftigung, ja geradezu ſein Hauptſtudium auch in Heidelberg, während die Jurisprudenz, für welche ihm der geiſtreiche Thibaut nicht einmal ein vorübergehendes Intereſſe einzuflößen vermochte, nahezu ausgeſchloſſen blieb. Wohl beſuchte er mitunter das Pandecten-Colleg des Letzteren, allein es geſchah mehr der Curioſität und Thibaut's, als der Erlangung juriſtiſcher Kenntniſſe halber. Sogar an dem erſten Apparat, einem Collegienhefte, einem juriſtiſchen Buche fehlte es, und nur mit unverkennbarem Widerwillen nahm er überhaupt Antheil an der Unterhaltung über Gegenſtände der Rechtslehre. Mittheilenswerth iſt an dieſer Stelle ein auf die Jurisprudenz bezügliches gemeinſchaftliches Erlebniß der Freunde, da es Schumann deutlich charakteriſirt. Man kam aus einer Vorleſung Thibaut's, in welcher derſelbe namentlich von der „pubertas“ geſprochen und insbeſondere die Gründe erwähnt hatte, warum das weibliche Geſchlecht nach dem Geſetze einiger Länder früher zur Volljährigkeit gelange, als das männliche. „Ein Junge von 18 Jahren“ ſagte Thibaut ohngefähr, „iſt noch wie ein ungeleckter Bär und in jedem Falle ein Geſchöpf, das noch nicht weiß, was es mit ſeinen Händen und Füßen anfangen ſoll. Tritt er in eine Geſellſchaft ein, ſo giebt es nichts Linkiſcheres, als ihn. Gewiß hat er die Hände auf dem Rücken und ſucht einen Tiſch oder ſonſt ein Meuble in einer Ecke zu gewinnen, und ſich auf dieſe Weiſe einigen Halt zu verſchaffen. Dagegen iſt ein junges Mädchen von achtzehn Jahren nicht nur das Delikateſte, was man haben kann, ſondern es iſt dies auch ſchon eine ganz verſtändige Perſon, die, mit dem Strickſtrumpfe in der Hand mitten in der Geſellſchaft ſitzt, und an der Unterhaltung Theil zu nehmen berechtigt und befähigt iſt. Da haben Sie, meine Herren, ganz einfach den Grund, warum die frühere Reife des weiblichen Geſchlechts auch geſetzliche Anerkennung findet.“ — „Es iſt ganz ſchön“, meinte Schumann hinterher, „daß Thibaut ſeine Vorträge auf ſolche Weiſe würzt; es thut dies aber auch noth, denn trocken und ungenießbar genug iſt ſeine Wiſſenſchaft. Aber trotz aller ſeiner Ausſchmückungen kann ich ihr keinen Geſchmack abgewinnen; ich verſtehe ſie nicht. Umgekehrt verſteht wieder Mancher nicht die Sprache der Muſik! Ihr aber (ſeine Freunde meinend) verſteht ſie doch in Etwas, und ich will Euch deshalb etwas von ihr erzählen.“ Dabei ſetzte Schumann ſich an ſeinen Flügel, nahm Webers „Aufforderung zum Tanze“ zur Hand und trug ſie vor. „Jetzt ſpricht ſie“, ſagte er, „das iſt der Liebe Koſen; jetzt ſpricht Er“, fuhr er fort, „das iſt des Mannes ernſte Stimme.“ „Jetzt ſprechen ſie beide zugleich,“ interpretirte Schumann während des Spielens weiter, „und deutlich höre ich auch, was beide Liebende ſich ſagen. Iſt das nicht alles ſchöner, als was eine Jurisprudenz je herauszubringen vermag?“

---

*) Durch die freundliche Vermittelung des Herrn Dr. Berthold Auerbach iſt mir der auf dieſe gemeinſchaftliche Reiſe bezügliche Tagebuchauszug von Dr. W. Häring, gegenwärtig in Arnſtadt (Thüringen) lebend, zu Theil geworden. S. denſelben Anhang F.

Schumann verhehlte, wie man ſieht, durchaus nicht, die ihm innewohnende tiefeingewurzelte Abneigung gegen die Jurisprudenz, und es wäre dieſelbe auch ganz zu billigen geweſen, wenn mit ihr nicht eine faſt unverantwortliche Vernachläſſigung ſeines Fachſtudiums verbunden geweſen wäre. So aber lebte er, wie man zu ſagen pflegt, „etwas in den Tag hinein“ ohne ſich Rechenſchaft von ſeinem Thun und Laſſen zu geben, ohne an die Folgen zu denken. Moritz Semmel hielt es, als Schumann's Freund und naher Verwandter ſeines Hauſes um ſo mehr für ſeine Pflicht, ihn dringend daran zu mahnen, daß, wenn er ſich der juriſtiſchen Laufbahn wirklich noch widmen wolle, es nun auch die höchſte Zeit wäre, das zu thun, was nöthig ſei, um auf derſelben zum Ziele zu gelangen, und daß, wenn dieſes Studium, wie es augenſcheinlich ſei, ſeinen Neigungen nicht entſpreche, er ſich für das entſcheiden möge, wozu er unzweifelhaft inneren Beruf habe, nämlich zur Muſik. Eine ſolche ernſte und dringende Mahnung erſchien um ſo nöthiger, als das Vermögen, was ihm ſein

Vater hinterlaſſen hatte, keineswegs von ſolcher Bedeutung war, daß er von deſſen Erträgniſſen hätte leben können. Vielmehr war ein baldiges Aufzehren des Capitals um ſo ſicherer vorauszuſehen, als Schumann in dem elterlichen Hauſe ſchon an manche Bedürfniſſe oder vielmehr Genüſſe gewöhnt war, auf die zu verzichten, es ihm ſicher ſehr ſchwer, wenn nicht unmöglich geworden wäre.

Trotz dieſer ernſten, wohlgemeinten Vorſtellung einerſeits, trotz der Vorliebe und dem klar ausgeſprochenen Berufe für die Kunſt andererſeits, vermochte Schumann gleichwohl noch nicht zu dem feſten Entſchluſſe zu gelangen: ſich der Muſik, in der er bereits lebte und webte, förmlich zu widmen; die Pietät gegen ſeine Mutter veranlaßte ihn vielmehr, bei dem Vorſatze, Jurisprudenz ſtudiren zu wollen, einſtweilen noch zu beharren.

Das Sommerſemeſter war abgelaufen und Schumann ſtand im Begriff, die bis zur Eröffnung des Winterſemeſters währenden Ferien mit den beiden Freunden zu einer Reiſe nach Ober-Italien — deren Projectirung ſchon in Leipzig erfolgte, — zu benutzen. Man hatte ſich gemeinſchaftlich gründlich für dieſe Reiſe durch das eifrige Studium der italieniſchen Sprache vorbereitet, und Schumann machte in ihr ſo ſchnelle und große Fortſchritte, daß er bald einen Theil von Petrarca's Sonetten in gleichem Versmaaß, und wie von Giſbert Roſen verſichert wird, mit bewundernswerther Treue, ſo wie mit dem ganzen poetiſchen Schwunge des Originals in's Deutſche überſetzte. Er benachrichtigte ſeine Mutter und ſeinen Vormund, das Reiſegeld auf 60 bis 70 Ducaten für ſeine Perſon veranſchlagend, von dieſem Vorhaben brieflich, was eine Entgegnung des letzteren zur Folge hatte, des Inhalts, daß Schumann die beabſichtigte Reiſe bis nach Beendigung der Univerſitätszeit verſchieben möchte, weil ſie ihn einerſeits zu ſehr vom Studium abziehen würde, andererſeits aber die obervormundſchaftliche Behörde nicht das Geld dazu verabfolgen dürfte.

Schumann entgegnete hierauf ſeinem Vormund:

Heidelberg, d. 6. Auguſt 1829,

Ew. Wohlgeboren

melde natürlich mit großem Vergnügen die Ankunft der ſehnlichſt erwarteten Anweiſung von 100 Thalern auf Emanuel Müller in Frankfurt a. M. Daß ich damit bis zu Monat November nicht gut auskommen kann, werden Sie, verehrteſter Herr Rudel, aus einer beifolgenden Berechnung des Geldaufwandes leicht zugeben.

(Folgt dieſe Berechnung des halbjährigen Geldaufwandes in Heidelberg, welche auf 431 fl. veranſchlagt iſt.)

Hätte ich freilich gedacht, daß in Heidelberg das Leben ſo horrend theuer iſt, was Sie ſchon aus meiner Berechnung des Mittagstiſches erſehen können, ſo wäre ich in Frankfurt umgekehrt und wieder nach Leipzig gegangen. Sie können fragen: wie können das aber andere Studenten beſtreiten? worauf ich Ihnen entgegne, daß in Heidelberg drei Viertel Ausländer ſind, die alle reich ſind und Geld daran wenden können.

Möchten Sie, verehrteſter Herr Rudel, es nicht als trotzigen Einſpruch gegen Ihren wohlgemeinten Rath anſehen, wenn ich Ihnen auf den zweiten Brief*) Einiges entgegne. Alle ſtudirenden Ausländer, die nach Heidelberg gehen, zieht außer den guten berühmten Profeſſoren, Heidelbergs ſchöne Lage ſelbſt und dem vermeinten guten Leben vorzüglich noch die naheliegende Schweiz und Italien an. Sie und meine Mutter wiſſen, daß dieſe Reiſe gleich bei meiner Abreiſe aus Leipzig in meinem Plane lag. Unter den vielen Gründen, außer den gewöhnlichen, daß man auf Reiſen ſein theoretiſches und praktiſches Wiſſen ausbilden will und außer denen, die ich meiner Mutter ſchrieb, von welcher Sie ſich ſolche gefälligſt mittheilen laſſen möchten, führe ich nur noch den finanziellen an: daß ich dieſe Reiſe doch einmal gemacht hätte, und es iſt denn doch einerlei, ob ich jetzt oder ſpäter das Geld dazu verwende. Verbietet nun Ihnen Ihre Pflicht auch jedes ungeſetzliche Eingreifen in obervormundſchaftliche Vorſchriften, ſo können Sie als Privatmann doch immer Ihrem eigenen Willen Genüge thun. Ich meine, daß Sie Ihre Einwilligung geben oder wenigſtens keinen Einhalt thun, wenn ich von meinen Brüdern freundſchaftlichſt und privatim Geld entlehne, über das wir uns dann ſpäterhin ausgleichen. Auch könnte ich hier ſo viel Geld geliehen bekommen, wie ich will, freilich mit 10—12 Procent, welches Mittel ich aber natürlich nur im unnatürlichſten Falle, d. h. wenn ich von Hauſe kein Reiſegeld bekäme, ergreifen würde.

---

*) Die Reiſe betreffend.

Noch muß ich Ihnen Ihre irrige Meinung benehmen, wenn Sie glauben, daß ich Collegien verſäumte: die Ferien ſind nicht zum Studiren der Bücher, ſondern zum Studiren eines andern großen Buches, d. h. der Welt, oder ſie ſind zum Reiſen hauptſächlich angeordnet. Die Heidelberger Ferien beginnen nun den 21. Auguſt und enden mit Ende October, ſo daß gerade meine Reiſe dieſe Ferien anfängt und beſchließt. Und ſo hoffe ich denn, daß Sie mir auch hier Ihre gütige Einwilligung nicht verweigern. Der Schneckengang der ſächſiſchen Gerichte iſt zu bekannt, als das ich zweifeln ſollte daß ſie ſich über meine Mündigſprechung gerade ſo lange berathen und deliberiren werden, wenn ich es ſchon ordentlich — juriſtiſch bin. Es würde gewiß auch Ihnen lieb ſein, wenn Sie mich ewigen Quäler einmal ſich vom Halſe geſchafft hätten.

Uebrigens geht es mir recht wohl und ganz geſund, obwohl oft bettelarm und noch darüber. So ſehr ich Ihnen, verehrter Herr Rudel, das Erſte wünſche, ſo wenig wünſche ich Ihnen das Zweite. Und mit dieſem innigſten Wunſche für Ihr Glück und mit der Bitte, Keines meiner Worte mißzudeuten, empfehle ich mich Ihrem geneigten Wohlwollen und ſchließe dieſen langweiligen Brief als

Ew. Wohlgeboren

gehorſamſt ergebener

R. Sch.

Dieſer Brief verfehlte die von Schumann gewünſchte Wirkung nicht, und ſeine Reiſe, die ſich bis Venedig erſtreckte, wurde genehmigt. Er trat ſie indeß nicht, wie er gehofft hatte, in Gemeinſchaft ſeiner Freunde Roſen und Semmel an, ſondern allein. Sie verlief unter ungetrübtem Genuſſe bis auf einige Geldcalamitäten glücklich, wie die drei folgenden Briefe erſehen laſſen. Der erſte derſelben, welcher zugleich etwas den übermüthigen Studenten verräth, iſt an ſeine Schwägerin Thereſe gerichtet, die beiden andern gelten dem in Heidelberg zurückgelaſſenen Freunde Gisbert Roſen.

Brescia d 16$^{\text{ten}}$ September 1829.

Eben ſah ich eine bildſchöne Italienerin, die Dir etwas ähnlich war, da dacht' ich an Dich und ſchreibe an Dich, meine theure Thereſe! Könnt' ich Dir nur ſo recht Alles malen, den tiefblauen Himmel Italiens, das quellende, ſprudelnde Grün der Erde, die Apricoſen- Citronen- Hanf- Seide- und Tabakwälder, die ganzen .... (unleſerlich) voll reizender Schmetterlinge und wogender Zephyretten, die fernen, charakterfeſten, deutſchen, nervigten und — eckigen Alpen, und dann die großen, ſchönen, feurig-ſchmachtenden

Augen der Italienerinnen, faſt ſo wie Deine, wenn Du von etwas entzückt biſt, und dann das ganze tolle, bewegſame, *lebendige* Leben, welches ſich bewegt und nicht bewegt *wird*, und dann mich, wenn ich faſt mein theures, und ſo feſt an die Bruſt gewachſenes Deutſchland über das lyriſche Italien vergeſſe, und wenn ich ſehr deutſch und ſentimental in die runde üppige Baumfülle hinausſchaue oder in die Sonne, die untergeht oder in die vaterländiſchen Berge, die noch vom letzten Kuß der Sonne roth ſind und glühen und ſterben und dann kalt, wie geſtorbene große Menſchen daſtehen — — ach! Könnt ich Dir das Alles malen, — Du hätteſt wahrlich noch einmal ſo viel Porto zu bezahlen, ſo dick und voluminös würde mein Brief. —
— — — — — — —

Geſtern reiſt' ich bei herrlichem Wetter aus Mailand fort, wo ich mich ſechs Tage lang herumgeſiehlt hatte, obgleich ich nur zwei Tage dableiben wollte. Der Gründe hatte ich viele: 1) den beſten, daß es mir im Ganzen gefiel, 2) des Beſonderen wegen z. B. des Domes, des palazzo reale, des escalier conduisant au Belvedere im Hotel Reichmann, auch einer ſchönen Engländerin wegen, die ſich weniger in mich, als in mein Klavierſpiel verliebt zu haben *ſchien*; denn die Engländerinnen lieben alle mit dem Kopfe d. h. ſie lieben Brutus'ſe, oder Lord Byron's, oder Mozarte und Raphaele, weniger die äußere Schönheit, wie Appollo's oder Adonis'ſe, wean nicht der Geiſt ſchön iſt; die Italienerinnen machen es umgekehrt und lieben allein mit dem Herzen; die Deutſchen vereinigen Beides oder lieben auch nur einen Reiter, einen Sänger, oder einen Reichen, der ſie bald heirathet, übrigens sans comparaison bitt' ich und nicht perſönlich zu nehmen. Ein dritter Grund war ein Graf S. aus Inſpruck, mit dem, obgleich er 14 Jahre älter iſt als ich, ich mich recht geiſtig verbunden hatte, ſo Viel hatten wir uns immer mitzutheilen und zu kohlen und zu plaudern und ſo ſehr gefielen wir uns gegenſeitig, ſchien' es. Er gab mir einen reinen erquickenden Beweis, daß es nicht lauter Lumpludel und Affen auf der Welt giebt, obgleich er nicht gut hörte, etwas bucklicht ging, und immer erſchreckliche Geſichter ſchnitt, nicht über die Menſchheit, als mehr über die Menſchen.

Wäre die ganze italieniſche Sprache nicht eine ewige Muſik (der Graf nannte ſie gut einen lang ausgehaltenen A-moll-Accord) ich würde keine geſcheute hören. Von dem Feuer, mit dem ſie geſpielt wird, kannſt Du Dir ſo wenig eine Idee machen, als von der Liederlichkeit und der wenigen Eleganz und Präciſion. Ausnahmen giebt es natürlich, wie in der Scala in Mailand, wo ich wirklich über der Signore Lalande*) und Tamburini die Dr. Carus und Madame H. aus Chemnitz vergaß. Eine beliebte kleine Favoritarie der Lalande und einige andere kleine Lieder, die ich in Italien hörte, will ich Dir ſpäter ſchicken.

Mit meinem Italieniſch komme ich wirklich gut aus und durch; ſonſt iſt das Prellen der Fremden in Italien ſehr an der Tagesordnung. Auch geb ich mich überall für einen Pruſſiano aus, was mir viel hilft, da es das angeſehenſte Volk iſt; ſchlimm iſt es freilich, wenn man ſein Vaterland verleugnen muß; doch iſt der Pfiff gut, da er Niemanden Etwas ſchadet und mir hilft. Geſtern konnt' ich hier wirklich recht ſchlecht ankommen. Es iſt hier Mode, daß die Damen auf die Kaffeehäuſer gehen; ich ſaß ruhig an meinem Tiſch und trank Chocolade, da nahte ſich mir mit majeſtätiſchen Schritten eine Signora mit einem eleganten, ſlachen, Schmetterling-Signore; die Tiſche waren alle beſetzt und ſie ſetzten ſich beide ſtraff dicht an meine Seite; ich war nicht ſo unverſchämt einzuſehen, daß ich aufſtehen ſollte, da noch dazu meine Taſſe ganz voll war und blieb ruhig ſitzen; ich merkte bald, daß ſich die Signora manchmal fragend nach mir umkehrte, als ob ich mich nicht bald drücken würde, da Beide einen discorso innamorato führen zu wollen ſchienen. Im Verlauf ihres Geſpräches hörte ich vom Signore die Worte, aber nur halb und gebrochen: questi Signore (er meinte mich) è certamente dalle Campagne, zu deutſch: „Dieſer Herr kommt gewiß vom Lande," erſt that ich ſo, als verſtänd' ich nicht Italieniſch. Aber es wurde noch beſſer. Wie ich aufſtand und gehen wollte, brach der Signore mitten im Geſpräche mit ſeiner Dame ab und ſagte zu mir ſpöttiſch: Addio Signore. Ich wollte ihm in Gegenwart ſeiner Dame nichts antworten und bat den Cameriere, daß er dem bewußten Signore ſagen möchte, der dalle campagne hätte Etwas mit ihm zu reden. Er ließ mir antworten: wenn ich mit ihm reden wollte, möchte ich zu ihm kommen. Mir fiel die Anekdote von Friedrich dem Großen ein, wie ich zu ihm hinging und ich ſagte ruhig-lächelnd zu ihm: Ah, mio Signore, so a parlare spagnolo (zu deutſch: können Sie ſpaniſch reden) perché io non ben so l'italiano (weil ich nicht gut italieniſch kann) — er antwortete ein zweifelndes: Nò. Veritamente, fuhr ich fort, me ne dispiace, perciocchè altrimente potrebbe legger el Don Quixote nel' Originale; ma io son Cavalière e me piace sarebbe a reviderci — zu deutſch: wahrhaftig, das thut mir leid, weil Sie ſonſt den Don Quixote in der Urſprache leſen könnten; doch bin ich Cavalier und es würde mich freuen, wenn wir uns wiederſähen." Mit einem verlegenen: bene Signore, ſah er ſeine Dame an und entließ mich. Ich habe aber nichts wieder von ihm geſehen und gehört. Vielleicht lieg' ich ſchon morgen auf dem Kampfplatze erſchoſſen von einem Judenbengel, wie ich hernach erfuhr. Das Schlimmſte und Aergerlichſte wäre, wenn er meinen oder Friedrichs des Großen Witz gar nicht verſtanden hätte, was aber ziemlich glaublich iſt, da die Ignoranz der fremden und eignen Litteratur der Italiener und -innen unbeſchreiblich iſt.

---

*) Die Sängerin Meric-Lalande. Sie verließ die Bühne nach einer glänzenden Künſtlerlaufbahn 1836. S. Pierers Univerſal-Lexikon.

Gott gebe, ich habe deutlich geſchrieben, damit Du die tolle Geſchichte ordentlich verſtehſt. — Uebermorgen gehts nach Verona, dann nach Vicenza, Padua und Venedig. So unendlich dankbar ich Eduard ſein muß, daß er mir ſo viel Geld geſchickt hat, ſo kann ich doch nicht verhehlen, daß ich mir Vieles entſagen muß, da ich bei näherer Revidirung meiner Caſſe immer auf den verdammten Gedanken komme, nicht auszureichen und gar meine Uhr verſetzen oder verkaufen zu müſſen. Gott laſſe doch einmal Ducaten regnen! und alle Thränen und Briefe an Vormünder und Brüder würden verſchwinden!!

Wie mag es denn Euch jetzt gehen und denkt Ihr manchmal an den fernen, einſamen Wanderer, der jetzt weiter nichts hat, als ſein Herz, mit dem er ſprechen, weinen und lachen kann! Ach! ſo ein Dr. Fauſt's Mantel müßte herrlich ſein und ich möchte jetzt ungeſehen und unbelauſcht in Eure Fenſter hineinlugen und dann wieder fortfliegen nach Italien und dann Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Einen Kranz flechten. Hätte der Menſch in ſeinen Trauerſtunden ſo viel heitere Minuten, als in ſeinen heitern ſo viel wehmüthige, er wäre gewiß noch glücklicher, als ich eben jetzt es bin.

Aber ich bin es ſehr, glaub' es mir und dies Alles hab ich dem guten Eduard und dem andern hohen Genius, dem nun die Hülle abgenommen iſt, zu danken, die mir dieſe Freude gönnten und gaben. Addio, meine theure Schweſter; in Schmerz und Freude bleib' ich Dein und Euch Allen

R. Sch.

Klammere Dich recht feſt an Deine Helene, wenn Du ſie küſſeſt; denn Du küſſeſt ſie von mir mit. Die Mutter, Eduard, Julius, Carl, Emilie, Roſalie*) und alle die Deinen in Gera mögen ſich meiner freundlich erinnern. Auch Malchen und Erttel vergiß nicht.

Schumann an Roſen:

Venedig d. 21ten September 1829.

Ich kann hier keinen geſchickten Bogen Briefpapier bekommen, ſo daß ich ein Blatt aus meiner Brieftaſche reißen mußte. — Es geht mir gut, glücklich ſogar, ich hatte mich verliebt in Mailand und lag ganze ſechs Tage da, meine Kaſſe iſt ganz erſchöpft und ich muß meine Uhr verkaufen und bei Currer in Augsburg noch borgen. Ich habe oft geſchrieben aber immer den Brief zerriſſen. Von Venedig kann ich Dir keine Vorſtellung machen, wohl aber von Anderem, wenn wir auf dem Schloßberge ſpazieren gehen, habe immer Hundewetter gehabt, deſto geiſtigeres und reineres in meinem innern Himmel! Ach, Roſen, warum biſt Du nicht mit nach Venedig gekommen, oder ich hätte nicht ohne Dich reiſen ſollen! — Bitte, miethe mir ein neues Logis, hörſt Du, ein rechtes für mich, Du kennſt mich doch ſo ein wenig. Verſäume keine Minute. — Ach mein Herz iſt gepreßt und mein Geiſt am escalier conduisant au Belvedere im Hotel Reichmann. Sie gab mir eine Cypreſſe zum Abſchiede da oben — es war eine Engländerin

---

*) Emilie und Roſalie waren die beiden andern Schwägerinen Schumann's.

— recht ſtolz und freundlich, liebend und haſſend, hart, und ſo weich wenn ich ſpielte. Verfluchte Reminiſcenzen. — Aus Augsburg wieder*). Lebe wohl, Du Gekannter.

Dein
R. Sch.

Desgleichen:

Mailand d. 4ten October 1829.

Da ich in Venedig vergeſſen hatte, den Brief zu frankiren, ſo fürcht' ich, Du habeſt ihn nicht erhalten, mein geliebter Roſen. Im Grunde wär es mir lieb, da er in einem etwas mismuthigen Tone abgefaßt war, dem Vieles zu Grunde lag, was ich nicht wiederholen will. Ich komme mir ſeit einigen Wochen (vielmehr immer) ſo arm und ſo reich, ſo matt und ſo kräftig, ſo abgelebt und ſo lebensmuthig vor, daß ich — — Auch heute iſt es mir kaum möglich die Feder zu halten, darum in aller Kürze dieſes: In Venedig war ich krank, es war eine Art Seekrankheit, mit Erbrechen, Kopfſchmerzen ꝛc., ein lebendiger Tod. Die verdammte Erinnerung an Cypreſſen in Mailand wollte mir nicht aus dem Kopf. Ein Arzt nahm mir einen Napoleon ab, ein Schuft von Kaufmann betrog mich um einen halben, ganze Baarſchaft 2 Napoleons, nach kurzer Ueberlegung den Entſchluß gefaßt, nach Mailand zurückzukehren. Ach, ich wiederhole es, ich hätte nicht ohne Dich reiſen ſollen. Beſchreiben will ich Dir jetzt Nichts. Mündlich gelingt es mir beſſer, wenn überhaupt. Ende October bin ich wieder bei Dir. — Vergiß nicht meine Bitte wegen des Logis. Thu mir's zu Liebe Roſen. Das iſt heute Alles. Lebe wohl.

Dein
R. Sch.

---

*) Es geſchah nicht.

Bald nach ſeiner von der Reiſe glücklich erfolgten Rückkunft in Heidelberg ſchrieb Schumann an ſeinen Vormund Folgendes:

Heidelberg den 28ſten November 1829.

Ew. Wohlgeboren

werden durch meine Brüder von der glücklichen Vollendung meiner Reiſe benachrichtigt worden ſein, und es ſoll mir Freude machen, Ihnen von manchem Geſehenen und Gefühlten nach einem halben Jahre mündlich erzählen zu können. So viel mich auch dieſe Reiſe koſtet, ſo reut mich — aufrichtig geſtanden — kein Heller, den ich ausgab; freilich kam ich in Heidelberg bettelarm an, und bin Ihnen um ſo mehr und dankbarer verpflichtet, daß Sie die Güte hatten, mir 100 Thaler zu ſenden, die ich am 25ſten October erhielt. Es würde mir lieb ſein, von Ihnen, verehrter Herr Rudel zu erfahren, wie lange ich damit auskommen ſoll und wie viel ich überhaupt noch bis Oſtern zu erwarten habe. Von den letztgedachten 100 Thalern iſt mir nur noch wenig übrig, ich habe davon ausgegeben: — — —

Es iſt beſſer, ich rede ganz offen mit Ihnen, und ich bitte auch Sie darum, verehrter Herr Rudel, es gegen mich zu ſein; wünſchen Sie, daß ich mich hier und da beſchränken ſoll, ſo will ich es gerne thun, ſo viel es geht.

Sonſt bin ich geſund und heiter und lebe ganz ſtill auf meiner Stube; in Familien bin ich viel eingeführt, aber es zieht mich wenig hin. Im Ganzen freue ich mich auf Zwickau und Leipzig wieder herzlich. Das Heimweh überfällt mich oft.

Mit der Bitte, mir über obige Punkte Auskunft zu geben und mir ſobald als möglich eine kleine Anweiſung zu ſenden, empfehle ich mich Ihnen und Ihrer ganzen verehrten Familie als

Ew. Wohlgeboren

ergebenſter
R. Sch.

In dem Winter 1829—1830 gab Schumann ſich den muſikaliſchen Studien rückhaltloſer denn je hin. „Viel Klavier geſpielt“, beſagt das ſchon mehrfach erwähnte Notizbuch. In der That, ſo war es, wie die wenigen Perſonen ſeines näheren Umganges einſtimmig bezeugen, zu denen namentlich hier außer Roſen und Semmel — der Letztere hatte Heidelberg inzwiſchen wieder verlaſſen — noch der Studiengenoſſe Töpken[*]) gehörte, welchen die Vorliebe für Muſik in nähere Beziehung zu Schumann gebracht hatte.

Der Letztere berichtet hierüber in ſeinen, das muſikaliſche Zuſammenleben mit Schumann betreffenden höchſt werthvollen Mittheilungen: „Bei meiner Bekanntſchaft mit Schumann bedurfte es ſeinerſeits nur der Erwähnung, daß er Muſikfreund und in specie Klavierſpieler ſei, um ſogleich mein Intereſſe zu erwecken. Bedeutend geſteigert wurde daſſelbe aber, als ich ihn zuerſt ſpielen hörte. Es war der erſte Satz des Hummel'ſchen A-moll-Conzertes[**]), den er mir vortrug. Ich war frappirt durch dieſen Aplomb im Spiele, dieſen bewußt künſtleriſchen Vortrag und wußte nun, mit wem ich es zu thun hatte. Gern ergriff ich dann die Gelegenheit, öfter mit ihm zuſammen zu kommen, mit ihm vierhändig zu ſpielen und überhaupt in jeder Weiſe muſikaliſch mit ihm zu verkehren. Es fand ſich immer mindeſtens Ein Abend in der Woche für unſer Zuſammenkommen und zunächſt wurden dann Klavierſachen à quatre mains durchgenommen. Vor Allem gehörten dahin die vierhändigen Polonaiſen von Schubert, denen Schumann unter allen Schubert'ſchen Sachen eine ganz beſondere Vorliebe ſpendete, dann auch deſſen Variationen*) über ein Thema von Herold (op. 82) und Anderes. Das Zuſammenſpielen war für mich zugleich von inſtruktivem Intereſſe durch die Andeutungen und Fingerzeige, die er über Auffaſſung und Vortrag jedes Stückes zu geben und praktiſch zu erläutern wußte. Nach der gemeinſchaftlichen Unterhaltung folgten dann in der Regel von ſeiner Seite freie Phantaſien auf dem Klavier, in denen er alle Geiſter entfeſſelte. Ich geſtehe, daß dieſe unmittelbaren muſikaliſchen Ergüſſe Schumann's mir immer einen Genuß gewährt haben, wie ich ihn ſpäter, ſo große Künſtler ich auch gehört, in der Art nie wieder gehabt. Die Ideen ſtrömten ihm zu in einer Fülle, die nie ſich erſchöpfte. Aus einem Gedanken, den er in allen Geſtalten erſcheinen ließ, quoll und ſprudelte alles Andere wie von ſelbſt hervor, und hindurch zog ſich der eigenthümliche Geiſt in ſeiner Tiefe und mit allem Zauber der Poeſie, zugleich ſchon mit den deutlich erkennbaren Grundzügen ſeines muſikaliſchen Weſens, ſowohl nach der Seite der energiſchen, urkräftigen, als der der duftig zarten, ſinnend träumeriſchen Gedanken. Dieſe Abende, aus denen häufig Nacht wurde, und die uns über die äußere Welt völlig hinweghoben, vergeſſe ich in meinem Leben nicht. — Das Klavierſpiel bildete während der ganzen Zeit ſeines Heidelberger Aufenthalts Schumann's eigentliches Studium. Oft ſahen ihn ſchon die früheſten Morgenſtunden am Inſtrumente, und wenn er mir ſagte: „Heute Morgen habe ich ſieben

---

[*]) Jetzt Dr. juris in Bremen.

[**]) Dieſes hatte Schumann ſpeciell bei Fr. Wieck einſtudirt.

---

*) Es ſind die ſogenannten Marienvariationen.

Stunden Klavier geſpielt, ich werde heute Abend gut ſpielen, wir müſſen zuſammenkommen"", dann wußte ich immer mit Sicherheit, welchen Genuß ich zu erwarten hatte. Gleichwohl war er mit den Fortſchritten im Techniſchen, das ihm manchmal Schwierigkeiten machte, nicht zufrieden; er hätte mögen noch raſcher, als es auf dem natürlichen Wege möglich war, zum Ziele gelangen. Wir ſannen auch nach über Mittel und Wege zur Verkürzung des Prozeſſes, und wirklich glaubten wir auch bald, ſie entdeckt zu haben und darnach verfahren zu müſſen. Später erkannte er den Irrthum".

Schumann's Leiſtungen als Klavierſpieler waren nach und nach in Heidelberg bekannt geworden. Er hatte bereits in weiteren Zirkeln, die weſentlich auf ſein Erſcheinen berechnet waren, durch ſeine freien Phantaſieen Alles entzückt, und die muſikaliſchen Familien der Muſenſtadt bewarben ſich förmlich um die Ehre, ihn bei ſich eingeführt zu ſehen. Wo man ihm aber am Meiſten entgegen kam, erwiderte er mit oft um ſo größerer Gleichgültigkeit, ja Eigenſinn. So geſchah es, daß er einmal von einer engliſchen Familie, welche in Heidelberg wohnte, zu einer glänzenden Soirée eingeladen wurde. Es war dabei ganz beſonders auf eine muſikaliſche Beiſteuer ſeinerſeits zur Unterhaltung der Geſellſchaft gerechnet worden. Schumann hatte die Einladung angenommen. Als aber der Abend, für den ſie galt, herangekommen war, bezeigte er keine Luſt, ihr Folge zu leiſten. Sein gerade anweſender Freund Töpken machte ihm bemerklich, daß man ihn auf ſeine Zuſage hin ſicher erwarten werde, und ſuchte ihn zur Erfüllung ſeines Verſprechens zu bewegen. Alle Vorſtellungen und Ueberredungskünſte indeß fruchteten nichts, und Schumann blieb zu Hauſe. Sein ſtillſchweigender Rücktritt wurde ihm natürlich ſehr verübelt, und der Verkehr in dem gedachten Hauſe hatte damit für immer ein Ende.

Schumann ſollte inzwiſchen auch Gelegenheit finden, vor dem größeren Publikum als Klavierſpieler aufzutreten. Es geſchah dies in einem meiſtens aus Studenten gebildeten muſikaliſchen Verein, „Muſeum", deſſen Zweck war, in regelmäßigen Zuſammenkünften größere Inſtrumentalwerke, namentlich Symphonien, auszuführen, und dann gelegentlich in einzelnen Conzerten dem Publikum zugänglich zu machen. Schumann hatte die Mitgliedſchaft dieſes Vereins erworben und das Comite deſſelben ſahe ſich um ſo eher berechtigt und veranlaßt, ihn zur Uebernahme eines Pianoforte-Solos in einem der veranſtalteten Conzerte aufzufordern. Schumann zeigte ſich bereit und wählte zum Vortrag die ſehr brillanten Variationen über den Alexandermarſch von Moſcheles, welche wie mitgetheilt wurde, ihm ſchon von ſeiner Schulzeit her bekannt und geläufig waren. Er ſpielte ſie, von ſeinem Freunde Töpken aſſiſtirt, der ihm auf beſondere Aufforderung das Blatt umwandte, mit Beherrſchung, und erntete dadurch einen Beifall, wie ihn nur ein Künſtler ſich wünſchen mag, wobei es ihn höchlichſt ergötzte, äußern zu können, daß ſein Aſſiſtent mehr gezittert habe, als er ſelbſt.

Wie unzweifelhaft der Erfolg dieſes öffentlichen Auftretens geweſen ſein mag, geht daraus hervor, daß Schumann unmittelbar darauf Einladungen nach Mannheim und Mainz zum Soloſpiel in Conzerten erhielt, die er indeſſen ablehnte; er beſchloß mit dem glänzenden Debüt ſeine kurze Laufbahn als Conzertſpieler in Heidelberg und überhaupt in ſeinem ganzen Leben. Auch mit dem Spielen in größeren geſellſchaftlichen Zirkeln brach er ab, indem er ſich ganz auf ſeinen näheren Umgang beſchränkte, und ſelbſt ein für den Muſikbefliſſenen ſo anziehendes Haus, wie dasjenige Thibaut's, des bekannten Verfaſſers der Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunſt", vermochte kaum eine Unterbrechung in ſein zurückgezogenes Leben zu bringen. Die Berührungen mit dem berühmtem Gelehrten waren durchaus nur gelegentlicher Art, und blieben auch ohne näheren Einfluß auf Schumann's muſikaliſche Richtung und Entwickelung. Vielleicht waren die aſcetiſchen Anſichten Thibaut's über Tonkunſt hiervon mit Urſache, obwohl es ihm vermöge derſelben dennoch einmal gelang, den ſtillen, ſinnigen Schumann vollſtändig auf ſeiner Seite zu haben. Es kam nämlich bei einem Zuſammenſein die Rede auf Roſſini's Muſik, über die der Gelehrte ſarkaſtiſch genug äußerte: „ſie komme ihm vor, wie wenn man ſagte: (im ſanfteſten Flötenton) „ich liebe — (ſchreiend) **Dich!!**" — Dies erregte Schumann's herzlichſtes Lachen und größte Heiterkeit.

Gleicherweiſe nahm Schumann keinen eigentlichen Antheil an dem Studentenleben, welches nur periodiſch und in gewiſſer Beziehung eine Rolle ſpielte. Anfänglich hielt er ſich faſt durchaus entfernt davon, — bei dem Reichthum ſeines Gemüthes und Herzens konnte das ſpecifiſche Studententreiben ihm auch wohl nicht zuſagen. Später wurde er veranlaßt, gelegentlich einem Commerce beizuwohnen, ja in dem letzten Heidelberger Winterſemeſter kamen dieſe Fälle häufiger vor, und drohten beinahe, ihn in den Strudel hineinzuziehen. Doch hatte es damit ſein Bewenden. „Wüſtes Commersleben" ſagt das mehrerwähnte Notizbuch bezeichnend, nicht Studentenleben; eine andere Bedeutung als die des erſteren hatte das letztere für Schumann nicht. Es waren eben meiſt nur die größeren Sätze, die er mitmachte, dann aber gründlich.

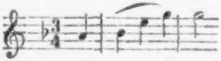
Auf einer Maskerade, welche Schumann während der Faſtnachtstage 1830 in Begleitung ſeines Freundes Roſen beſuchte, erlebte er ein kleines, nicht gerade zu ſeinen Gunſten ausſchlagendes Abenteuer. Ein hübſches, aber ſonſt unbedeutendes Mädchen H. H. hatte ſeine Aufmerkſamkeit erregt. Er vermuthete die Anweſenheit deſſelben auf dem Maskenballe, und hatte, um ſich ihr zu nähern, ein Gedicht für dieſen Fall zu ſich geſteckt. Der Zufall wollte ihm wohl, er traf und erkannte ſie; als er ihr aber nach Maskenfreiheit das Gedicht überreichen wollte, trat die Mutter des Mädchens abwehrend dazwiſchen: „Behalten Sie Ihr Gedicht, Maske, meine Tochter verſteht keine Gedichte“. —

Uebrigens ließ es Schumann bei den regelmäßig fortlaufenden Klavierſtudien nicht bewenden; auch ſeiner ſchöpferiſchen Muſe that er Genüge, wenn ſie zur That drängte. Dabei mochte er aber wohl mehr und mehr den Mangel jedes theoretiſchen Wiſſens empfinden, und hierdurch ſich veranlaßt fühlen, ein theoretiſches Werk zu ſtudiren, um das daraus Gewonnene zur Grundlage ſeiner bildneriſchen Verſuche zu machen. Daß ihm indeß dies theoretiſche Selbſtſtudium nicht viel Nutzen gebracht haben kann, wird mit Recht Jeder annehmen dürfen, der weiß, daß theoretiſche Werke bei weitem weniger für Lernende als für Lehrende vorhanden ſind. Und ſo war es auch, wie die Folgezeit zeigen wird.

Von den bereits in das Jahr 1829 fallenden Compoſitionsanläufen ſind ſpeciell anzuführen: Symphonieanfänge, dann kürzere Stücke für Klavier, darunter einige in den Papillons ſpäter gedruckte, namentlich Nr. 1, 3, 4, 6 und 8, und endlich Etüden für Klavier, erfunden zur Ausbildung und Erweiterung der eigenen Technik.

Die erſte Hälfte des Jahres 1830 war ſchon ergiebiger. Es entſtanden in derſelben: Anfänge eines Klavierconzertes in F-dur, Variationen über den Namen Abegg und Tokkata in D-dur.

Die Abeggvariationen, welche im November des Jahres 1831 als opus 1 im Druck erſchienen*), verdanken ihre Entſtehung zunächſt der in Mannheim auf einem Balle gemachten Bekanntſchaft mit der ſchönen Meta Abegg, Tochter eines damaligen in genannter Stadt hochgeſtellten Beamten. Sie war nach Schumann's eigenen Aeußerungen die Verehrte eines ſeiner Freunde, und ſomit eine größere Bedeutſamkeit, wie man vielfach vermuthet hat, in der ganzen Sache nicht zu ſuchen. Nächſt der Aufmerkſamkeit für den Freund, die Schöne in einer Compoſition zu feiern, wird es zumeiſt die muſikaliſche Behandlungsfähigkeit des Namens Abegg geweſen ſein, die ihm eine Einkleidung deſſelben in Töne intereſſant machte. Dem Thema liegen die Noten abegg, folgende wohlklingende melodiſche Figur zeigend:



zu Grunde, welche auf gleiche Weiſe, aber allmählig fallend, fortgeſetzt in vierfacher Gliederung den erſten Theil des Themas bildet. Im zweiten Theil folgt dann eine Umkehrung der vorſtehenden Figur. Die Variationen ſelbſt, von denen nur die Hälfte, der Zahl nach 3, gedruckt iſt, und denen ein Finale folgt, ſind, obwohl ungewöhnlicher Art bis auf die zweite, bereits Schumann'ſchen Geiſt athmende, an ſich ohne ſonderliche muſikaliſche Bedeutung. Im Grunde können ſie nur als dilettantiſche Zeugen einer überaus begabten Natur gelten, die auch bei der vollſtändigen theoretiſchen Unwiſſenheit Schumann's nicht gut anders ausfallen konnten. Als hervorſtechendſter Mangel derſelben macht ſich die unzureichende Beherrſchung des Stofflichen — der größte Feind des Genuſſes — geltend.

---

*) Es war überhaupt die erſte Compoſition, welche Schumann veröffentlichte.

Die Dedication dieſes Werkes an die „Comteſſe Pauline von Abegg“ iſt fingirt, wie ſchon aus dem vorſtehend Mitgetheilten deutlich hervorgeht. Da Schumann Gründe hatte, ſeine Compoſition nicht derjenigen zu widmen, welche zu ihrer Entſtehung Veranlaſſung gab, ſo bediente er ſich dieſer gemachten Zueignung, um gewiſſermaßen die Herausgabe einer unverkennbaren Gelegenheitscompoſition zu motiviren.

Ueber die Tokkata, welche ſpäter vor ihrer Veröffentlichung eine völlige Umgeſtaltung erfuhr, weiterhin. —

Oſtern 1830 nahte heran und mit dieſem Frühlingsfeſt die Zeit, zu der Schumann Heidelberg nach einjährigem Aufenthalt verlaſſen ſollte, um nach Leipzig behufs Vollendung ſeiner juriſtiſchen Studien zurückzukehren. Ein böſes Dilemma, das offenbar einen heftigen innern Kampf erzeugen mußte; denn wie ſollte Schumann daheim beſtehen, wie Rechenſchaft ablegen über ſeine Berufsſtudien, von denen er keine Notiz genommen, während ſeine immer mächtiger erwachenden und ſich geltend machenden Talente ihm die Rolle eines Muſenſohnes aufgedrängt hatten? Dazu das Bewußtſein von der entſchiedenen Abneigung ſeiner Mutter gegen ein Kunſtſtudium. Iſt es nicht erklärlich und natürlich, daß Schumann unter ſolchen Umſtänden die Heimkehr ſcheuen und hinauszuſchieben verſuchen mußte? Was da werden ſollte, war ihm freilich ſelbſt noch nicht recht klar. Der innere Gährungsprozeß wollte gründlich durchgemacht ſein, und dazu bedurfte es nach dem alten Sprüchwort: „Zeit gewonnen, Alles gewonnen“ eine Friſt. Dieſe Friſt erbat ſich Schumann denn auch von ſeinem Vormund in folgendem Briefe.

Heidelberg d. 26ſten März 1830.

Ew. Wohlgeboren

möchten nicht glauben, daß es Vergeſſenheit oder Nachläſſigkeit iſt, daß ich Ihnen für den mir vor langer Zeit gütigſt geſandten Brief mit 100 Thalern bis jetzt noch nicht meinen Dank und ihren richtigen Empfang gemeldet habe. Ich that es theils um Porto zu ſparen, theils weil ich Ihnen, verehrteſter Herr Rudel, durch meine Brüder leichter und kürzer Antwort geben konnte.

Von meinem Leben während dieſes Vierteljahres, ſo koſtſpielig es auch war, werden Ihnen in jedem Falle meine Brüder geſagt haben, daß es trotzdem angenehm und heiter war. Auch jetzt bin ich geſund wie ein Fiſch im Waſſer und froh ohnehin. Daß ich Schulden habe, müſſen Sie auch wiſſen, und das iſt das Einzige, was mich oft ſehr drückt. Ich habe allein an den Schneider in dieſem Winterſemeſter 140 fl. bezahlt, die andern Nebenausgaben gar nicht mitgerechnet, die ich in Leipzig mit meinem von der Obrigkeit*) ausgeſetzten Studirgeld nicht zu beſtreiten brauchte. Wenn Sie das Alles berückſichtigen, ſo werden Sie wenig Unterſchied mit meinem Leipziger Auskommen finden. Das Schlimmſte iſt, daß hier Alles theurer, feiner und nobler iſt, weil hier der Student dominirt und eben deshalb geprellt wird. Wie ſehr würden Sie mich verbinden, verehrteſter Herr Rudel, wenn Sie mir ſobald als möglich ſo viel als möglich ſendeten! Glauben Sie mir, daß ein Student nie mehr braucht, als wenn er keinen Kreuzer in der Taſche hat, zumal in den kleinen Univerſitätsſtädten, wo er ſo viel geborgt bekömmt, wie er nur will. Ich habe einmal vor vierzehn Tagen in den vorhergehenden ſieben Wochen keinen Heller gehabt und kann Ihnen aufrichtig geſtehen, daß ich nie ſo viel gebraucht habe, als eben in dieſen ſieben Wochen. Die Wirthe ſchreiben dann mit doppelter Kreide und man muß mit Doppel-Kronenthalern bezahlen.

---

*) Unter dieſer Obrigkeit iſt jedenfalls nichts anderes zu verſtehen als die vormundſchaftliche Behörde.

Durch meine Verwandten werden Sie erfahren haben, daß es einer meiner größten Wünſche geweſen iſt, in dieſem wirklich herrlichen Heidelberg noch ein Halbjahr bleiben zu dürfen, und meine Mutter hat auch dieſen meinen Wunſch mit einem vollkommenen „Ja“ erwidert. Wie lieb würde es mir ſein, mein verehrter väterlicher Freund, wenn auch Sie mir die Einwilligung dazu gäben, da der hieſige Aufenthalt ungleich lehrreicher, nützlicher und intereſſanter iſt, als in dem flachen Leipzig *). — Und ſo will ich denn mit der ergebenſten Bitte, mir die meinige, ſo viel in Ihrem Willen und Ihren Kräften ſteht, recht bald zu erfüllen, dieſen Brief ſchließen. Ich erſuche Sie, mich Ihrer werthen verehrten Familie angelegentlichſt zu empfehlen und zeichne mich mit ſteter Hochachtung als

Ihren
verpflichteten ergebenſten
R. Sch.

Auf dieſes Schreiben lief auch demnächſt die Zuſtimmung des Vormundes betreffs der gewünſchten halbjährigen Verlängerung des Heidelberger Aufenthaltes ein, und Schumann konnte wieder von Neuem ungeſtört ſeinen — muſikaliſchen Studien leben, zu deren nachdrücklicher Fortſetzung er ſehr bald eine bedeutende Anregung von Außen her empfangen ſollte. Oſtern 1830 kam nämlich Paganini

---

*) Dieſe Expectoration, wie auch ſchon eine früher über Leipzig gethane, iſt nicht wörtlich zu nehmen. Es galt eben nur einen Grund anzugeben.

nach Frankfurt, dort die Wunder ſeiner unnachahmlichen Kunſt hören zu laſſen. Kaum hatte Schumann von der Anweſenheit dieſes merk- und denkwürdigen Phänomens in der genannten Stadt erfahren, als der Entſchluß in ihm auch ſchon feſtſtand, dorthin zu eilen, um den Großmeiſter der Violine zu hören; und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß der mächtige Eindruck, welchen Paganini auf Schumann ausübte, den erſten entſcheidenden Anſtoß zu der einige Zeit darauf ausgeſprochenen Abſicht gegeben hat, ſich der virtuoſen Laufbahn gänzlich widmen zu wollen.

Töpken war ſein Begleiter auf dieſer Excurſion. „Die Tour ſelbſt", ſo berichtet dieſer, „war für uns eben ſo amüſant als genußreich. Ein Studentenfuhrwerk in des Wortes verwegenſter Bedeutung, deſſen Leitung wir beide gleicherfahrenen Roſſe- und Wagenlenker abwechſelnd übernahmen, brachte uns nach manchen Fährlichkeiten und trotz aller Capricen und unheilbaren Gebrechen unſerer Roſinante doch glücklich an's Ziel". Mittheilenswerth iſt auch der auf dieſe Reiſe bezügliche Extrakt aus Schumann's damaligem, wohl aber nicht mehr exiſtirenden Tagebuche *), welcher zugleich erſehen läßt, in welcher Weiſe daſſelbe geführt ward. Er lautet:

„Die erſten Kutſcher — Wolkenzüge am Himmel — die Bergſtraße über Erwartung ſchlecht — der Melibokus — Auerbach — Benecke (ich traf ihn hier, als er eben im Poſtwagen nach Berlin ſaß) — die kleine Kellnerin — Lichtenbergs Auctionszeddel und Gelächter — Forſter — Malaga — dann Schädler und Eckmayer — Vortrinken — Quarambolagen auf der Hausflur u. ſ. w. — Oſterſonntag — Töpkens Flüche — traurige Geſichter — Darmſtadt — die maleriſche Trauerweide im Gaſthof-Hof —

---

*) S. Briefe vom Jahre 1833—1854 Nr. 1.

Aprilwetter, blaue und ſchwarze — die Warte vor Frankfurt — der lahme Klepper und langweiliges Danebenherlaufen — Ankunft im Schwan — Abends Paganini — Weber*) — Entzückung — (war's nicht ſo?) — mit Weber, Hille und Ihnen im Schwan — Ferne Muſik und Seligkeit im Bette — Oſtermontag — Das ſchöne Mädchen im Weidenbuſch — Abends Tell von Roſſini — (Daneben ſteht im Tagebuch: Töpkens geſundes Urtheil) — Hinſtürzen nach dem Weidenbuſch — das ſchöne Mädchen — Lorgnetten-Bombardement — Champagner — Oſterdienſtag — mit Töpken Flügel angeſehen — Al. Schmidt — Schubert'ſche Walzer — Braunfels — Wachskabinet — Abfahrt von Frankfurt — mein künſtliches Ausweichen in den Frankfurter Winkelgaſſen — Darmſtadt — köſtliches Befinden nach einem Schoppen Wein — der herrliche Melibokus im Abendglanzduft — Wein im Magen — der ſchreckliche Klepper — Verwechſelung der Zügel — endliche Ankunft in Auerbach — Lottchen — Oſtermittwoch — ſchlechtes Wetter — die Bergſtraße blüthenſchön — in Handſchuchsheim die liederlichen Preußenfüchſe — Ankunft in Heidelberg — Ende —".

Welchen Eindruck Paganini's Spiel auf Schumann machte, geht ſchon aus den Andeutungen in vorſtehendem Tagebuchauszug hervor. Zu mehrerer Bekräftigung deſſen ſei vorgreifend die ſpätere Bearbeitung einer Anzahl Paganini'ſcher Etüden durch Schumann für Pianoforte, zu der er bei dieſer Gelegenheit ohne Zweifel begeiſternde Anregung empfing, erwähnt.

Auch den bekannten, in ſeiner Sphäre ſehr bedeutenden Violinvirtuoſen Ernſt zu hören, fand Schumann ein paar Monate ſpäter Gelegenheit; doch läßt ſich nicht wohl annehmen, daß dieſer trotz ſeiner hohen Meiſterſchaft auf der Violine, nach Paganini noch irgend einen beſtimmenden Einfluß auf die Entſchlüſſe Schumann's hinſichtlich der Wahl ſeines Lebensberufes ausgeübt habe.

---

*) Ein Freund Schumann's, jetzt Arzt in London.

Es iſt hier ein Brief Schumann's an ſeinen Vormund einzuſchalten, der einen wiederholten Blick in die Geldcalamitäten des Heidelberger Lebens thun läßt.

Heidelberg, den 21. Juni 1830.

Verehrteſter Herr Rudel!

Aus dem unterm 28. April an Sie abgeſandten Schreiben werden Sie erſehen haben, daß es mir friſch und wohl geht, und ich in richtigem Beſitze der mir von Ihnen geſchickten .... Thaler bin. Da mir aber ſeit dieſer Zeit weder meine Mutter noch einer meiner Brüder irgend die geringſte Antwort gegeben haben, ſo muß ich vermuthen, daß alle drei Briefe, die ich unterm 28. April an Sie, meine Mutter und Eduard adreſſirte, auf irgend eine Weiſe verloren gegangen ſein müſſen. Ich bitte Sie daher gütigſt um Nachricht, ob Sie dieſen Brief empfangen haben. Traurige Sachen habe ich zu melden, verehrteſter Herr Rudel. Erſtens habe ich ein Repetitorium, das halbjährlich allein 80 fl. koſtet, und dann, daß ich außerdem binnen acht Tagen mit Stadtarreſt (Erſchrecken Sie nicht!) belegt werde, wenn ich nicht bis dahin 30 fl. andere Collegiengelder bezahle. Stadtarreſt iſt hier nur eine Art Drohung, und es wird keinesfalls ſo gefährlich. — — —

Mit der Bitte, mich den Ihrigen angelegentlichſt zu empfehlen, zeichne ich mich

Ihren
wahrhaft ergebenſten Diener
R. Sch.

Wenige Wochen nach Abſendung dieſes Briefes war endlich der bedeutſame entſcheidende Moment erſchienen, wo Schumann nach reiflichſter Erwägung in ſeinem Innern heraustreten ſollte und mußte, um frei und unverhohlen zu erklären, daß er fürderhin keinem andern Berufe angehören wolle und könne, als dem der Kunſt. Die Ahnung davon muß lange ſchon in ihm lebendig geweſen ſein, denn ſonſt hätte die geſchilderte Verwendung der Univerſitätsjahre offenbar zu den unmöglichen Dingen gehört. Aber Schumann brauchte, wie ſchon geſagt, Zeit, um die Idee reif werden zu laſſen, und ſich ſattelfeſt gegen alle etwaigen, ſeinem Plane drohenden Angriffe zu machen, die er namentlich von Seiten ſeiner, der Künſtlerlaufbahn abholden Mutter befürchtete. Zunächſt theilte er dieſer allein ſeine Entſchließungen mit, die er als Einlage des folgenden Schreibens an ſeinen Vormund ihr übermittelte.

Heidelberg den 30. Juli 1830.

Verehrteſter Herr Rudel!

Eben war ich im Begriff, einen Brief an Sie mit den gewöhnlichen Bitten zur Poſt zu tragen, als mich noch der Briefträger mit Ihrem erſehnten Briefe vor der Thür erwiſchte. Haben Sie innigen Dank für Ihre Aufmerkſamkeit und für alle die Umſtändlichkeiten, die ich Ihnen immer gemacht habe und nie in dem Maaße vergelten kann.

Das Wetter hier iſt herrlich, aber ſiedend heiß, und mein Leben hat nichts von den Annehmlichkeiten verloren, von denen jeder meiner Briefe an Sie voll iſt. Geſund bin ich wie je. Arbeiten muß ich viel, und weiß oft nicht, wie ich mit der Zeit fertig werden ſoll, da ich außerdem viel Engliſch und Franzöſiſch treibe und auch das Klavier nicht ganz vernachläſſigen darf.

Was meine Abreiſe anbelangt, ſo wird ſie ſehr ſpät im September erfolgen, da das juriſtiſche Repetitorium, das mich etwas von der Sonnenhitze abkühlt, erſt ſpät ſchließt.

Die Inlage an meine Mutter wollen Sie gefälligſt recht ſchnell beſorgen, da die Sache Eile hat. Ueber das Nähere wird gewiß meine Mutter mit Ihnen ſprechen.

Mich Ihnen und Ihrem ganzen Hauſe herzlichſt empfehlend, zeichne ich mich als

Ihr
ganz ergebenſter Diener
R. Sch.

Die Einlage aber dieſes Briefes an Schumann's Mutter lautete folgendermaßen:

Heidelberg den 30. Juli 1830.
5 Uhr.

Guten Morgen, Mama!

Wie ſoll ich Dir nur meine Seligkeit in dieſem Augenblicke beſchreiben! — Der Spiritus kocht und platzt an der Kaffeemaſchine und ein Himmel iſt zum Küſſen rein und golden — und der ganze Geiſt des Morgens durchdringt friſch und nüchtern. — Noch dazu liegt Dein Brief vor mir, in dem eine ganze Schatzkammer von Gefühl, Verſtand und Tugend aufgedeckt iſt — die Cigarre ſchmeckt auch vortrefflich — — kurz, die Welt iſt zu Stunden ſehr ſchön, d. h. der Menſch, wenn er nur immer früh aufſtünde.

Sonnenſchein und blauer Himmel iſt noch genug in meinem hieſigen Leben; aber der Cicerone fehlt und das war Roſen. Zwei meiner andern beſten Bekannten v. H...... aus Pommern, zwei Brüder, ſind auch vor acht Tagen nach Italien gereiſt und ſo bin ich oft recht allein, d. h.

zuweilen recht ſelig und recht unglücklich, wie ſich's nun trifft. Jeder Jüngling lebt lieber ohne Geliebte, als ohne Freund. Noch dazu wird mir's manchmal glühend warm, wenn ich an mich ſelbſt denke. Mein ganzes Leben war ein zwanzigjähriger Kampf zwiſchen Poeſie und Proſa oder nenn' es Muſik und Jus. Im praktiſchen Leben ſtand für mich ein eben ſo hohes Ideal da, wie in der Kunſt. — Das Ideal war eben das praktiſche Wirken und die Hoffnung, mit einem großen Wirkungskreiſe ringen zu müſſen — aber was ſind überhaupt für Ausſichten da, zumal in Sachſen, für einen Unadeligen, ohne große Protection und Vermögen, ohne eigentliche Liebe zu juriſtiſchen Betteleien und Pfennigſtreitigkeiten! In Leipzig hab' ich unbekümmert um einen Lebensplan ſo hingelebt, geträumt und geſchlendert und im Grunde nichts Rechtes zuſammengebracht; hier hab' ich mehr gearbeitet, aber dort und hier immer innig und inniger an der Kunſt gehangen. Jetzt ſteh' ich am Kreuzwege und ich erſchrecke bei der Frage: Wohin? — Folg' ich meinem Genius, ſo weiſt er mich zur Kunſt, und ich glaube, zum rechten Weg. Aber eigentlich — nimm' mir's nicht übel, und ich ſage es Dir nur liebend und leiſe — war mir's immer, als verträteſt Du mir den Weg dazu, wozu Du Deine guten mütterlichen Gründe hatteſt, die ich auch recht gut einſah und die Du und ich „ſchwankende Zukunft und unſicheres Brod" nannten. Aber was nun weiter? Es kann für den Menſchen keinen größeren Qualgedanken geben, als eine unglückliche, todte und ſeichte Zukunft, die er ſich ſelbſt vorbereitet hätte. Eine der früheren Erziehung und Beſtimmung ganz entgegengeſetzte Lebensrichtung zu wählen, iſt auch nicht leicht und verlangt Geduld, Vertrauen und ſchnelle Ausbildung. Ich ſtehe noch mitten in der Jugend der Phantaſie, die die Kunſt noch pflegen und adeln kann;

zu der Gewißheit bin ich auch gekommen, daß ich bei Fleiß und Geduld und unter gutem Lehrer binnen ſechs Jahren mit jedem Klavierſpieler wetteifern will, da das ganze Klavierſpiel reine Mechanik und Fertigkeit iſt; hier und da hab' ich auch Phantaſie und vielleicht Anlage zum eigenen Schaffen — — nun die Frage: Eins oder das Andere; denn nur Eines kann im Leben als etwas Großes und Rechtes daſtehen; — und ich kann mir nur die eine Antwort geben: nimm Dir nur einmal Rechtes und Ordentliches vor und es muß ja bei Ruhe und Feſtigkeit durchgehen und an's Ziel kommen. In dieſem Kampf bin ich jetzt heißer, als je, meine gute Mutter, manchmal tollkühn und vertrauend auf meine Kraft und meinen Willen, manchmal bange, wenn ich an den großen Weg denke, den ich ſchon zurückgelegt haben könnte und den ich noch zurücklegen muß. — Was Thibaut anbelangt, ſo hat er mich längſt ſchon zur Kunſt hingewieſen; ein Brief von Dir an ihn würde mir ſehr lieb ſein und auch Thibaut würde ſich freuen; er iſt aber ſchon ſeit einiger Zeit nach Rom gereiſt, ſo daß ich (ihn) nicht wieder ſprechen werde.

Blieb' ich beim Jus, ſo müßte ich unwiderruflich noch einen Winter hier bleiben, um bei Thibaut die Pandecten zu hören, die jeder Juriſt bei ihm hören muß. Blieb' ich bei der Muſik, ſo muß ich ohne Widerrede hier fort und wieder nach Leipzig. Wieck in L., dem ich mich gern ganz anvertraue, der mich kennt und meine Kräfte zu beurtheilen weiß, müßte mich dann weiter bilden; ſpäter müßt' ich ein Jahr nach Wien, und, wär' es irgend möglich, zu Moſcheles gehen. Eine Bitte nun, meine gute Mutter, die Du mir vielleicht gern erfüllſt. Schreibe Du ſelbſt an Wieck in Leipzig und frage unumwunden: was er von mir und von meinem Lebensplan hält. Bitte um ſchnelle Antwort und Entſcheidung, damit ich meine Abreiſe von Heidelberg beſchleunigen kann, ſo ſchwer mir der Abſchied von hier werden wird, wo ich ſo viel gute Menſchen, herrliche Träume und ein ganzes Paradies von Natur zurücklaſſe. Haſt Du Luſt, ſo *ſchließe dieſen Brief in den an Wieck ein. Jedenfalls* muß die Frage bis *Michaelis* entſchieden werden und dann ſoll's friſch und kräftig und ohne Thränen an das vorgeſteckte Lebensziel gehen.

Daß dieſer Brief der wichtigſte iſt, den ich je geſchrieben habe und ſchreiben werde, ſiehſt Du und eben deshalb erfülle meine Bitte nicht ungern und gieb bald Antwort. *Zeit* iſt nicht zu verlieren.

Lebe wohl, meine theure Mutter und bange nicht. Hier kann der Himmel nur helfen, wenn der Menſch hilft.

Dein
Dich innigſtliebender Sohn
Robert Schumann.

Die Beſtürzung, in welche der Inhalt dieſes Briefes Schumanns Mutter nothwendig verſetzen mußte, ſpiegelt ſich deutlich in dem Schreiben, welches ſie an Fr. Wieck richtete, wider. Hier folgt es:

Zwickau, den 7. Auguſt 1830.

Verehrter Herr!*)

Aufgefordert von meinem Sohn Robert Schumann, bin ich ſo frei mich an Sie wegen der Zukunft dieſes von mir ſo geliebten Sohnes zu wenden. Mit Zittern und innerer Angſt ſetze ich mich her, um Sie zu fragen, wie Ihnen der Plan gefällt, den ſich Robert gemacht hat, und wovon Ihnen inliegender Brief Aufklärung giebt. Meine

---

*) Dieſer Brief iſt, die Verbeſſerung einiger orthographiſcher und grammatiſcher Fehler abgerechnet, genau nach der Originalhandſchrift copirt.

Anſichten ſind es nicht, und ich bekenne Ihnen offen, daß mir für Roberts Zukunft ſehr bange iſt. Es gehört ſehr viel dazu, ſich in dieſer Kunſt auszuzeichnen, um einſt ſein Brod für's Leben zu finden — weil zu viele große Künſtler vor ihm ſind —, und wäre auch ſein Talent wirklich ſo ausgezeichnet, ſo iſt und bleibt es noch immer ungewiß, ob er Beifall erhält, und er ſich einer geſicherten Zukunft erfreuen kann —.

Beinahe drei Jahre hat er nun ſtudirt und viel, ſehr viel gebraucht — jetzt, wo ich glaubte, daß er balde am Ziele ſteht, ſehe ich ihn wieder einen Schritt thun, wo er wieder anfängt, ſehe, wenn die Zeit errungen iſt, wo er ſich zeigen kann, daß ſein ganzes unbedeutendes Vermögen dahin iſt, und er dann immer noch von Menſchen abhängt, und ob er Beifall erhält — Ach! ich kann Ihnen nicht beſchreiben, wie niedergedrückt, und wie traurig ich bin, wenn ich mir die Zukunft des Robert denke, er iſt ein guter Menſch, die Natur gab ihm Geiſtesgaben, was Viele mit Mühe erringen müſſen, kein unangenehmes Aeußere, — ſo viel Capital, ohne Sorgen ſein Studium zu verfolgen, wovon noch, ehe er ſich ſelbſt erhalten konnte, ſo viel bleiben konnte, daß er anſtändig leben konnte, und jetzt will er auf einmal in ein Fach einſchlagen, was er vor 10 Jahren hätte anfangen ſollen. — Wenn Sie Verehrter! ſelbſt Vater ſind, werden Sie fühlen, daß ich wohl recht habe, und mein Kummer nicht ohne Urſache iſt — Meine andern drei Söhne ſind unzufrieden darüber, und wollen durchaus, daß ich es nicht zugeben ſoll — allein ich bin nicht davon, ihn zu zwingen, wenn ſein eigenes Gefühl ihn nicht leitet — denn wahrlich Ehre iſt es nicht, nach drei verſchwendeten Jahren — wieder als Lehrling anzufangen, und ſeine paar Thaler auf's Ungewiſſe hinaus zu ſpielen —.

Auf Ihrem Ausſpruch beruht **Alles, die Ruhe einer liebenden Mutter, das ganze Lebensglück** eines jungen unerfahrenen Menſchen, der blos in höheren Sphären lebet, und nicht in's practiſche Leben eingehen will. Ich weiß, daß Sie die Muſik lieben — laſſen Sie das Gefühl nicht für Roberten ſprechen, ſondern beurtheilen ſeine Jahre, ſein Vermögen, ſeine Kräfte und ſeine Zukunft. Ich bitte, ich beſchwöre Sie als Gatte, Vater und Freund meines Sohnes, handeln Sie als redlicher Mann! und ſagen Sie unumwunden Ihre Anſichten, was er zu fürchten — oder zu hoffen hat —

Entſchuldigen Sie die Zerſtreutheit meines Briefs, ich bin aber von Allem ſo ergriffen, daß ich mich ſeelenkrank fühle, und mir nie ein Brief ſo ſchwer wurde, als dieſer. Leben Sie glücklich! und geben Sie recht balde Nachricht

Ihrer
ergebenen Dienerin
C. Schumann,
geb. Schnabel.

Die Entſcheidung Wiecks fiel durchaus günſtig für Schumann aus; er hatte die hohe Begabung ſeines ehemaligen Schülers für die Tonkunſt erkannt, und glaubte unter ausführlicher Darlegung aller Schattenſeiten einer Künſtlerlaufbahn dennoch unbedingt zur Verfolgung derſelben zurathen zu müſſen, da es ſich um ein bedeutendes Talent handele, welchem er ſogar unter gewiſſen Vorausſetzungen das günſtigſte Prognoſticon ſtellen dürfe.

Hiermit war Schumanns Schickſal entſchieden, ſein fernerer Lebensweg vorgezeichnet, denn die Mutter erhob in Folge des von Fr. Wieck abgegebenen Judiciums keinen weiteren Einſpruch gegen die Wünſche ihres Sohnes, ſondern ſandte ihm bald darauf als Bekräftigung ihrer Zuſtimmung Wiecks briefliche Erklärung.

Dieſer glückliche Ausgang mochte ſelbſt Schumanns kühnſte Erwartungen übertreffen, und berauſcht von dem Glücke, welches ihm ſolcher Beſcheid vor die Sinne führte, ſchrieb er an Wieck:

Heidelberg, d. 21. Auguſt 1830.

Verehrteſter meiner Lehrer!

Es hat lange gewährt, bis alle meine Ideen ruhiger und ebener geworden ſind. Fragen Sie nicht, wie es nach Empfang der Briefe in mir tobte. Jetzt gehts ſchon eher. Mein erſtes Gefühl war Muth und der Entſchluß; der Atlas war zerdrückt und ein Sonnenjüngling ſtand da und ſich bedeutend nach Oſten: Beuge der Natur vor; der Genius könnte ſich ſonſt auf ewig wenden. — Der Weg zur Wiſſenſchaft geht über Alpen und über recht eiſige, der Weg zur Kunſt hat ſeine Berge, aber es ſind indiſche voller Blumen, Hoffnungen und Träume — ſo gings ungefähr im erſten Augenblicke, nachdem ich Ihren und meiner Mutter Brief geleſen hatte. — Jetzt iſt's bei weitem ruhiger...... Ich bleibe bei der Kunſt, ich will bei ihr bleiben, ich kann es und muß es. Ich nehme ohne Thränen von einer Wiſſenſchaft Abſchied, die ich nicht lieben, kaum achten kann; ich blicke aber auch nicht ohne Furcht auf die lange Bahn hinaus, die zum Ziele führt, das ich mir feſt vorgeſteckt habe. Glauben Sie mir, ich bin beſcheiden, habe auch viel Urſache, es zu ſein; aber ich bin auch muthig, geduldig, vertrauensvoll und bildſam. Ich vertraue Ihnen ganz, ich gebe mich Ihnen ganz; nehmen Sie mich wie ich bin und haben Sie vor allen Dingen Geduld mit mir. Kein Tadel wird mich niederdrücken und kein Lob ſoll mich faul machen. Etliche Eimer recht, recht kalter

Theorie können mir auch nichts ſchaden und ich will ohne Mukſen hinhalten. Ich habe mit Ruhe und Aufmerkſamkeit Ihre fünf „Aber“ durchgegangen und mich überall ſtreng geprüft, ob ich Alles erfüllen kann. Verſtand und Gefühl antworteten allemal „ach natürlich.“

Verehrteſter! nehmen Sie meine Hand und führen Sie mich — ich folge, wohin Sie wollen und will nie die Binde vom Auge rücken, damit es nicht vom Glanz geblendet werde. Ich wollte, Sie könnten jetzt in mich ſehen; es iſt ſtill drinnen und um das ganze Welthaupt geht ein leiſer, lichter Morgenduft.

Vertrauen Sie denn auf mich, ich will den Namen, Ihr Schüler zu ſein, verdienen. Ach! warum iſt man denn manchmal ſo ſelig auf der Welt. — Verehrteſter? Ich weiß es.

Leben Sie herzlich wohl; binnen drei Wochen haben Sie mich und dann —

Ihr
ergebenſter
Robert Schumann.

Mit dieſem überſchwenglichen Briefe ging an demſelben Tage ein zweiter an Schumann's Vormund ab.

Heidelberg, d. 21ſten Auguſt 1830.

Verehrteſter Herr Rudel!

Meine Verwandten haben Ihnen auf jeden Fall meinen Entſchluß und meinen neuen Lebensplan mitgetheilt. Glauben Sie mir es — ich bin der Kunſt geboren und will ihr auch treu bleiben. So gut ich nun auch Ihre Lebensanſichten kenne und ſie zu würdigen weiß und lange mit mir zu Rathe gegangen bin, ſo bin ich doch gewiß, Ihnen gegenüber alle meine Zweifel zu löſen, die Sie noch haben könnten.

Mein Entſchluß iſt alſo feſt und gewiß dieſer: Ich widme mich ſechs Monate lang in Leipzig bei Wieck ganz ausſchließlich der Kunſt. Vertrauen Sie ganz auf Wieck, verehrteſter Herr Rudel, und warten Sie auf ſein Urtheil. Wenn er ſpricht, daß ich in drei Jahren nach dieſen ſechs Monaten das höchſte Ziel der Kunſt erlangen kann, nun ſo laſſen Sie mich in Frieden ziehen, dann gehe ich gewiß nicht unter; — hegt Wieck aber nur den geringſten Zweifel (nach dieſen ſechs Monaten), nun ſo iſt ja in der Jurisprudenz noch nichts verloren und ich bin gern bereit, dann meinen Examen binnen einem Jahr zu machen, in welchem Falle ich dann immer nicht länger als vier Jahre ſtudirt hätte.

Innigſt verehrter Herr Rudel! Sie ſehen nothwendig hieraus, daß ich auf jeden Fall ſobald als möglich aus Heidelberg fort muß, da mir der Aufenthalt hier nur noch ſchaden kann.

Haben Sie daher die Güte, mir ſobald als möglich einen anſehnlichen Wechſel zu ſchicken, mit dem ich die große Reiſe und die übrigen Schulden beſtreiten kann. Sie würden mich mit 150 — 180 Thalern ganz glücklich machen. Ich verpflichte mich dagegen, bis Ende dieſes Jahres keinen Kreuzer von Ihnen zu verlangen. Wenn Sie meine Bitte ganz erfüllen, ſo reißen Sie mich aus einer Menge Verlegenheiten und Quäckeleien. — — — — Alſo zürnen Sie nicht! — es ſoll gewiß die letzte dringende Bitte der Art ſein.

Ich empfehle mich Ihnen herzlich und mit der innigſten Hochachtung als

Ihren
ganz ergebenſten
R. Sch.

Dieſer Brief blieb ohne Antwort, und es folgte, nachdem Schumann in Begleitung ſeines ehemaligen Schulgenoſſen Röller eine Excurſion nach Straßburg gemacht hatte, um ſich dort infolge der eben verwichenen Julitage den neuen franzöſiſchen Enthuſiasmus zu beſehen, ein zweiter, überhaupt der letzte an den Vormund gerichtete.

Verehrteſter Herr Rudel!

Der Himmel gebe, daß kein Unglück in Ihrem oder meinem Hauſe die Urſache eines ſo langen Schweigens ſein möge! Oder ſollten Sie meinen letzten dringenden Brief gar nicht erhalten haben?

Ich bitte Sie nochmals inſtändigſt, mir bald Antwort und einen Wechſel zu ſchicken (wenn es Ihnen anders nur möglich ſein ſollte, einen ſehr bedeutenden) und mich aus meinen unruhigen Zweifeln zu befreien. Sie können ſich keinen Begriff von der Angſt und der ſchrecklichen Langeweile machen, die ich jetzt hier habe. Ich bin der einzige Student hier und irre einſam, verlaſſen und arm wie ein Bettler, mit Schulden obendrein, in den Gaſſen und Wäldern herum. Haben Sie Nachſicht mit mir, verehrteſter Herr Rudel! aber ſchicken Sie mir nur diesmal Geld, nur Geld, und nöthigen Sie mich nicht, zu meiner Abreiſe Mittel zu ſuchen, die mir ſehr ſchaden könnten, und auch Ihnen nicht angenehm ſein dürften.

Ich empfehle mich nochmals Ihrer Güte und Nachſicht angelegentlichſt und zeichne mich als

Ihr
ganz ergebenſter, aber ſehr armer
R. Sch.

Der Vormund half infolge dieſes dringenden Monitums; er erhob aber zugleich Einwürfe gegen die beabſichtigte Künſtlerlaufbahn, auf die indeſſen jede Erwiderung unterblieb, und denen zu begegnen auch wohl, wie die Sachen einmal in Schumann's Innerem ſtanden, überflüſſig geweſen wäre.

Schumann rüſtete ſich zur Rückreiſe nach Leipzig. Er trat ſie mit dem feſten Willen an, ſich demnächſt ausſchließlich der Virtuoſenlaufbahn zu widmen, und vollzog ſie mit dem Umwege den Rhein hinab und über Detmold, wohin ihn der Wunſch führte, ſeinen Freund Roſen, der bereits Ende Juni deſſelben Jahres als Dr. juris nach Hauſe zurückgekehrt war, noch einmal zu ſehen und zu genießen.

II.

Robert Schumann's Künſtlerlaufbahn.

Leipzig.

1830 — 1840.

Mit vollem, frohem, hoffnungsreichem Herzen begrüßte Schumann Leipzig, das er ehedem ſo gern verlaſſen, wieder. War doch ſein Lieblingswunſch jetzt gewährt; offen und ſonder Scheu konnte er fernerhin ſeinem innern Drange nachgeben, in der freudigen Ausſicht, an der Hand eines Mannes, dem er Vertrauen ſchenkte, ſeinen neuen Lebensweg anzutreten. Aber ganz abgeſehen hiervon, ſo hätte er auch ſonſthin keinen geeigneteren Platz für ſeine Pläne finden können als Leipzig.

Die vielfach verbreitete Meinung, daß Leipzigs muſikaliſcher Ruf erſt mit Mendelsſohn's einflußreicher Wirkſamkeit in dieſer Stadt begonnen habe, iſt in dieſem Sinne, ohne entfernt den Verdienſten des genannten Meiſters zu nahe treten zu wollen, nicht aufzufaſſen. Mendelsſohn's wohlbegründete und unbeſtreitbare Verdienſte um das Muſikweſen Leipzigs beſtehen darin, den dortigen desfallſigen Verhältniſſen, namentlich aber dem Inſtitut, welches ſpeciell ſeiner Leitung anvertraut war, erfriſchende und neu belebende Anregung gegeben, und ſie bis zu einem bisher ungekannten Höhepunkt entwickelt zu haben. Die Muſik blühte aber lange vor ſeinem Erſcheinen in Leipzig, und ſämmtliche noch heute dort beſtehende Kunſtinſtitute, ausgenommen die Muſikſchule, welche mit eine Schöpfung

Mendelsſohn's iſt*), exiſtirten bereits vor dem Jahre 1830. Ja, die **Gewandhausconzerte** ſpeciell, deren erſter Urſprung auf den 11. März 1743 zurückzuführen iſt**), und die nur eine vorübergehende Unterbrechung in der für Leipzig insbeſondere denkwürdigen Periode von 1813—1814 erlitten, nahmen ihren eigentlichen Anfang am 25. November 1781***). Um dieſe Zeit war Adam Hiller Dirigent der Conzerte, d. h. der in denſelben aufgeführten Geſangswerke, wie denn ehedem nur bei dieſen ein beſonderer Dirigent thätig war, während die Orcheſterwerke durch den vorſpielenden Conzertmeiſter vom erſten Violinpulte aus geleitet wurden. Ihm folgte in dieſem Amte Cantor Schicht von 1785—1810, deſſen Nachfolger wiederum Cantor Schulz bis 1827 wurde. Zur Zeit endlich, als Schumann Leipzig dauernd zu ſeinem Aufenthaltsorte wählte, dirigirte Pohlenz gleichzeitig mit dem Conzertmeiſter Matthäi die Conzerte bis 1835, in welchem Jahre Mendelsſohn regenerirend eintrat*), und dieſes zwar zunächſt inſofern, als er ſofort die Leitung der Orcheſterwerke mit dem Dirigentenſtabe einführte. Betreffs dieſer Neuerung hatte er während der erſten Zeit ſeines Wirkens manche veralteten Vorurtheile zu bekämpfen, die jedoch ſchwanden und ſich in freudige Anerkennung verwandelten, als man die Trefflichkeit dieſer Direktionsweiſe erkannte. Der, Mendelsſohn in Sachen des Berufes eigene Ernſt aber, die nachahmungswürdige Gewiſſenhaftigkeit und künſtleriſche Weihe, womit er die Gewandhausconzerte vorbereitete und leitete, mußte dieſelben bald zu glanzvollſter Entfaltung emporheben, ohne jedoch die Bedeutſamkeit ihrer früheren Exiſtenz in Schatten zu ſtellen.

---

*) Ueber die Gründung der Leipziger Muſikſchule ſ. neue Zeitſchrift für Muſik Bd. 19, S. 201.

**) Die Continnatio Annalium Lips. Vogelii. Tom. II. pag. 541. anno 1743, beſagt Folgendes: „Den 11ten März wurde von 16 Perſonen, ſowohl Adel als Bürgerlichen Standes das große Concert angeleget, wobey iede Perſon jährlich zur Erhaltung deßelben 20 Thlr., und zwar vierteljährig 1. Louisd'or erlegen mußten, die Anzahl der Musicirenden waren gleichfalls 16 außerleſene Perſonen, und wurde ſolches erſtlich in der Grimmiſchen Gaße bey dem Herrn Berg Rath Schwaben, nachgehends in 4 Wochen drauf, weil bei erſtern der Platz zu enge, bei Herr Gleditzſchen dem Buchführer aufgeführet und gehalten."

Und ferner pag. 565. anno 1744.

„Den 9. März wurde der Jahres Tag des großen musicaliſchen Concerts mit einer Cantata, ſo Herr Dobles componiret mit Trompeten und Pauken gefeyert."

***) Der eigentliche Beginn der Gewandhausconzerte iſt inſofern ins Jahr 1781 zu verlegen, als ſie von dieſem Jahre ab erſt im Gewandhauſe, von dem ſich auch ihr Name herſchreibt, gehalten wurden. Siehe Allg. muſ. Zeitung Jahrgg. 33, S. 801.

Die Zahl der Gewandhausconzerte belief ſich urſprünglich auf 24; im Jahre 1827 wurde ſie jedoch auf 20 reducirt, welcher Status ſich bis auf die Gegenwart vererbt hat. Außer den in ihnen bewerkſtelligten Aufführungen von Vokal- und Inſtrumentalcompoſitionen aller Gattungen und Qualitäten wurden ſie zu allen Zeiten durch das Auftreten fremder namhafter Künſtler und Künſtlerinnen geſchmückt.

Von dem regen Muſikleben Leipzig's um die dreißiger Jahre überhaupt erhält man eine ungefähre Vorſtellung, wenn man ſich in aller Kürze die verſchiedenen zu jener Zeit dort beſtehenden Kunſtanſtalten und Vereine vergegenwärtigt. Außer dem, auf eine ruhmvolle Vergangenheit ſich ſtützenden, und damals unter Cantor Weinlig ſtehenden Thomanerchor**), der noch bis heute in den Gewandhausconzerten mitwirkt, beſaß Leipzig ein Königl. Theater (ſeit Auguſt 1832 ſtädtiſch), eine Singakademie, einen Muſik-Verein für weltliche und geiſtliche Vokalmuſik (beide Geſellſchaften unter Pohlenz's Leitung), den Pauliner Sängerverein in ſeinen erſten Anfängen, einen Orcheſterverein, **Euterpe** genannt, geſtiftet 1824, unter Leitung C. G. Müller's (jetzt Muſikdirektor in Altenburg) und endlich die Quartettakademieen des Conzertmeiſter Matthäi in regelmäßiger Wiederkehr und beſtimmter Anzahl. Alles dasjenige, was dieſe Inſtitute zur Förderung der Tonkunſt erſtrebten und verwirklichten, hier zur Sprache zu bringen, liegt dem gegenwärtigen Zweck zu fern.*) Es ſollte nur mit Wenigem angedeutet werden, wie ſehr eine ſo muſikgeſättigte Atmoſphäre, als diejenige Leipzigs, geeignet war, und es noch heute iſt, der muſikaliſchen Entwickelung und Bildung eines Talentes förderlich zu ſein.**)

---

*) Das erſte Abonnementconzert, welches Mendelsſohn leitete, fand am 4ten October 1835 ſtatt.

**) Es genügt hierbei bloß an den Cantor aller Cantoren Johann Sebaſtian Bach zu erinnern.

---

*) Die „allgemeine muſikaliſche Zeitung,“ welche bekanntlich im Jahr 1798 von Rochlitz begründet und bis Michaelis 1827 geleitet wurde, um welche Zeit ſie in die Hände G. W. Fink's überging, giebt hierüber vielfache Aufſchlüſſe. Die obigen Angaben ſind ihr entlehnt.

**) Wie vollkommen Schumann ſelbſt hiervon ſich im Laufe der Jahre überzeugte, beweiſt ein Brief, in welchem er ſich über den einzuſchlagenden Bildungsgang eines Kunſtjüngers Namens Meinardus (gegenwärtig Muſikdirektor in Glogau), gegen deſſen Vater folgendermaßen ausſpricht: „Der einzige Weg zur Begründung ſeiner künftigen Carrière ſcheint mir nämlich der, daß er nach Leipzig und zwar auf das dortige Conſervatorium müſſe. Es iſt meine Ueberzeugung, daß er auf dieſe Weiſe am ſchnellſten und ſicherſten gefördert wird. Bedeutende Männer wirken dort zuſammen, man hört da die beſte Muſik, Fleiß und Nacheifer können nirgend anderswo ſo geweckt werden, als dort im Umgange mit andern Gleichaltrigen — mit einem Worte, es giebt in Deutſchland, vielleicht in der Welt keinen beſſern Ort für einen jungen Muſiker als Leipzig.“ Dieſer Brief iſt geſchrieben in Dresden am 28ten October 1846.

Schumann bezog bei ſeiner um Michaeli 1830 erfolgenden Ankunft in Leipzig ein gerade freiſtehendes Quartier in der Wieck'ſchen Behauſung, Grimmaiſche Gaſſe Nr. 36. Es mußte ihm dies um ſo erwünſchter ſein, als er durch den Aufenthalt in der unmittelbaren Nähe ſeines Lehrmeiſters die Abſicht, ſich der Virtuoſen-Laufbahn zu widmen, um ſo ſicherer zu erreichen hoffen durfte. Der ſchöne Traum aber, in welchen ihn die freudigſten Hoffnungen für die Zukunft verſetzt hatten, verwandelte ſich ſchneller, als er wohl geahnt, wieder in eine ſchmerzensvolle, ſeinen Plänen eine entſchieden andere Richtung gebende Wirklichkeit.

Bald nachdem der Klavierunterricht nämlich bei Fr. Wieck begonnen hatte, wurde Schumann von dem Wahn berückt, als brächten ihn die auf Anrathen ſeines Lehrers unternommenen Studien, zunächſt behufs Erlangung einer correkten und mit ſchönem Anſchlag verbundenen Technik nicht ſchnell genug vorwärts; zu ſeinem Unglück, oder wenn man will zu ſeinem Glück, erinnerte er ſich wieder jener in Heidelberg mit ſeinem Studiengenoſſen Töpken erſonnenen Manipulationen*), vermöge deren er geglaubt hatte, den gradatim zu durchlaufenden Weg techniſcher Ausbildung bedeutend abkürzen zu können. So irrig nun auch dieſe Anſicht war, wie der Erfolg lehrte, ſo iſt ſie dennoch wohl erklärlich bei einer Perſönlichkeit, deren geiſtiger Flug dem techniſchen Können vorauseilend, ſehr leicht geneigt ſein mußte, die nothwendigen Stadien einer naturgemäßen techniſchen Entwickelung in bizarrer Weiſe überſpringen zu wollen. Dies Letztere in beſter Abſicht zu verſuchen, unternahm Schumann im Geheimen und ohne ſeinem Lehrer davon irgend welche Mittheilung zu machen, ein gewagtes

---

*) Vergl. S. 65.

Studium bei verſchloſſenen Thüren mehrere Wochen hindurch, während welcher Zeit er ſich überhaupt gänzlich fern von der Unterweiſung Fr. Wieck's hielt. Seinen Bekannten, und namentlich dem ſchon erwähnten Julius Knorr theilte er nur gelegentlich geſprächsweiſe mit, daß er ein untrügliches Mittel gefunden habe, um die techniſche Ausbildung der Hände auf dem kürzeſten und ſicherſten Wege zu erreichen; das Geheimniß, von deſſen Anwendung er ſich die überraſchendſten Reſultate verſprach, vermochte ihm indeß Niemand zu entlocken: er vertröſtete auf den nahe bevorſtehenden Zeitpunkt der Beweisführung. Als aber derſelbe eintreten ſollte, hatte Schumann bereits die Fähigkeit verloren, ſeine rechte Hand beim Klavierſpiel zu gebrauchen. Die Sehne des dritten Fingers war ſo übermäßig ausgedehnt worden, daß ſie die natürliche Spannkraft verloren hatte, und daß der Finger in Folge davon, bei einem beabſichtigten Niederſchlage ſich ſtets aufwärts bewegte. Man kann ſich den Schreck des kühnen Autodidakten bei dieſer Wahrnehmung denken. Was nun eigentlich ſpeciell die Urſache zu dieſem bedauernswürdigen Erfolg geweſen ſein mochte, erfuhr Niemand mit Beſtimmtheit. Nur aus einzelnen zerſtreut hingeworfenen Aeußerungen Schumann's glaubte ſeine Umgebung entnehmen zu dürfen, daß er den dritten Finger der rechten Hand mittelſt einer über dem Pianoforte an der Decke des Zimmers angebrachten ſelbſterfundenen Maſchine in die Höhe gezogen, und in dieſer Weiſe mit den andern vier Fingern, um die größtmöglichſte Unabhängigkeit derſelben zu erlangen, anhaltend geübt hatte. Der wirklich tragikomiſche Ernſt, mit dem ein derartiges Verfahren zur Ausübung gekommen ſein mag, erhellt aus dem Umſtande, daß Schumann eine Menge von Etüden eigens für dieſen Zweck erſonnen und componirt hatte.

Guter Rath war nun freilich theuer, und der einzige Troſt der, den genommenen Schaden durch Schonung und ärztliche Hülfe mit der Zeit wieder beſeitigen zu können. Mit unglaublicher Ausdauer that Schumann daher alles Mögliche zur Wiederherſtellung des kranken Fingers. Wie ſicher er an dieſelbe glaubte, geht daraus hervor, daß er inzwiſchen unverdroſſen mit der linken Hand allein fortübte, daher denn auch dieſe eine außerordentliche Gewandtheit auf der Taſtatur erlangte, deren Nachwirkung ſelbſt noch da ſich bemerkbar machte, als das Klavierſpiel längſt ſchon vernachläſſigt worden war.

Mit den Vortheilen, welche Schumann andernfalls durch die fortgeſetzte Unterweiſung Friedrich Wieck's auf dem Pianoforte hätte erlangen können, war es nun freilich für alle Zeiten vorbei. Der desfallſige Unterricht wurde nie wieder begonnen. Dagegen ließ Schumann ſich gegen ſeine früheren Anſichten dazu beſtimmen, theoretiſche Studien zu beginnen, und zwar unter der Leitung eines damals gerade in Leipzig anweſenden Muſikdirektors Kupſch.[*] Doch genoß er den Vortheil dieſer Studien nur wenige Stunden hindurch, nach deren Verlauf dieſelben aus unbekannten Gründen eingeſtellt wurden.

In productiver Hinſicht iſt vor Ablauf des Jahres 1830 die Fortſetzung des in Heidelberg begonnenen, wie es aber ſcheint, niemals beendigten Klavierconzertes in F-dur zu erwähnen.

Das Jahr 1831 brachte zunächſt ein Werk zur Erſcheinung, welches ſpäter als opus 2 veröffentlicht wurde; es beſteht aus 12 mehr oder weniger kleinen Sätzen, von denen einige bereits in Heidelberg geſchrieben waren, und

---

[*] Iſt, wie mir Herr Kapellmeiſter Dorn mittheilte, vor einiger Zeit geſtorben.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

iſt „Papillons“ benannt. Schumann liebte eine gewiſſe myſtiſche Symbolik, verhülltes Hindeuten auf allgemeine poetiſche Intentionen, wie dies ſo manche ſeiner ſpäteren Klaviercompoſitionen bezeugen. Dieſe myſtiſche Symbolik iſt als Produkt jener krankhaften Romantik zu betrachten, welche poetiſche Ideencombinationen in geiſtreich bezeichnender und tiefſinniger Weiſe auszudrücken beſtrebt iſt, ohne dabei die plaſtiſche Klarheit und einfache Wahrheit der ſinnlichen Erſcheinung zu erreichen, wodurch dieſe Ideen dem Genießenden unmittelbar verſtändlich werden könnten. So hat nun auch ſicher die Benennung „Papillons“ einen tieferen myſtiſchen Sinn, mit deſſen muthmaßlicher Ausdeutung jedoch Niemandem vorgegriffen werden ſoll.

Die Papillons, den drei Schwägerinnen Schumann's, Thereſe, Emilie und Roſalie Schumann gewidmet, an welche ſämmtlich ihn Bande innigſter Freundſchaft feſſelten, ſind aphoriſtiſche Ton-Sätze und Sätzchen ohne eigentlichen Kunſtwerth, und nur inſofern von Intereſſe, als ſie eine Reihe gegenſätzlicher Stimmungen veranſchaulichen, in denen bereits das, Schumann charakteriſtiſche Moment muſikaliſcher Ausdrucksweiſe erkennbar wird. Etwas ausgeführter und auch anziehender als das Vorhergehende iſt allein das „Finale.“ durch die Combination des Großvatertanzes*) mit dem erſten Stück, deſſen melodiſche Figur in der Oberſtimme erſcheint, während der genannte Tanz den Baß bildet. Der grammatikaliſche Theil des Ganzen zeugt ebenſoſehr wie in den Abeggvariationen noch von einer, durch die Unbekanntſchaft mit der Tonſetzkunſt erklärlichen

---

*) Der „Großvatertanz“ ſpielt eine gewiſſe Rolle bei Schumann, ebenſo die „Marſeillaiſe.“ Beide Weiſen finden ſich in ſeinen Werken mehrmals, die erſtere namentlich in humoriſtiſcher Anwendung.

Unbeholfenheit und Ungelenkigkeit. Ueberall zeigt ſich das faſt durchweg vergebliche Ringen des geiſtreichen muſikaliſchen Gedankens mit der Form. Geglückte Einzelheiten ſind offenbar bei weitem mehr die Folge des muſikaliſchen Inſtinktes als einer bewußten, mit Sicherheit ſich ausſprechenden klaren Anſchauung.*)

Daß Schumann den Papillons eine poetiſche Intention zu Grunde legte, geht aus einem Briefe**) vom Jahre 1831 an ſeine Freundin Henriette Voigt, von der weiterhin die Rede ſein wird, hervor. Es heißt dort: „Manches könnten Sie darüber von mir erfahren, wenn es nicht Jean Paul beſſer thäte. Haben Sie einmal eine freie Minute, ſo bitt' ich Sie, das letzte Capitel der Flegeljahre zu leſen, wo Alles ſchwarz auf weiß ſteht bis auf den Rieſenſtiefel in Fis-moll (beim Schluß der Flegeljahre iſt's mir, als würde das Stück (allerdings) geſchloſſen, als fiele aber der Vorhang nicht herunter). — Ich erwähne noch, daß ich den Text der Muſik untergelegt habe, nicht umgekehrt — ſonſt ſcheint es mir ein „thöricht Beginnen." Nur der letzte, den der ſpielende Zufall zur Antwort auf den erſten geſtaltete, wurde durch Jean Paul erweckt."

Außer der Beendigung der Papillons***) entſtanden ferner im Laufe des Jahres 1831 der erſte Satz einer Sonate in G-moll (nach Schumann's eigener Angabe in der Compoſitionsüberſicht ſpäter unter dem Titel Allegro als op. 7*) gedruckt) und Variationen über ein Originalthema in G-dur. Die Letzteren ſind unbekannt geblieben. Der Sonatenſatz, wenn unter ihm das als op. 8 veröffentlichte Allegro wirklich zu verſtehen iſt, wie nicht anders angenommen werden kann, gehört, was Form und Inhalt anlangt, zu den ſchwächſten Geiſtesprodukten Schumann's. Es iſt dieſes Muſikſtück in ſeinem breiten, unförmlichen Schwulſt unerquicklich und giebt bei dem Mangel aller Beherrſchung und Klarheit der Darſtellung keiner Sympathie Raum. Schumann ſelbſt äußert ſich in lakoniſcher Weiſe darüber, indem er ſeiner Freundin Henriette Voigt unter dem 24ſten November 1834 ſchreibt, „daß der Verfaſſer mehr tauge, als ſein Werk und weniger als die, der es zugeeignet iſt.“**)

---

*) Eine Nummer der Papillons (Nr. 8) ſtand urſprünglich in D-moll. In dieſer Tonart ſpielte er ſie zuerſt ſeinem Freunde Töpken in Heidelberg unter der Firma eines Schubert'ſchen Walzers vor, und freute ſich hinterher ungemein über das Gelingen der Myſtification, ſeine Autorſchaft ſchalkhaft in Anſpruch nehmend.

**) Siehe Briefe von 1833—1854 Nr. 2.

***) Ueber dieſelben ſ. die von Schumann mit Randgloſſen verſehene Kritik in den Briefen vom Jahre 1833—1854 Nr. 1.

Das Leiden an Schumann's krankem Finger war inzwiſchen nicht gehoben worden; ja, nach einjähriger Friſt, ungefähr im Herbſt 1831 ſtellte ſich ſogar eine Erlahmung der ganzen Hand ein. Zwar konnte er dieſelbe in der Folge wieder einigermaßen beim Spiel gebrauchen, um ſeinen perſönlichen Bedürfniſſen am Inſtrumente gerecht zu werden, aber an ein ordentliches geregeltes Klavierſpiel war nun nicht mehr zu denken. Wohl mochte er den begangenen Fehlgriff, der ihn um ſeine ſchönſten Hoffnungen brachte, nun bereuen; es ließ ſich derſelbe aber nicht wieder ungeſchehen machen. Charakteriſtiſch iſt es, wie Schumann ſich über dieſes Ereigniß, auf daſſelbe und die Heidelberger Zeit zurückblickend, noch im Jahre 1833 gegen ſeinen Freund Töpken brieflich*) ausſpricht:

---

*) Sicher waltet betreffs dieſer Angabe ein Irrthum Schumann's ob. Als op. 7 exiſtirt im Muſikalienhandel die Tokkata (C-dur). Ein Allegro für Pianoforte iſt dagegen als op. 8 erſchienen, doch ſteht dies keineswegs in G-moll. Der einzig denkbare Fall wäre der, daß zwei Compoſitionen mit der Werkzahl 7 bezeichnet, exiſtirten. Davon weiß indeß Niemand etwas. Es handelt es ſich hier wohl um einen Schreibfehler Schumann's in ſeinem Notizbuche, der ihm ſelbſt entgangen iſt. Neuerdings iſt von dieſem Allegro eine neue Ausgabe erſchienen.

**) Es iſt Erneſtine v. Fricken, die man weiterhin kennen lernen wird, zugeeignet. S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 5.

„Freilich irrten wir, wenn wir durch eine oft eigenſinnige Mechanik erlangen wollten, was nach und nach die Ruhe und Muße des ſpäteren Alters von ſelber bringt — oder: wir faßten den Henkel ſo feſt an, daß darüber bald das Gefäß verloren ging (umgekehrt iſt's freilich noch ſchlimmer). In dieſer Hinſicht und um jene Fertigkeiten in's Gleichgewicht mit den andern Kräften zu bringen, habe ich mich oft berichtigen müſſen, Vieles, was ich ſonſt für untrüglich hielt, als hemmend und nutzlos verworfen und oft die Potenzen auf entgegengeſetztem Wege zu vereinigen geſucht. Denn wie in der phyſiſchen Welt heben und verdoppeln ſich gleiche Kräfte; aber die ſtärkere iſt der Tod der ſchwächern und um es auf die Kunſt anzuwenden, nur durch harmoniſche Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) entſteht ein Künſtleriſches Rundes.“ — „Klavier ſpiele ich wenig noch; — erſchrecken Sie nicht — (ich bin reſignirt und halte es für eine Fügung), an der rechten Hand habe ich einen lahmen, gebrochenen Finger; durch eine an ſich unbedeutende Beſchädigung und durch Nachläſſigkeit iſt das Uebel jedoch ſo groß, daß ich mit der ganzen Hand kaum ſpielen kann.“

So vom Schickſal faſt unvermeidlich darauf hingedrängt, betrat Schumann endlich den Boden, in deſſen Erdreich das in ihm ſchlummernde Samenkorn ſchöpferiſcher

---

*) Die Mittheilung des ganzen Briefes ſchien an dieſer Stelle nicht paſſend. S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 1, wo er vollſtändig abgedruckt iſt.

Begabung aufkeimte und allmählig zu einem blüthen- und fruchtreichen, leider aber an der Krone ſchließlich welkenden Baume heranwuchs: er wandte ſich ganz und gar der Compoſition zu. Hiermit war aber auch die Nothwendigkeit geboten, wie er nun recht klar fühlen mochte, das bisher ſo ſehr vernachläſſigte theoretiſche Studium ungeſäumt zu beginnen und nachzuholen. Das geſchah denn auch. Durch Vermittelung eines näheren Bekannten, Namens v. d. Lühe*) fand Schumann Gelegenheit ſich an Heinrich Dorn**), der zu jener Zeit das Amt des Muſikdirektors am Königl. Theater zu Leipzig bekleidete, mit der Bitte um theoretiſchen Unterricht zu wenden. Um ſich bei dieſer Gelegenheit muſikaliſch zu introduciren, ſpielte er, trotz der kranken Hand, dem genannten Meiſter die Variationen über den Namen Abegg vor. Dieſe waren nun eben kein brillanter Empfehlungsbrief; indeſſen zeigte ſich H. Dorn bereit, dem bekundeten Wunſche des ſchüchternen, ſtillen, jungen Mannes zu willfahren.

Der Unterricht mußte mit dem Generalbaß-A-B-C begonnen werden, denn die erſte, Schumann zur Probe ſeiner theoretiſchen Kenntniſſe geſtellte Aufgabe, beſtehend in der einfachen Harmoniſirung einer Choralmelodie, ergab als Facit ein Muſter regelwidriger Stimmenführung. Bald aber ſchritt der Schüler vermöge eines eben ſo muſterhaften als ausdauernden Fleißes — zu einem Beiſpiel lieferte er freiwillig ſtets mehrfache Varianten der Bearbeitung — über die elementaren Gegenſtände der Theorie hinweg, zur Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes. Die Bekanntſchaft mit dem letzteren nahm Schumann ſo ſehr in Anſpruch, daß er ſeinen Lehrmeiſter einmal brieflich einlud, ihm die Lection ausnahmsweiſe in ſeiner Wohnung zu geben, da er ſich von der Arbeit nicht loszureißen vermöge. Dorn gewährte, und als er in Schumann's Zimmer eintrat, fand er ſeinen fleißigen Schüler bei einer contrapunktiſchen Studie und — beim Champagner, mit dem nun beide gemeinſchaftlich das trockene Studium anfeuchteten.

---

*) Ein ehemaliger ſächſiſcher Officier.

**) Gegenwärtig Hofkapellmeiſter in Berlin.

Wie dankbar Schumann für dieſen Unterricht, der ihm ja auch im Grunde erſt das innere Weſen der Kunſt erſchloß, bis in die ſpäteren Jahre ſeines Lebens blieb, geht aus ſeinen Briefen an H. Dorn, deren mehrere weiterhin mitzutheilen ſind, deutlich hervor. —

Wurde das Ende des Jahres 1831 für Schumann ſolchergeſtalt einerſeits durch die Aufnahme eines für ſeine Zukunft ſo einflußreichen Studiums von höchſter Wichtigkeit, ſo war daſſelbe andererſeits für ihn noch durch einen zweiten Umſtand von Bedeutung. Es galt nämlich nichts Geringeres, als das Panier begeiſterter Anerkennung für eine neu auftauchende, eben ſo eigenthümliche als denkwürdige, auf Schumann ſofort mächtig influirende Erſcheinung in der Muſikwelt aufzuſtecken. Fr. Chopin*), ungekannt und unbeachtet, zuerſt mehrfach zurückgewieſen von den Pforten der Oeffentlichkeit mit den Erſtlingsprodukten ſeines im Feuer franzöſiſcher und polniſcher Nationalität getauften Geiſtes**), hatte endlich 1831 in Wien die Herausgabe ſeiner Don Juan-Phantaſie op. 2 ermöglicht. Von der Wahlverwandtſchaft der ſich in dieſem Klavierwerk widerſpiegelnden originellen Schöpferkraft tief ergriffen und angezogen, trieb es Schumann, ſeine desfallſigen Bekenntniſſe der muſikaliſchen Welt preiszugeben. Es geſchah dieß in einem phantaſtiſch überſprudelnden Erguß, der nichts weniger als eine Kritik nach herkömmlichem Zuſchnitt war. Derſelbe erſchien in Nr. 49, Jahrgang 33 der „allgemeinen muſikaliſchen Zeitung“*), und in ihm zeigt ſich bereits jene Fülle und jener Reichthum einer faſt überwuchernden, jeanpauliſirenden Phantaſie, durch welche einige Jahre nachher Schumann's literariſche Thätigkeit genau gekennzeichnet iſt. Zugleich werden hier bereits die ſpäter bedeutungsvollen Geſtalten des Floreſtan und Euſebius eingeführt, jedoch keinesweges ſchon als „Davidsbündler,“ als welche ſie erſt bei Gründung der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ erſcheinen. Jedenfalls iſt aber von hier ab, obſchon dies merkwürdige Schriftſtück ziemlich ſpurlos vorüberging, das Auftreten Schumann's als muſikaliſcher Schriftſteller zu datiren. Immerhin bedurfte es noch zweier weiterer Jahre um das Begonnene wieder aufzunehmen und kräftig fortzuſetzen. —

---

*) S. deſſen Biographie von Franz Liſzt. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

**) Chopin's Vater war ein geborner Franzoſe, ſeine Mutter eine Polin.

Die geſelligen Beziehungen, welche Schumann, wie bereits mitgetheilt wurde, während der letzten Zeit des Heidelberger Aufenthaltes ſchon abſichtlich mied, waren und blieben auch ferner im Weſentlichen auf ein und daſſelbe gleichförmige Maaß der ihm eigenthümlichen Zurückhaltung beſchränkt. Außer dem fortgeſetzten häufigen, aber ſtillen Verkehr im Wieck'ſchen Familienkreiſe, dem er damals gewiſſermaßen angehörte, waren es nur wenige Altersgenoſſen, mit denen er näheren Umgang pflog. Charakteriſtiſch genug aber iſt es für Schumann, daß ſich unter den Letzteren immer eine Perſönlichkeit befand, die von ihm einerſeits als faſt ausſchließlicher Geſellſchafter (namentlich auf meiſt lautlos hingebrachten Spaziergängen), andererſeits als Zielſcheibe ſeiner nicht immer liebenswürdigen Launen und Scherze auserſehen und in aller Behaglichkeit benutzt wurde. Meiſtens traf er mit dem auserwählten Kreiſe ſeiner Bekannten Abends in einer beſtimmten Reſtauration zuſammen, während er Tages über gewöhnlich emſig arbeitete.

---

*) Dieſelbe Nummer dieſer Muſikzeitung enthält gleichzeitig eine Kritik des Chopin'ſchen Werkes von einem Ungenannten aus der „guten alten Zeit,“ die in jeder Hinſicht mit Schumann's Denkweiſe über die neue Erſcheinung ſcharf contraſtirt. Es darf als bekannt vorausgeſetzt werden, daß Chopin Anfangs überhaupt vielen und heftigen Widerſtand Seitens der Kritik fand.

Von den Sonderbarkeiten und ſeltſamen Gelüſten, die ihn öfters heimſuchten, iſt unter Anderem hier beiſpielsweiſe gleich zu erwähnen, daß Schumann Wieck's Kinder in den Dämmerungsſtunden auf ſein Zimmer mitnahm, und ſie durch Erzählung der abenteuerlichſten Spukgeſchichten eigener Erfindung zu fürchten machte. Dann ſchloß er auch wohl plötzlich die Stubenthüre ab, und zündete ſchnell eine Spirituslampe an, bei deren unheimlichem Schein er als Geſpenſt in einem umgewendeten Pelz erſchien, wodurch er allgemeinen Schrecken verbreitete. Eine andere öfter wiederkehrende, wirklich originelle Beluſtigung für ihn war die, einen der beiden Wieck'ſchen Söhne bei einer halben Stunde auf einem Fuße gegen eine kleine Belohnung ſtehen zu laſſen, während er in der Stube auf und ab ging, und von Zeit zu Zeit mit zuſammengekniffenen Augen — er war jedenfalls ſchon damals kurzſichtig — nach ſeiner Weiſe ſchalkiſch lächelnd die angeſtellten Balancirübungen des Knaben in ſichtlicher Ergötzung beobachtete. Dieſer letztere, ſchon früherhin berührte charakteriſtiſche Zug Schumann's*) iſt in der humoriſtiſchen Neigung begründet, ſich mit innerem Behagen und ſchalkiſcher Freude an den kleinen, halb komiſch erſcheinenden Leiden Anderer zu ergötzen.

---

*) Vergl. S. 23.

Weſentlich geſtärkt und gefördert durch das theoretiſche Studium, unternahm Schumann im Jahre 1832 mehrere verſchiedenartige Compoſitionen, die auch, ſoweit ſie zur Oeffentlichkeit gelangten, unſtreitig den günſtigen Einfluß eines geregelteren theoretiſchen Wiſſens erkennen laſſen. Freilich konnte das ſo eben erſt betriebene Studium der Compoſitionslehre unmöglich bei ſo vorgerücktem Alter — Schumann ſtand bereits im 22ſten Lebensjahre — und einem ſchon ziemlich ſcharf ausgeprägten Ideengange ſofort eine künſtleriſch correkte, runde und techniſch fertige Darſtellungsweiſe bewerkſtelligen. Die vollendete Beherrſchung des Formellen, und inſonderheit der ſchönen Geſtaltung der Form, im höchſten künſtleriſchen Sinne, blieb aber auch, wie hier gleich ausdrücklich bemerkt werden ſoll, als natürliche Folge zu ſpät begonnener Studien, in gewiſſer Hinſicht allezeit ein Stein des Anſtoßes für Schumann, dem er nur in verhältnißmäßig wenig Fällen ganz aus dem Wege zu gehen vermochte, und hiermit iſt im Grunde die Achillesferſe einer großen Anzahl ſeiner Compoſitionen bezeichnet.

Es iſt eine bekannte Sache, daß die Technik, das ſogenannte Handwerk einer jeden Kunſt, gleichviel ob einer ſchaffenden oder ausübenden, an beſtimmte Geſetze gebunden iſt, und daß zum Erringen der vollſtändigſten Handhabung dieſer Geſetze das Jugendalter, wo der ſchöpferiſche Keim die erſten Regungen zeigt, ſich als der günſtigſte Zeitpunkt erweiſt. Alles in demſelben Gelernte aſſimilirt ſich ſchneller und glücklicher dem Weſen des Individuums und bei dem Eintritt höherer Reife hat daſſelbe die Fähigkeit an der Hand, in freiem, elaſtiſchem Spiel den Geiſt klar und eindringlich auf die eine oder die andere Weiſe, je nach Größe und Beſchaffenheit der Talente ſprechen zu laſſen. Ein Menſch dagegen, deſſen geiſtige Fähigkeiten weiter entwickelt ſind, als das Vermögen ſie mit jener Freiheit, welche im Geſetze wurzelt, zur Geltung zu bringen, wird Wollen und Können ſelbſt bei Anwendung des eiſernſten Fleißes nur annäherungsweiſe und in ſeltenen Fällen in's rechte Gleichgewicht zu ſetzen vermögen. Dieſe Erſcheinung bietet Schumann's Künſtlerlaufbahn der Betrachtung dar, und nicht ihm ſowohl iſt ein Vorwurf zu machen, wenn ſeine Leiſtungen nach formeller Seite hin häufig einzelne Mängel zeigen, ſondern den hemmenden Verhältniſſen, welche ihn offenbar zu ſpät zum Kunſtſtudium kommen ließen.

Um zu den vorerwähnten Compoſitionen zurückzukehren, ſo ſind als ſolche im Jahr 1832 zuvörderſt entſtandene nach dem Verzeichniſſe Schumann's namentlich anzuführen: Intermezzi für Pianoforte, gedruckt als op. 4 in zwei Heften, und der erſte Satz einer unbekannt gebliebenen Symphonie für Orcheſter in G-moll; außerdem fällt in dieſe Zeit die Uebertragung derjenigen 6 Paganini'ſchen Violin-Capricen für das Pianoforte, welche als op. 3 veröffentlicht wurden.*)

Die Intermezzi, der Zahl nach 6, nehmen im Vergleich zu opus 1 und 2 inſofern bei weitem mehr das muſikaliſche Intereſſe in Anſpruch, als in ihnen ſelbſtſtändige, abgeſchloſſene und umfangreichere, den lyriſchen Formen zugehörige Gebilde gegeben werden. Auch offenbaren ſie deutlich einzelne, durchaus eigenthümliche harmoniſche und rhythmiſche, nur eben Schumann eigene Geſtaltungen, ohne jedoch in ihrer Totalität weder als Muſikſtücke, noch auch hinſichtlich der äußeren Klangwirkung das Gefühl einer Befriedigung zu hinterlaſſen. Die melodiſchen Bildungen erweiſen ſich als die bei weitem ſchwächeren, ein Beleg dafür, daß die primitive bildneriſche Kraft verhältnißmäßig immer noch wenig geübt und entwickelt worden; allerdings dürfte hierbei auch der Umſtand mit hemmend eingewirkt haben, daß Schumann, wie er ſelbſt bekannte, die Gewohnheit hatte, am Klavier zu componiren, — eine, das innere Bilden und Schaffen nothwendig beeinträchtigende Manier*). Wie übrigens die Wirklichkeit ſich dieſem Werke als beſtimmender Factor beigemiſcht, geht aus Nr. 2 des 1ſten Heftes der Intermezzi hervor, deſſen Mitte und Schluß die bedeutſamen Worte: „Meine Ruh iſt hin,“ beigegeben ſind, offenbar als Hindeutung auf einen, durch ein beſtimmtes Erlebniß hervorgerufenen erregten Seelenzuſtand, ohne deſſen berechtigte Vorausſetzung die Anführung jener Worte ein leeres Spiel oder ein Unſinn wäre, und weder das eine noch das andere hat man Urſache bei Schumann vorauszuſetzen.

---

*) Herr Julius Knorr zu Leipzig erwähnt einer, bei der mit demſelben gehabten Unterredung hierher gehörigen Compoſition: „Fandango," welche verloren gegangen ſei. Die ehemalige Exiſtenz derſelben wird durch folgende in Nr. 28, Jahrgg. 34 der allgem. muſ. Zeitung enthaltenen Anzeige beſtätigt:

„Nächſtens erſcheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:
Robert Schumann, 6 Capricen von Paganini, zu Studien für Pianofortespieler, die ſich mehrſeitig bilden wollen, eingerichtet, 2tes Werk.
" Intermezzi per il Pianoforte Opera 3.
" Fandango, Rhapsodie pour le Pianoforte Oeuv. 4.
Leipzig d. 1ten July 1832. Friedrich Hofmeiſter."

Die Transcription der Paganini'ſchen Violincapricen, und zwar der Nummern 5, 9, 11 (von dieſer Nummer iſt nur die Einleitung benutzt), 13, 19 und 16 der Originalausgabe, iſt eine Arbeit, welche durchweg den richtigen, edeln Sinn Schumann's für die Auffaſſung der Compoſitionen Anderer bekundet. Was dieſe Capricen durch die Uebertragung auf das Pianoforte an Charakteriſtik verloren haben und nothwendig verlieren mußten, iſt durch die, mit natürlichem Takt vorgenommene, den Grundcharakter jeder einzelnen Caprice treffende Harmoniſirung wieder erſetzt. Es kann nicht befremden, daß die Behandlung des Harmoniſchen hier bei weitem fließender und fertiger erſcheint als in den gleichzeitig entſtandenen Originalcompoſitionen Schumann's; denn während er in den Paganini'ſchen Capricen als einem Fertigen nur die, ſich von ſelber gebende harmoniſche Füllung hinzuzufügen brauchte, ſo hatte er in ſeiner eigenen Ideenwelt einen Stoff zu bilden und abzuklären, deſſen Beherrſchung er noch lange nicht gewachſen war.

---

*) Dieſe Manier des Componirens iſt nach Schumann's eigener Angabe ausſchließlich bis zu dem Geſangswerk „Paradies und Peri,“ beibehalten worden.

Schumann legte einigen Werth auf dieſe Arbeit als Studie; ſicher iſt ſie ihm als ſolche auch von Nutzen geweſen. In einer ziemlich ausführlichen Vorrede*), welche bereits eine Hindeutung auf Mendelsſohn enthält, iſt die Abſicht und der Zweck dieſer Bearbeitung motivirt.

Die vorerwähnten Arbeiten nahmen Schumann's Zeit und Kräfte bis zum Winter 1832 in Anſpruch, da er ſich denn zu einem heimathlichen Beſuch nach Zwickau aufmachte. Er verband damit zugleich die Abſicht den friſch geſchaffenen Symphonieſatz vom Orcheſter ſeiner Vaterſtadt probiren zu laſſen, um ihn nun auch mit leiblichem Ohre zu hören, wozu ihm in Leipzig die Gelegenheit gefehlt haben mochte. Es blieb aber nicht bei einer bloßen Probe;

---

*) Den Werth derſelben, ſo wie überhaupt die pianiſtiſche Bedeutung der Transcriptionen, vermag nur ein Klavierſpieler zu ermeſſen.

das Stück wurde auch öffentlich zu Gehör gebracht, und zwar in einem Conzerte, welches die dreizehnjährige Clara Wieck am 18ten November deſſelben Jahres in Zwickau gab. Während der Aufführung ſeiner Compoſition hörte Schumann aus einem beſcheidenen Verſtecke unbemerkt zu. Zwei Tage nach dieſem Conzert, alſo am 20ſten November fuhr man gemeinſchaftlich nach der nahe gelegenen Gebirgsſtadt Schneeberg, wo zwei Brüder Schumann's habilitirt waren. Schumann verweilte hier, während Clara Wieck mit ihrem Vater nach Leipzig zurückkehrte, und brachte überhaupt den ganzen Winter 18$\frac{32}{33}$ abwechſelnd in Zwickau und Schneeberg bei ſeiner Familie zu. Seine Hauptbeſchäftigung war, wie in Leipzig während der letzten Zeit, die Compoſition, obwohl die kranke Hand, welche ihm noch immer vielfache Quälereien verurſachte, gelegentlich wieder ſeine Aufmerkſamkeit in Anſpruch nahm. Insbeſondere übte er in aller Stille eifrig den Contrapunkt, durch das unabläſſige Studium des Altmeiſters Bach dazu angeregt. Aber auch einige kürzere Stücke für Pianoforte ſchrieb er, namentlich die, in den „Albumblättern“ op. 124 mit abgedruckten Sätze, als: Impromtü, Scherzino, Burla*), Larghetto und Walzer, ſo wie ferner einen zweiten und dritten Theil zu der Symphonie in G-moll. Dieſe machte ihm viel Noth, wie aus folgendem, an Friedrich Wieck gerichteten Briefe erſichtlich iſt:

Zwickau, am 10ten Januar 1833.

Verehrteſter Freund,

In aller Eile eine Entſchuldigung, wenn ich eine herausbringe — großes Conzert in Schneeberg — Thierfelder**) ſchrieb nach der Sinfonie — völliges Umſtürzen des erſten Satzes — Umſchreiben der Stimmen und Partitur — Nachtragen der andern Sätze — Arbeit bis über die Ohren — Und Sie fragen und zürnen noch? Im Ernſt — an Sie zu ſchreiben iſt eine leichte Sache; aber zu einem Brief an Clara fühlte ich mich noch nicht ſtark genug. Glauben Sie mir das?

---

*) Soviel als Scherz.

**) Ehedem Stadtmuſikus in Schneeberg.

Meinen ſchönen Dank für Ihre Aufmerkſamkeit; die Iris-recenſion bekam ich geſtern im Original und freute mich ſehr; das giebt raſcheres Blut und Luſt zur Arbeit.*) — Ihre Idee dünkt mich ſehr neu nur etwas pariſeriſch. — Auf die neuen Chopin'ſchen Sachen freue ich mich wie ein Kind. Daß er ſo viele Stücke auf einmal drucken läßt, mißfällt mir, weil es wenig klug iſt.**) Denn der Ruf geht auf Zwergfüßen und darf nicht ausgefordert werden; freilich der Ruhm fliegt dann auf Sturmflügeln, wie bei Clara. Grüßen Sie mir die liebe, gute, von der ich die Mazurek bald zu hören und zu ſehen hoffe. Sie haben es zu verantworten, daß Zwickau zum erſtenmal in ſeinem Leben begeiſtert war. Wenn von ihr geſprochen wird, ſo iſt jedes Auge wie ſprechender und lebhafter.

Ich habe mich hier ſehr eingepuppt und ſitze äußerſt ſtill im Geſpinnſt. Daher mein Schweigen. Für den Geiſt giebt's wenig Nahrung hier, aber genug für's Herz. Anfang Februar komme ich beſtimmt mit der vollſtändigen Sinfonie unter dem Arme. Können Sie etwas dazu beitragen, daß ſie zur Aufführung käme*), ſo wäre das die ſchönſte Aufmunterung.

---

*) Hier iſt die Rede von einer in Rellſtab's „Iris" Jahrgang 4 S. 3. enthaltenen Recenſion über Schumann's opus 3.

**) Mit Ende des Jahres 1832 war von der Muſikalien-Handlung Probſt-Kiſtner die zu gewärtigende Veröffentlichung von nicht weniger als 8 Chopin'ſchen, meiſt umfangreichen Werken auf einmal angekündigt worden.

Daß der Schumann ohne Menſch damals mitfuhr**), iſt mir ſehr ſpaßhaft vorgekommen, obgleich die Mutter außer ſich war. Ich frage aber, Clara, wer der Schumann ohne Menſch geweſen iſt? (Es überfällt mich ein Schauder, wenn ich ſo von mir, wie von einer dritten Perſon ſchreibe.) — Die Sinfoniſtengleichniſſe in Clara's Brief ſind prächtig und haben viel Lachen in Zw— gemacht, namentlich die naive Parantheſe „hier hat mir der Vater geholfen.“ Mir war es ordentlich, als ſagte Clara mir es heimlich in's Ohr. —

Fink's Recenſion über die Euryanthevariationen iſt denn doch zu toll.***) Er will geſtreichelt ſein; ich dächte, es wäre Urſache da, daß man ihn einmal kitzele, ſtreichele, kneipe u. ſ. w. —

Hofmeiſter†), den Sie vielmal grüßen wollen, habe ich in bedeutende Angſt gebracht. Ich ſchrieb nämlich einfältig genug, daß ich mir mit den Intermezzi's eher den Dank des Kritikers und Künſtlers, als den des Publikums zu erwerben hoffe. Natürlich war es, daß er antwortete: „Ihre Aeußerung machte mich ſehr ſtutzig; als Kaufmann muß mir an der Gunſt des Publikums Alles, an der des Kritikers nichts gelegen ſein." Da bin ich ſchön angekommen mit meinem Kosmopolitismus. —

---

*) Die vollſtändige Symphonie kam niemals in Leipzig, und auch ſonſt nicht weiter zur Aufführung.

**) Sonder Zweifel bezüglich auf die Rückkehr Wieck's von Schneeberg nach Leipzig ohne Schumann.

***) Fink war damals Redacteur der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung. Die erwähnte Recenſion bezieht ſich auf die Herz'ſche Claviercompoſition op. 62. Weder die eine noch die andere will viel beſagen, allein man ſieht aus den obigen Aeußerungen über Fink ſchon die Gereiztheit Schumann's gegen die Leipziger Kritik, welche ſich im folgenden Jahr durch die Gründung der neuen Zeitſchrift für Muſik Luft machte.

†) Muſikalienhändler in Leipzig.

Schwägerin Thereſe iſt in Gera; an Roſalien, die ich binnen vier Tagen in Schneeberg (am 17ten iſt das Concert)*) ſehe, ſoll Ihr Auftrag mündlich und gern ausgerichtet werden. — Die Mutter und die Brüder grüßen Sie und Clara. Wie oft ſprechen wir von Ihnen! — Faſt alle Tage.

An Clara'en ſchreib ich von Schneeberg ausführlich. Ich denke mir, das Klavierconzert müſſe aus C-dur oder A-moll gehen. Ihre Capricen ſtudire ich der Antonie von Tilly ein. Die Bürgermeiſter Ruppius**), die mich einen Schlingel nannte, empfiehlt ſich.

Ihre Frau Gemahlin und Clara'n grüß ich freundſchaftlich, ſo wie Sie. Was hab ich Ihnen nicht zu danken!

R. Schumann.

Schumann kehrte anſtatt Anfangs Februar, wie er gewollt hatte, erſt im Laufe des März nach Leipzig zurück. Das Logis im Wieck'ſchen Hauſe gab er auf, — nicht ſowohl aber ſeine intimen Beziehungen zu demſelben — um eine Sommerwohnung in Riedel's Garten zu beziehen, den er nicht allein am Tage durch ſein Muſiktreiben, ſondern auch in lauen Nächten öfters mit ſeinen Bekannten belebte. Dies Letztere geſchah bisweilen auf ergötzliche, und man muß zugeben, ausnahmsweiſe auch auf etwas burſchikoſe Weiſe, die indeſſen immer noch einen gewiſſen poetiſchen Anſtrich behielt. So verließ die Schumann'ſche

---

*) Es wurde indeß bis zum 12ten Februar 1833 aufgeſchoben, und in demſelben der erſte Satz von Schumann's G-moll Symphonie wiederholt aufgeführt.

**) Pathe von Schumann; vergl. S. 7.

Geſellſchaft, von welcher namentlich die Gebrüder G. und E. W., ſämmtlich damalige Studioſen, regelmäßige Theilnehmer geworden waren, eines ſpäten Abends das ſtabile Reſtaurationslokal, um die nächtliche Ruhe zu ſuchen. Man begleitete Schumann unter lebhaften Geſprächen, und beim Riedel'ſchen Garten angekommen, beſchloß man in allgemeiner Uebereinſtimmung in ihm dieſelben fortzuſetzen, und zu dem Ende einen traulichen Ruheplatz zu ſuchen. Einer ſolchen Lockung vermochte ſelbſt das verſchloſſene Gitterthor und der unerweckbare Pförtner kein Hinderniß zu bieten, denn jenes wurde figürlich und wörtlich mit der Behendigkeit wohlgeübter Turner überſtiegen. Kaum war aber in einer Laube Platz genommen worden, als die liebenswürdigen Abenteurer in ihrer geiſtigen Erregung, in die eine lebhafte Converſation und das vielleicht gar zu reichlich genoſſene Getränk des König Gambrinus ſie verſetzt hatte, auch alsbald den Mangel einer entſprechenden materiellen Recreation empfanden. Zum Glück erinnerte man ſich indeß noch zeitig genug, daß der Garten die edle Eigenſchaft habe, den wohlbeſtellten Keller eines Weinhändlers, bei dem man hinreichend accreditirt war, zu beſitzen. Gedacht, gethan; er wurde mit eben der Geſchicklichkeit und Leichtigkeit geöffnet, vermöge deren man das erſte Hinderniß beſiegt, und ſiehe da, im Finſtern hatte man ſogleich die feinſte Sorte glücklich herausgefühlt, natürlich aber auch ſofort am andern Morgen die improviſirte Zeche, welche ohne Zweifel eine ſehr heitere war, gewiſſenhaft bezahlt, — Schumann allerdings doppelt, da er ſich in Folge dieſer Schwärmerei einen Anfall vom kalten Fieber zuzog.

Im Uebrigen hatte das Leben Schumann's in dieſem idylliſchen Aufenthalt, wie die Mittheilungen ſeines zeitweiligen Stubengenoſſen Günther beſagen, etwas wohlgeordnetes, freilich nicht nach herkömmlichen Begriffen. Am

Tage ſtudirte er; Abends beſuchte er ein gewiſſes Reſtaurationslokal, wo er im Kreiſe ſeiner Freunde mehrere Stunden zubrachte; er war aber meiſt in ſich gekehrt und ſcheinbar paſſiv dabei, ſo daß es den Anſchein haben konnte, als ob nicht ſowohl der geſellige Verkehr, ſondern das öfters in reichlichem Maaße genoſſene Bier ihn dorthin gezogen habe. Wenn er Nachts heimkehrte, entkleidete er ſich halb, notirte das Er- und Durchlebte in ſein Tagebuch, berechnete ſeine Baarſchaft, und beſchloß dann das Tagewerk mit einer Aufzeichnung der muſikaliſchen Ideen, die ihm etwa im Laufe des Abends gekommen waren. Oft ſpielte er das Niedergeſchriebene auch auf dem Pianoforte durch, und phantaſirte nach Befinden dann noch eine Weile darüber. Kein Zweifel, da Schumann's Art zu leben, auf ſeine Weiſe überhaupt ſehr viel Beſtändigkeit, ja eine gewiſſe Einförmigkeit des äußern Daſeins erkennen läßt, daß dieſe Lebensarten von ihm bis zu ſeinem Eintritt in die familiäre Exiſtenz ziemlich regelmäßig fortgeſetzt wurden.

Als erſte Arbeit des Jahres 1833 findet ſich in Schumann's Compoſitionsüberſicht das zweite Heft der Uebertragung von Paganini's Violincapricen für Pianoforte, unter der Werkzahl 10 edirt, verzeichnet; es iſt die Fortſetzung der im vorhergehenden Jahre unternommenen Transcriptionen, die ſich von dieſen aber durch eine bei weitem freiere Bearbeitung unterſcheidet. Speciell ſind es die Capricen 12, 6, 10, 4, 2 und 3 der Originalausgabe, die hier den Pianofortespielern geboten werden.*)

Sodann folgen die Impromptü's für Pianoforte. Dieſes Muſikſtück erſchien zuerſt unter dem Titel: Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Pianoforte, Oeuv. 5. Dédies à Monsieur Fr. Wieck, Publié 1833, Août. Ihm zu Grunde liegt, wie ſchon die Aufſchrift beſagt, eine Romanze oder vielmehr ein einfaches Thema von Clara Wieck, kurz vorher von ihr nebſt dazu gehörigen Variationen als op. 3 veröffentlicht. Eine Bearbeitung dieſes Thema's war für Schumann bei dem lebhaften, jedoch damals wohl nur noch immer erſt rein künſtleriſchen Intereſſe, welches er Clara Wieck widmete*), anziehend; er ſchrieb darüber 11 verſchiedene Sätze, die nicht ſowohl „Impromptü's" als „Variationen im freien Styl" hätten benannt werden ſollen, da ſie in der That für Impromptü's, unter denen man freie Improviſationen vermuthen müßte, einerſeits zu ausgeführt ſind, andrerſeits ſich mehrentheils ſtreng an's Thema anlehnen.

---

*) Näheres über dieſe Transſcriptionen ſagt Schumann ſelbſt in ſeiner Zeitſchrift, Vierter Band. S. 134.

Der Anfang iſt originell genug, indem zunächſt der dem Thema untergelegte Baß durchaus Solo einherſtolzirt. Die Veränderungen erſcheinen, nachdem das Thema eingeführt worden, mit Verwebung und Unterbauung des Thema's, ſo wie auch deſſen Baſſes in verſchiedenartig contraſtirendem Wechſel der Stimmungen; überall offenbart ſich eine üppige Phantaſie, deren überreiche Gebilde indeß der objectiven Klarheit Eintracht thun. Im Ganzen läßt ſich der Fortſchritt der Technik, ſo wie ein immer entſchiedeneres, kräftigeres Durchbrechen des Schumann'ſchen Idiom's gegen die früheren Compoſitionen nicht verkennen, wenngleich auch immerhin noch vielfach Härten, und heftige unvermittelte Modulationen mit unterlaufen, denen man leicht die Mängel formeller Beherrſchung anfühlt. Daß die Mondnächte des Riedel'ſchen Gartens mit den drein flötenden Nachtigallen auch ab und zu eine Rolle ſpielen, merkt man bei einiger Bekanntſchaft mit Schumann's poetiſirender Art an der 10ten Variation, einem ungemein phantaſtiſchen Stück.

---

*) Es iſt mir mitgetheilt worden, daß Schumann ſchon damals von einer möglichen Verbindung mit Clara Wieck andeutungsweiſe geſprochen habe; indeß dürfte dies doch höchſtens nur auf einer Schumann'ſchen Träumerei beruht haben, wie ſich aus einem ins Jahr 1834 fallenden Ereigniß mit Recht ſchließen läßt.

Die dem Titel beigefügte Jahreszahl hat keinen andern Zweck, als die Zeit der Veröffentlichung, wie es bei Büchern ſtets geſchieht, zu fixiren. Schumann war der Anſicht, daß dies Verfahren in mehrfacher Hinſicht von poſitivem Werthe ſei, und wollte es einführen. Gleichwohl hatte es bei dem bloßen Verſuch ſein Bewenden, wozu wohl hauptſächlich die Abneigung der Verlagshändler, welche es natürlich nicht ungern ſehen, wenn Compoſitionen möglichſt lange den Anſchein von Novitäten behalten, beigetragen haben dürfte.

Die neue, in den vierziger Jahren veranſtaltete und von Schumann ſelbſt redigirte Auflage dieſes Werkes, weicht mehrfach von der erſten Ausgabe ab. Nicht allein finden ſich in ihr weſentliche Verbeſſerungen des Harmoniſchen, ſondern auch zwei Variationen (mit ihnen die 10te, eine der intereſſanteſten) ſind ganz weggeblieben, von denen nur die dritte durch eine neu hinzucomponirte erſetzt iſt. Endlich hat auch der Schluß des Ganzen eine zweckmäßige Aenderung erfahren. Für den Muſiker iſt ganz beſonders die ſpecielle Vergleichung beider Ausgaben intereſſant, da aus ihr hervorgeht, wie und in welchem Grade der Componiſt im Verlaufe der Jahre ſeine Anſichten änderte.

Ferner unternahm Schumann eine Umarbeitung der in Heidelberg componirten Toccata, wie ſchon aus der Transpoſition von D-dur — in dieſer Tonart ſtand ſie urſprünglich — nach C-dur erhellt, ſo wie die erſten Entwürfe zu ſeinen Klavierſonaten in G-moll (op. 22) und

Fis-moll (op. 11). Die Toccata, als 7tes Werk edirt, iſt höchſt wahrſcheinlich auf Anregung eines gleichnamigen Muſikſtückes von Czerny[*]), mit dem ſie auch Anfangs — aber allerdings auch nur da — eine entfernte Aehnlichkeit hat, entſtanden; wie dieſe iſt ſie bei ziemlich bedeutendem Umfang im Etüdenſtyl gehalten, ohne in erfinderiſcher Hinſicht einen beſonderen Werth beanſpruchen zu können. Hauptſächlich ſcheint ſie für techniſche Zwecke berechnet, wie auch aus einer Aeußerung Schumann's in ſeiner Zeitung Bd. 4, S. 183 hervorgeht, wo er ſagt, daß ſie „vielleicht eines der ſchwierigſten Klavierſtücke ſei.“ Endlich ſind noch zwei Hefte Variationen über den Sehnſuchtswalzer von Schubert und über das Allegretto aus Beethoven's A-dur-Symphonie, als dieſem Jahre angehörig, zu erwähnen. Weder die einen noch die andern ſind bekannt worden.

Schumann verließ im September 1833 das bisher innegehabte Sommerlogis und bezog wieder eine Wohnung in der Stadt, und zwar im ſogenannten Helfer'ſchen Hauſe, Burgſtraße Nr. 21, 4 Treppen hoch. Hier ſollte er bald von einem bedenklichen, auf ſein ſpäteres Schickſal hindeutenden Zuſtand heftigſter innerer Erregung heimgeſucht werden, der ſeine Freunde in nicht geringe Beſorgniß verſetzte. Roſalie, eine der drei Schwägerinnen Schumann's ſtarb, wahrſcheinlich unvermuthet, und die Nachricht von dieſem Ereigniß bewirkte ſofort bei ihm eine Gemüthsbewegung, welche ſich beſonders während einer Nacht, betreffs deren ſein Notizbuch die Anmerkung enthält: „die fürchterliche Nacht des 17ten Octobers“ bis zur krankhaften Exaltation, verbunden mit den peinigendſten Aengſtigungen ſteigerte.*) Dieſe letzteren veranlaßten ihn ſeinen ſchon erwähnten zeitweiligen Stubengenoſſen Günther zu bitten, wieder für eine Weile zu ihm zu ziehen, um nicht allein und hilflos zu ſein, was auch geſchah. Zwar erfolgten nun keine weiteren Anzeichen von innerer Aufregung mehr, aber eine „fürchterliche Melancholie“ (ſo beſagt das Notizbuch), die nur allmälig ihren Rückzug nahm, bemächtigte ſich ſtatt deſſen Schumann's, und bewirkte einige Zeit hindurch einen vollſtändig apathiſchen Zuſtand bei ihm. Inwiefern dies Ereigniß mit durch angeſtrengtes Arbeiten, durch Verkürzung der Nachtruhe, und durch materielle Genüſſe**) hervorgerufen worden ſein kann, muß dahingeſtellt bleiben. Jedenfalls dürfte es aber im Zuſammenhange mit andern eigenthümlichen bereits angeführten Erſcheinungen betrachtet, die Vorausſetzung eines angeborenen organiſchen Gehirnleidens, welches hier gleichſam in das erſte Stadium der Entwickelung trat, wahrſcheinlicher machen. Bemerkenswerth iſt es, daß Schumann nach dieſer Kataſtrophe bis an ſein Lebensende eine ausgeſprochene Scheu vor dem Aufenthalt in hohen Stockwerken hatte, wie er denn auch bald nachher ein Logis in einer tieferen Etage deſſelben Hauſes bezog.

---

*) op 92.

Wohlthätig zerſtreuend und abziehend von dem erlittenen Unfalle wurde für Schumann die demnächſt geſchloſſene Bekanntſchaft eines Malers, Namens Lyſer***), ganz

---

*) Von einer Seite her erhielt ich die Mittheilung, daß Schumann ſich in dieſer Nacht habe zum Fenſter hinausſtürzen wollen. Doch wird dieſer Angabe von anderer Seite widerſprochen, weshalb ſie nicht verbürgt werden kann. Auffallend jedoch iſt es immer, daß Schumann ſeit dieſer Zeit den Aufenthalt in hohen Stockwerken ſorgfältig vermied.

**) Vergl. S. 115.

***) Maler Lyſer aus Hamburg war taub, intereſſirte ſich aber beſ-

beſonders aber diejenige Ludwig Schunke's*) aus Stuttgart, welcher Letzterer im December 1833 von Wien nach Leipzig kam, um hier zu verweilen. Schumann und Schunke, von gleicher Begeiſterung für die Kunſt erfüllt, obwohl durchaus entgegengeſetzte Naturen, ſchloſſen bald nach der erſten Begegnung ein inniges Freundſchaftsband.

Das folgende Jahr, nach Schumann's eigenem Ausſpruch „das merkwürdigſte ſeines Lebens“, wurde reich und bedeutungsvoll für ihn an tief eingreifenden Vorgängen. Von dieſen iſt als hauptſächlichſtes zuvörderſt die Begründung der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ anzuführen. Hierüber aber möge Schumann ſelbſt als ſicherſter Gewährsmann ſprechen, und deshalb das eingeſchoben werden, was er als Vorwort ſeinen im Jahr 1854 veröffentlichten „geſammelten Schriften“ vorausſchickt:

„Zu Ende des Jahres 33 fand ſich in Leipzig allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meiſt jüngerer Muſiker zuſammen, zunächſt zu geſelliger Verſammlung, nicht minder aber auch zum Austauſch der Gedanken über die Kunſt, die ihnen Speiſe und Trank des Lebens war, — die Muſik. Man kann nicht ſagen, daß die damaligen muſikaliſchen Zuſtände Deutſchlands ſehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrſchte noch Roſſini, auf den Clavieren faſt ausſchließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erſt wenige Jahre verfloſſen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelsſohn's Stern war im Aufſteigen und verlauteten von einem Polen: Chopin wunderbare Dinge, — aber eine

---

ſenohngeachtet lebhaft für Muſik. Er wurde Mitarbeiter an der „Neuen Zeitſchrift für Muſik.“

*) Ueber Schunke finden ſich Mittheilungen in der Neuen Zeitſchrift für Muſik, Jahrgang 1835 Nr. 36, S. 145 ff. und Bd. 4, S. 182.

nachhaltige Wirkung äußerten dieſe erſt ſpäter. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauſeköpfe: laßt uns nicht müſſig zuſehen, greift an, daß es beſſer werde, daß die Poeſie der Kunſt wieder zu Ehren komme. So entſtanden die erſten Blätter einer neuen Zeitſchrift für Muſik.“

In dem Vorſtehenden iſt die nächſte Veranlaſſung zur Gründung der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ ausgeſprochen. Es galt eben vermöge derſelben einen geiſtigen Kampf gegen die, damals den Markt der Oeffentlichkeit überſchwemmenden, meiſt gehaltloſen, oft nur auf grobe Sinnlichkeit berechneten Erzeugniſſe der Kunſt aufzunehmen, ſo wie die nachtheiligen Einflüſſe derſelben auf den Geſchmack des großen Publikums zu paralyſiren, gleichzeitig auch jüngeren aufſtrebenden Talenten die Wege zu ebnen. Daneben darf aber nicht vergeſſen werden, daß auch die Erbitterung über die zahme, ſchlaffe Kunſtkritik (namentlich über die von Fink vertretene Leipziger) *), welche ſich mehr und mehr der „jüngern Muſiker“ bemächtigt hatte, mit den Entſchluß zur Begründung eines ſelbſtſtändigen, unabhängigen Kunſtorgans behufs Führung einer freimüthigen Ausſprache hervorrief. „Es iſt faſt unerklärlich, wie dieſer kritiſchen Honigpinſelei nicht ſchon längſt Einhalt gethan worden iſt,“ ſchreibt Schumann an Töpken. **)

An dem neuen Unternehmen waren zunächſt als Muſiker außer Schumann betheiligt: Ludwig Schunke, Julius Knorr und Friedrich Wieck, wenngleich die faktiſche Mitwirkung der drei letztgenannten in den Spalten der Zeitung nur kurze Zeit und in vereinzelten Fällen ſtattſand.*) Dagegen wurde bald nach dem Erſcheinen der „Neuen Zeitſchrift für Muſik,“ deren erſte Nummer am 3. April 1834 in mehreren tauſend Exemplaren die Preſſe verließ, eine Perſönlichkeit gewonnen, welche längere Zeit hindurch mit dem regſten Eifer ſich den Intereſſen der Zeitſchrift widmete. Es war dies Carl Banck**), der zu Anfang des Sommers 1834 in Angelegenheiten ſeiner zu veröffentlichenden Compoſitionen von Berlin nach Leipzig kam, ſehr bald darauf zu Schumann in nahe freundſchaftliche Beziehungen trat, und von dieſem Anregung dazu erhielt, ſeinen Aufenthalt dauernd in Leipzig zu nehmen, um ſich den aufgenommenen kunſtlitterariſchen Beſtrebungen anzuſchließen. So machte Banck ſich in der Folge nicht allein um die Zeitung verdient durch ſeine vielfache Mitarbeiterſchaft, — alle mit den Chiffern 6, 16, 26, B, und C—k unterzeichneten Aufſätze und Kritiken rühren von ſeiner geiſtreichen Feder her — ſondern auch durch ſeine lebhafte Betheiligung an den beſchwerlichen Redaktionsgeſchäften. Außerdem aber führte er auswärtige ihm befreundete Perſönlichkeiten der Zeitung als Mitarbeiter zu, namentlich: C. Koßmaly, Riefſtahl,***) G. Nicolai,†) Schüler††) und den, unter dem Namen Alexander ſchriftſtellenden Maler Simon*), und wurde ſo auch nach dieſer Seite hin der Unternehmung weſentlich förderlich.

---

*) Vergl. S. 112.

**) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 3.

---

*) Die Beiträge von Knorr haben die Chiffre 1, diejenigen Schunke's ſind mit 3 unterzeichnet. Fr. Wieck ſchrieb unter ſeinem vollen Namen. Hiernach läßt ſich das, was die Genannten in die Spalten der Zeitung lieferten, controliren.

**) Es iſt der rühmlichſt bekannte, gegenwärtig in Dresden als Kunſtkritiker lebende Liedercomponiſt C. Banck.

***) Der bekannte, ſpäter in Frankfurt a. M. verſtorbene, damals aber in München lebende Violiniſt.

†) Ein damaliger preußiſcher Beamter in Berlin.

††) Ehedem Kammerſänger in Rudolſtadt.

Das jugendliche Feuer und die Friſche des Geiſtes, welche ſich gleich Anfangs und auch während der erſten Jahre in der Zeitſchrift widerſpiegelte, und einen ſchneidenden Contraſt zu der halbſchürigen, verzopften Leipziger Kritik bildete, gewann dem neugeſchaffenen Kunſtorgane bald nach ſeinem Entſtehen eine lebhafte Theilnahme im muſikaliſchen Publikum Deutſchlands. Schon im Auguſt nach der Begründung, alſo nach Verlauf von vier Monaten, konnte Schumann an Töpken ſchreiben**): „Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren davon.“ Aber auch einheimiſche und auswärtige großentheils tüchtige Mitarbeiter waren bald in bedeutender Zahl für den Zweck, welchen die feurigen Leipziger Jünglinge erſtrebten, thätig. Von dieſen nennen die verſchiedenen Jahrgänge der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ außer den bereits Angeführten, als die hauptſächlichſten folgende Männer***): Dr. A. J. Becher, C. F. Becker, Julius Becker, H. Dorn, E. Eichler, J. Feski, J. Fiſchhof, A. Gathy, C. Gollmick, Dr. Heinroth, Stephan Heller, H. Hirſchbach, Prof. Kahlert, Kriegsrath A. Kretzſchmer, Dr. E. Krüger, Prof. Lobe, Oswald Lorenz, Maler Lyſer, J. Mainzer, C. A. Mangold, G. Rauenburg, H. Panofka, A. Schiffner, Dr. C. Seidel, J. F. C. Sobolewski, Dr. K. Stein (Köſerſtein), F. A. Truhn, und A. W. v. Waldbrühl. Außer dieſen traten zeitweilig oder auch nur vorübergehend, ſo weit es hat ermittelt werden können, hinzu: C. Alt, G. v. Alvensleben, H. Berlioz, L. Böhner, Wilhelmine v. Chezy, C. Chriſtern, Dr. Deyks, Joachim Fels (Theodor Hagen), Prof. Fröhlich, L. Fuchs, F. A. Gelbke, Dr. Glock, Muſikdir. Götze, W. R. Griepenkerl, Guſtav Heuſer, Graf v. Hohenthal, F. W. Markull, Prof. A. B. Marx, Muſikdir. Montag, Muſikdir. Moſewius, Otto Nicolai, Ernſt Ortlepp, H. Paris, L. Rellſtab, A. Schindler, C. T. Seiffert, Eduard Schulz, Ritter Seyfried, Dr. Fr. Stöpel, Capellmeiſter Strauß, Ten Brink, J. Thomſon, Alex. Richard Wagner, W. Wagner, Muſiklehrer Weber und Ernſt Wenzel. —

---

*) Von ihm rühren die Compoſitionen zu Oberon in dem Wielandzimmer des Weimaraner Schloſſes her; auch hat er das Verdienſt die urſprüngliche Struktur des Innern der Wartburg entdeckt, und zu der ſpäter unternommenen Reſtauration deſſelben Veranlaſſung gegeben zu haben. Simon wanderte 1849 nach Chili aus, und iſt dort neuerdings, eingegangenen Nachrichten zufolge, von Wilden erſchlagen worden.

**) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 3.

***) Es iſt natürlich hier nur von der Zeit die Rede, während welcher Schumann die Redaction der neuen Zeitſchrift für Muſik führte.

Was die Tendenz der „neuen Zeitſchrift für Muſik“ betrifft, ſo iſt dieſe bereits angedeutet. Uebereinſtimmend damit ſpricht Schumann ſich wiederholentlich in der Zeitſchrift ſelbſt aus, wie folgt:

„Unſre Geſinnung war vorweg feſtgeſtellt. Sie iſt einfach, und dieſe: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerkſam zu machen, wie nur an ſo reinem Quelle neue Kunſtſchönheiten gekräftigt werden können, — ſodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuoſität ausging, als eine unkünſtleriſche zu bekämpfen, — endlich eine neue poetiſche Zeit vorzubereiten, beſchleunigen zu helfen.“ Und ferner: „Die Erhebung deutſchen Sinnes durch deutſche Kunſt, geſchah ſie nun durch Hinweiſung auf ältere große Muſter, oder durch Bevorzugung jüngerer Talente,

— jene Erhebung mag noch jetzt als das Ziel unſerer Beſtrebungen angeſehen werden. Den rothen Faden, der dieſen Gedanken fortſpinnt, könnte man allenfalls in der Geſchichte der Davidsbündler*) verfolgen, eines wenn auch phantaſtiſch auftretenden Bundes, deſſen Mitglieder weniger durch äußere Abzeichen, als durch eine innere Aehnlichkeit ſich erkennen laſſen. Einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort, wie durch die That, werden ſie auch künftighin trachten. Geſchah dies früher auf ungeſtümere Art, ſo wolle man dagegen die warme Begeiſterung in die Schaale legen, mit der das Echt-Talentvolle, Echt-Künſtleriſche an jeder Stelle ausgezeichnet wurde. Wir ſchreiben ja nicht die Kaufleute reich zu machen, wir ſchreiben den Künſtler zu ehren."

Die in Vorſtehendem kundgegebene Tendenz läßt ſich namentlich in den erſten Jahrgängen der Zeitſchrift, welche auch, was die geſammte Haltung betrifft, unſtreitig die werthvollſten ſind, vielfach erkennen.

Inſofern es Schumann's in derſelben bekundete ſchriftſtelleriſche Thätigkeit angeht, ſo wird man ſich einer außerordentlichen Anerkennung ſeiner desfallſigen Leiſtungen nicht erwehren können. Objective Klarheit, abſolute Schärfe und Beſtimmtheit der Kritik, wie ſie einem reformatoriſchen Geiſte (als welcher Schumann doch wohl in gewiſſem Sinne angeſehen ſein wollte) ziemt, findet man in denſelben freilich nicht. Dagegen entſchädigen ſie durch eine üppige, blühende und phantaſiereiche, nur bisweilen zu lebhaft an Jean Paul erinnernde Fülle von Gedanken, deren meiſt metaphoriſche Einkleidung gleichwohl oft treffend und bezeichnend iſt. In ſolcher Weiſe wird den Meiſtern der Vergangenheit eine warme, überzeugte Verehrung, den vielverſprechenden Jüngern ein rückhaltlos anerkennendes, anfeuerndes und aufmunterndes Entgegenkommen zu Theil, wogegen eine entſchiedene, wenn auch häufig noch wohlwollende Sprache, gewürzt mit feinem Humor, der großen Schaar der Mittelmäßigkeit begegnet. Daß Schumann's Feuereifer ihn bisweilen auch zu weit in ſeiner Anerkennung für junge Talente führte, hat er ſelbſt indirekt in der Vorrede zu ſeinen geſammelten Schriften bekannt, wo er ſagt, daß die *meiſten* in denſelben ausgeſprochenen Anſichten noch heute (nämlich im Jahre 1854, wo die geſammelten Schriften erſchienen) die ſeinigen ſeien. Alſo nicht *alle*. Und in der That wäre dies zu viel verlangt, denn nur äußerſt wenige Menſchen werden ſich der Bevorzugung rühmen dürfen, mit demjenigen, was ſie in Jahren jugendlicher Schwärmerei geſagt oder geſchrieben haben, in gereiftem Alter wieder durchaus übereinzuſtimmen. So viel aber ſteht feſt, daß die etwaigen Irrthümer Schumann's, zu denen er in einſeitiger Ueberſchätzung einzelner Kunſtleiſtungen ſich fortreißen ließ, — Irrthümer, die doch immer noch einen liebenswürdigen Anſtrich haben, — gegen das Viele durch ihn beförderte Gute und Tüchtige verſchwinden. Die Spalten der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" thun es dar, daß Schumann einerſeits den damals ſchon im Schwunge begriffenen Ruf *Franz Schubert's*, *Mendelsſohn-Bartholdy's*, *Ferdinand Hiller's* und *Wilhelm Taubert's* befeſtigte, andererſeits denjenigen *Norbert Burgmüller's*, *Chopin's*, *Robert Franz's*, *Niels W. Gade's*, *Stephan Heller's* und *Adolph Henſelt's* mit begründete.[*]). Auch wurden Männer wie **Bennett**, **Berlioz**, **Eduard Frank**, und **Verhulſt** durch ihn in die muſikaliſche Welt eingeführt. Darf man es ſolchergeſtalt nicht verkennen, daß die „Neue Zeitſchrift für Muſik" ſich als ein die Kunſtintereſſen jener Periode weſentlich beeinfluſſendes und lebhaft förderndes, werthvolles Organ geltend machte, ſo iſt es doch auch nicht zu bezweifeln, daß die Leitung derſelben für Schumann ſpeciell mit einem nicht unerheblichen Nachtheil verbunden war, und dies zwar durch die an ſich ſelbſt geſtellte Prätenſion, mittelſt ihrer einer neuen Kunſtrichtung, für deren Hauptträger er ſich hielt, Bahn brechen zu wollen, wie aus vielen, vereinzelt in ſeinen Briefen vorkommenden Aeußerungen deutlich hervorgeht. Schumann gehört zu den Naturen, die in ſtets unbefriedigtem Ehrgeiz nach Vollbringung einer großen umwälzeriſchen That lechzen. Er konnte ſich nicht genug thun. „Ich habe eine Virtuoſität im Feſthalten der unglücklichen Ideen — es iſt der böſe Geiſt, der ſich dem äußern Glück entgegenſtellt und es verhöhnt. Dieſe Selbſtquälerei treib' ich oft bis zur Verſündigung an meinem ganzen Weſen — dann genüg' ich mir nimmer, ich möchte in einen andern Körper oder fortrennen Ewigkeiten lang — —" ſchreibt er ſeiner Freundin Henriette Voigt.*) Iſt nun auch die Exiſtenz ſolcher Naturen, aus denen die Eroberer neuer Geiſtesgebiete hervorgehen, durchaus berechtigt, ſo fehlte es Schumann doch an derjenigen Eigenſchaft, vermöge deren allein ein ſicheres Fortſchreiten auf unbekannten Bahnen möglich iſt: die objective Klarheit. Daher denn auch bei ihm die oft paradoxen und widerſprechenden Kundgebungen in Wort und That, nach denen er beſtrebt war, neue Geſtaltungen in's Daſein zu

---

*) Ueber dieſe weiterhin.

---

[*]) Man könnte entgegnen, daß die genannten Tonſetzer auch ohne Schumann's ſchriftſtelleriſche Mitwirkung zu der ihnen gebührenden Anerkennung gekommen ſein würden. Dies mag wahr ſein. Nichts

---

deſto weniger bleibt ihm der Ruhm, ſie zur Hauptſache, und zwar durch eine ſofortige-rückhaltloſe Würdigung zur Anerkennung gebracht zu haben, unverkürzt.

*) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854. Nr. 4.

rufen, weil er glaubte, daß in den überkommenen Formen nichts mehr von Bedeutung zu leiſten ſei, und dann plötzlich wieder die hingebende Nacheiferung klaſſiſcher Muſter.

Die in dieſer Beziehung bei Schumann mehrfach wahrnehmbare Unklarheit konnte nothwendig nur nachtheilig auf ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit zurückwirken, denn da ſie es in letzter Inſtanz nimmer zu einer Verwirklichung des von ihm geträumten Ideales kommen ließ, er aber in dem, ſeiner Natur gemäßen ehrgeizigen Streben dieſes geträumte Ideal endlich doch noch zu erreichen fortdauernd beharrte, ſo iſt es erklärlich, daß ſein Schaffen öfters ein angeſtrengtes, angſtvolles und aufreibendes ſein mußte, während er überall da, wo er nicht mehr geben wollte als er konnte, wahrhaft Schönes und Bedeutendes geliefert hat. In genaueſter Wechſelwirkung hiermit ſteht der, tief in Schumann's Natur gegründete Hang, bei ſeinen ſchöpferiſchen Geſtalten, viel weniger den natürlichen, als einen beſonderen Weg zu geben, und für den einfachen und ſchönen Ausdruck den originellen und geiſtreichen zu wählen.

Es iſt hier gleich noch die, mit Gründung der muſikaliſchen Zeitung genau zuſammenfallende, und Schumann angehörende Idee der Davidsbündlerſchaft zu erörtern. Ueber dieſe ſagt er ſelbſt in dem ſchon angezogenen Vorwort ſeiner geſammelten Schriften:*) „Und hier ſei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf ſeines Stifters exiſtirte, der Davidsbündler. Es ſchien, verſchiedene Anſichten der Kunſtanſchauung zur Ausſprache zu bringen, nicht unpaſſend, gegenſätzliche Künſtlercharaktere zu erfinden, von denen Floreſtan und Euſebius die bedeutendſten waren, zwiſchen denen vermittelnd Meiſter Raro ſtand. Dieſe

---

*) Siehe auch Briefe vom Jahr 1833—1854. Nr. 14.

Davidsbündlerſchaft zog ſich wie ein rother Faden durch die Zeitſchrift „Wahrheit und Dichtung" in humoriſtiſcher Weiſe verbindend."

So originell an und für ſich die Idee dieſer Bündlerſchaft, welche ihre Entſtehung der Hiſtorie von der Bekämpfung der Philiſter durch David verdankt, erſcheinen mag, und auch wohl iſt, ſo kann man ſie doch nur als die einfache Emanation des Schumann'ſchen Geiſteslebens auffaſſen. Sie gewährte ihrem Schöpfer die Möglichkeit eines entſprechenden unmittelbaren Ausdrucksmittels für jene, ihm innewohnende Fülle wechſelnder, contraſtirender, romanhafter Stimmungen, die das geiſtige Weſen Schumanns ſcharf charakteriſiren. Dabei beſchränkte er ſich aber nicht blos auf dasjenige, was, in ſeinem Innern kreiſend, je nach der Stimmung dem Floreſtan oder Euſebius*), oder auch gar beiden vereint in den Mund gelegt wurde, ſondern er ſtrebte auch das, was er an Eigenthümlichkeiten bei den, mit ihm im nächſten Verkehr ſtehenden Perſonen gewahrte, in den Kreis ſeiner Ideenwelt zu ziehen, um gewiſſermaßen die letztere zu ergänzen. So entſtanden neben Floreſtan und Euſebius die Figuren des Raro und des Serpentinus, unter denen eigentlich Friedrich

---

*) Die Wahl dieſer beiden Pſeudonymen ſcheint keine zufällige oder willkürliche zu ſein; wenigſtens läßt der Name Euſebius eine Abſichtlichkeit erkennen. Schumann giebt ſelbſt den Fingerzeig dazu in dem erſten ſeiner jeanpauliſirenden „Schwärmbriefe an Chiara," wo es am Schluſſe heißt: „Vergiß nicht manchmal auf dem Kalender den 13. Auguſt nachzuſehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinen verbindet." In dem ſächſiſchen Kalender führen aber die Tage des 12., 13., und 14. Auguſt die Namen Clara, Aurora, Euſebius. — In Floreſtan ſuchte Schumann die kräftige, leidenſchaftliche, in Euſeb dagegen die milde, träumeriſche Seite ſeines Gemüthes zu perſonificiren. —

Wieck und Carl Banck*) zu verſtehen ſind. Auch zeigt ſich bisweilen ein Jonathan, mit dem vielleicht Ludwig Schunke gemeint war. Begreiflich iſt es daher, wenn Schumann an Töpken ſchreibt: „Wir leben jetzt einen Roman,**) wie er vielleicht noch in keinem Buche geſtanden.“***) Im Grunde war es eine Art geiſtigen Verſteckenſpielens, das Schumann hinter den Masken der von ihm erdichteten ſogenannten Davidsbündler trieb. Die Schattenſeite eines ſolchen Verfahrens, welches natürlich das möglichſte Zuſammenfaſſen einer Ideenwelt unter einen allgemeinen Geſichtspunkt weſentlich beſchränkt, wo nicht gar ausſchließt, hat Schumann ſpäter wohl ſelbſt erkannt. Denn nicht allein ſchreibt er bereits 1836 an H. Dorn: „Floreſtan und Euſeb iſt meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verſchmelzen möchte,“ ſondern er bedient ſich ſeiner romanhaften Gebilde weiterhin auch immer ſeltener, bis ſie endlich von dem Schauplatz ſeiner litterariſchen Thätigkeit mit ſehr vereinzelten Ausnahmen, in denen ihn noch einmal die alte Laune angewandelt haben mag, ganz verſchwinden. Daß das wahrhaft proteusartige Phantom der Davidsbündlerſchaft Anfangs vielfach mißdeutet wurde, und auch wohl zu läſtigen Anfragen Veranlaſſung gab, leuchtet aus einer Erklärung hervor, welche Schumann im erſten Bande ſeiner Muſikzeitung S. 152 erließ, und die alſo lautete: „Es gehen mannigfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerſchaft. Da wir leider mit den Gründen unſerer Verſchleierung noch zurückhalten müſſen, ſo erſuchen wir Herrn Schumann (ſollte dieſer einer verehrlichen Redaktion bekannt ſein) uns in Fällen mit ſeinem Namen vertreten zu wollen.

---

*) Carl Banck ſchrieb ſogar gelegentlich unter dem Namen Serpentinus. S. Neue Zeitſchrift für Muſik Bd. 4. S. 108, 130, 135, und 139.

**) Von glaubwürdiger Seite her iſt mir verſichert worden, daß Schumann lange mit der Idee umgegangen ſei, einen Roman „Die Davidsbündler“ zu ſchreiben. Derſelbe kam aber wohl niemals zur Ausführung.

***) S. Briefe vom Jahr 1833—1854. Nr. 3.

Schumann zog übrigens die Grenze der Bündlerſchaft noch weiter. „Der Davidsbund iſt nur ein geiſtiger romantiſcher, wie Sie längſt gemerkt haben. Mozart war ein eben ſo großer Bündler, als es jetzt Berlioz iſt, Sie es ſind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu ſein,“ ſchreibt er an Heinrich Dorn. S. Briefe vom Jahr 1833—1854. Nr. 14.

Die Davidsbündler.

Ich thu's mit Freuden. R. Schumann."

Der geſchäftliche Betrieb der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" iſt aus folgendem, an den, damals in Jena lebenden und unter der Pſeudonymität K. Stein's als muſikaliſcher Schriftſteller namentlich in der „Cäcilia" und in der „allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" aufgetretenen Dr. phil. Keferſtein*) von Schumann eigenhändig gerichteten Schreiben erſichtlich:

Ew. Wohlgeboren

Für den Aufſchluß Ihres Incognito's ſind wir Ihnen Dank ſchuldig, doppelten über den Entſchluß mitzuwirken in der neuen Sache, von der wir ſo erfüllt ſind, wie Ihr Tonleben.

Verantwortlich iſt der Verleger Hartmann**), Redaktoren die Unterzeichneten. — Wir wiſſen nicht, wie weit Sie die Zeitung kennen; ſonſt würden Sie über die Tendenz, welche die ältere Zeit anerkennen, die nächſt vergangene als eine unkünſtleriſche bekämpfen, die kommende als eine neue poetiſche vorbereiten und beſchleunigen helfen ſoll, kaum in Zweifel ſein. — Daß in zwanzig Nummern nicht Alles geſchehen kann, überlaſſen wir Ihrem billigen Urtheil. —

---

*) Gegenwärtig Paſtor in Wickerſtedt bei Jena.

**) Ehedem Buchhändler in Leipzig.

Gern würden wir Ihnen die Formgröße Ihrer Arbeiten durchaus überlaſſen, gern jeder Ihrer Forderungen nachkommen, ſtünde jenem, was kaum zu ſagen nöthig, nicht das Stückweſen einer Zeitſchrift, dieſem nicht die vielfache Aufopferung eines Verlegers bei Begründung eines neuen Inſtituts entgegen.

Ihrer gefälligen Entſcheidung ſtellen wir anheim, ob Ihnen die Länge von einem, höchſtens anderthalb (Druck) Bogen für einen Aufſatz und das Honorar von .... Thalern für den einzelnen (Druck)Bogen genehm und genug ſcheint.

Lieb wäre es uns zu erfahren, wenn Sie irgend eine Arbeit (ſei's eine äſthetiſche oder fantaſtiſche oder novelliſtiſche) beendigt glauben. Auch würden Sie uns durch eigenes Beifügen paſſender Motto's verbinden.

Die Einſendung des Manuſcriptes wünſchen wir direkt durch Poſt, worauf Ihnen unverzüglich das Honorar angewieſen wird.

Sie möchten dieſe Zeilen in Freundſchaft aufnehmen, wie ſie in Hochachtung für Ihren dichtenden Kunſtſinn geſchrieben ſind.

Die Redaktoren:
Leipzig Ludwig Schunke, Robert Schumann,
am 8ten Juli 34. J. Knorr, Fr. Wieck.

Ein zweites einflußreiches Erlebniß im Jahre 1834 wurde für Schumann die intime Beziehung zu einer jungen Dame, Ernestine v. Fricken aus dem, an der böhmiſch-ſächſiſchen Gränze gelegenen Städtchen Aſch. Dieſe kam im April deſſelben Jahres nach Leipzig in das Haus Friedrich Wiecks, um unter deſſen Anleitung im Pianofortespiel ſich auszubilden. Schumann lernte ſie hier gleich nach ihrer Ankunft kennen, und faßte ſchnell eine leidenſchaftliche, vollkommen erwiderte Neigung zu ihr, die aber ſchließlich doch nicht das Reſultat einer dauernden Verbindung zu Wege brachte, welche Schumann ſeinen eigenen Aeußerungen zufolge eine Zeitlang beabſichtigt hatte.*)

Den Schilderungen Derjenigen zufolge, welche Erneſtinen gekannt haben, war ſie weder von Angeſicht beſonders ſchön, noch auch hatte ſie eine hervorſtechende geiſtige Begabung. Es ſcheint alſo, daß Schumann ſich lediglich durch das jugendlich Blühende und ſinnlich Feſſelnde ihrer äußeren Erſcheinung angezogen ſah, und daß nur der Poet in ihm ihr jene Eigenſchaften andichtete,**) die man bei dem Gegenſtande ſeiner Neigung ſo gerne vorausſetzt, wenn ſie auch gar nicht vorhanden ſind.

Endlich iſt hier auch noch als ein drittes auf Schumann einwirkendes Ereigniß die Bekanntſchaft mit **Henriette Voigt**, der ſchon frühe heimgegangenen***) kunſtgebildeten Gattin des Kaufmanns **Karl Voigt** in Leipzig zu erwähnen. Dieſe einflußreiche Bekanntſchaft verdankte Schumann ſeinem neu erworbenen Freund Ludwig Schunke. Sie wurde nur mit vielem Widerſtreben gemacht; denn trotz allem Zureden Schunke's konnte ſich Schumann lange nicht entſchließen, ſeine Scheu vor einem neu anzuknüpfenden Verhältniß zu überwinden, und trat erſt wirklich in das genannte gaſtliche Haus ein, nachdem er mehrmals vor der Schwelle deſſelben Kehrt gemacht.

---

*) Der Grund, welchen Schumann für ſeinen Rücktritt in einem Geſpräch mit mir angab, iſt für jetzt nicht wohl mittheilbar.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854. Nr. 4.

***) Sie ſtarb am 15ten October 1839; Schumann errichtete ihr ein Freundesdenkmal in ſeiner Zeitung.
S. Neue Zeitſchrift für Muſik, Band 11. S. 158 ff.

Zu näherem Verſtändniß der wechſelſeitigen Beziehungen zwiſchen Schumann, ſeiner nachmaligen Freundin Henriette Voigt und Erneſtine, erfolgt hier die Einſchaltung dreier Briefe Schumanns an die Erſtere.

(Leipzig) Vom 25ſten Auguſt 1834.

Schumann an Henriette Voigt.

Geſtern und vorgeſtern habe ich mich recht in mich eingewickelt, daß kaum die Flügelſpitzen herausſahen — hätte mich eine Hand berührt, huſch! wäre ich in die Höhe aufgeſchwirrt und auf und davon, damit mich nur Niemand ſtöre in meinem Sein, Denken und Lieben. — Ich habe Steine hingeworfen und Diamanten zurückerhalten oder lieber, ein Deukalion, athmende Lebensgeſtalten, die die Zukunft zu ſprechenderen und höheren erziehen wird. —

Gerade was man verbergen will, iſt die unbehülfliche Ecke, die Jeder ſieht. Denn daß es eigentlich Erneſtine war, (obſchon gegen ihren Willen) die den Schleier zwiſchen uns feſthielt, wußt' ich, daß Sie wußten — daß Sie ihn aber ſo zart abhoben und daß ich jetzt hinter ihm eine warme Freundeshand drücken kann, war mehr, als ich erwarten durfte, da überdieß jede andere Hand in ſo ſtummer und ſcheinbar zurückſtoßender Nähe ſich zurückgezogen hätte. Als ich daher Ihren Brief geleſen hatte, hab' ich ihn ganz ſacht eingeſchloſſen und nicht wieder geleſen, auch jetzt nicht, um den erſten Eindruck recht rein mitzunehmen für die künftige Zeit. Ach! ſollte einmal eine kommen, die mir nichts gelaſſen, als dieſe Zeilen, ſo will ich ſie wieder vorſuchen und den Schatten dieſer Hand feſt und innig in meine drücken.

Mittags.

Die vorigen Zeilen muß ein Mädchen geſchrieben haben — — zu etwas anderem. Der Aufſatz über Berger geht vorwärts: die Form, in die ich ihn gekleidet, iſt kühn und wird mir Ihr Mißfallen zuziehn*) — ich plaudere aber nicht aus der Schule — machen Sie ſich daher auf Arges gefaßt! — Sagten Sie mir nicht, daß die letzte Studie nach einer Stelle aus Dante's Comödie entſtanden ſei? Wie heißt die Stelle? Wiſſen Sie ſonſt noch etwas —, was ich benutzen und einbauen könnte? Doch morgen, ſpäteſtens übermorgen komme ich ſelbſt: halten Sie mich nicht für verſtockt, wenn ich wieder nicht rede.**) — Denn was Ihr Brief enthält, verträgt keine Antwort, als ein Auge — aber welches! —

Ludwig***) iſt ſehr, ſehr krank. Der Arzt ſpricht nur noch von einem Winter — das ſind ja .... (unleſerlich) Ausſichten! Schenke mir der Himmel Kraft zum Verlieren! — Welchen Troſt gäben Sie mir, wenn Sie Erneſtinens Vater zu bewegen ſuchten, daß er ihr im ſpäteren Winter auf einen Monat oder länger zurückzukommen erlaubte — Und Sie können das, Niemand ſo wie Sie. Was uns bevorſtehen möge, ſo ſteht doch der Glaube feſt in mir, wie nie zuvor, daß es noch herrliche Menſchen giebt — und dieſen Glauben will ich in dem Namen „Henriette“ zuſammenfaſſen.

---

*) Henriette Voigt war eine Schülerin Ludwig Bergers.

**) Wie ſehr man Schumanns Schweigſamkeit und öfters räthſelhaftes Weſen in einem ihm nahe befreundeten Hauſe tolerirte, geht aus Folgendem hervor: Schumann trat eines Abends unangemeldet in's Zimmer, nickte freundlich, die Lippen in pfeiſender Stellung, wie er gewöhnlich that, wenn ihm innerlich wohl war, legte den Hut ab, öffnete das Klavier, griff einige Accorde auf demſelben, verſchloß es wieder, und verſchwand wie er gekommen, nur Adieu nickend, ohne ein einziges Wort geſprochen zu haben. Dies Alles war aber das Werk weniger Augenblicke.

***) Mit dieſem Ludwig iſt Schunke gemeint. Er hatte ein verzehrendes Bruſtleiden.

R. S.

Desgleichen.

(Ohne Datum.)

(Leipzig, wahrſcheinlich Ende Auguſt 1834.)

Eigentlich habe ich Ihnen heute gar nichts zu ſagen — nur ein Händedruck ſoll dieſer Brief ſein, nichts weiter. Es fiel mir nämlich heute Morgen mein Reichthum ein, drei Namen*) machen ihn aus. Da dacht ich, das willſt du doch gleich unſerer Henriette ſchreiben. Alſo der Puls geht noch.

Verzeihung wegen des Ringes! Edelſteine ziehen Geiſtesfunken aus, ſagt man; es haben ſich auch unter ihm viel muſikaliſche Romane begeben, die ich „Scenen“ nennen will. Eigentlich ſind's Liebeslilien, die der Sehnſuchtswalzer**) zuſammenhält. Die Zueignung verdient und ſchätzt nur eine As-durſeele, mithin eine, die Ihnen gliche, mithin Sie allein, meine theure Freundin.

Robert S.

---

*) Nämlich Erneſtine v. F., Henriette Voigt, und Ludwig Schunke.

**) Ob Schumann noch irgend ein auf den Sehnſuchtswalzer bezügliches Muſikſtück außer den im Jahre 1833 componirten Variationen (vergl. S. 118) geſchrieben hat, iſt mir unbekannt.

Desgleichen.

(Ohne Datum.)

(Leipzig, wahrſcheinlich Anfang September 1834.)

Bis zum Niederſtürzen war ich erſchöpft vom geſtrigen Tag, da kam Ihr Brief. Wie eine Engelhand hat er mich berührt. Das war ein Tag und eine Nacht und heute Morgen — jeder Nerv eine Thräne. Wie ein Kind hab' ich geweint über Erneſtinens Worte am .... (unleſerlich) — wie ich aber die anderen Zeddel an Sie las, da brach's entzwei — die Kraft. Iſt's Schwäche, wenn ich das ſage? meine Erneſtine iſt's, die ich ſo über alle Maßen liebe und Sie ſind es, Henriette, meine geliebte Freundin. Ihr Herrlichen, was kann ich Euch denn bieten für Eure hohe Güte! — Man ſagt, daß ſich liebende Menſchen auf irgend einem Stern wiederfänden, den ſie ganz allein einnähmen und beherrſchten. Wir wollen dieſe ſchöne Sage für eine Wahrheit vorausnehmen. Wenn ich heute Abend herumſchwärme, ſo will ich mir einen recht milden ausleſen und ihn Euch zeigen, giebt's Gelegenheit — vielleicht auch einem Vierten. Verlaſſen Sie mich nicht! Ich bin's immer.

Ihr

R.

Die muſikaliſche Productivität Schumanns konnte während des Jahres 1834, wie aus der, vorzugsweiſe der Zeitung zugewendeten Thätigkeit leicht erklärlich wird, qualitativ nicht bedeutend ſein. In der That entſtanden auch nur zwei Klaviercompoſitionen, von denen zuvörderſt die „Etudes symphoniques“, als opus 13 veröffentlicht, zu nennen ſind. Ihnen zu Grunde liegt ein Thema, welches nach Schumanns Angabe von dem Vater Erneſtinens herrührt, und ſo zeigt Schumann, wie ſchon bei den „Abeggvariationen" und „Impromptu's" ſich auch hier in einem gewiſſen Sinne wieder als Gelegenheitscomponiſt. Die ſogenannten „Etudes symphoniques", 12 an der Zahl, ſind ein Seitenſtück zu den Impromptu's; wie dieſe, obwohl ein faſt entgegengeſetztes Colorit tragend, gehören ſie in die Kategorie der Variation, und bekunden in gleichem Maße das Vermögen einer mannigfaltigen, reichen Bildkraft über ein gegebenes Thema. Aber einen entſchiedenen Vorzug haben ſie vor den Impromptu's voraus; es iſt der der größeren Klarheit und Prägnanz, eine Erſcheinung die nicht befremden kann, da zwiſchen beiden genannten Werken die nicht veröffentlichten Variationen über den Sehnſuchtswalzer und über das Allegretto aus Beethovens A-dur-Symphonie liegen, Schumann alſo in der Variationenform vielfache Uebung gehabt hatte.

Das letzte Stück der „ſymphoniſchen Etuden" iſt, obwohl theilweiſe auf das Thema gebaut, im eigentlichen Sinne keine Variation, ſondern ein ſelbſtſtändiger, ausgeführterer und der Rondoform angehöriger Muſikſatz.

Im Jahre 1852 veranſtaltete Schumann eine neue Ausgabe dieſes Werkes, nachdem die erſte vergriffen worden, und Schubert in Hamburg, das Verlagsrecht von Haslinger in Wien an ſich gebracht hatte. Dieſe neue Ausgabe unterſcheidet ſich von der urſprünglichen, abgeſehen von einigen unweſentlichen Abänderungen, durch den Titel, welcher gegenwärtig bezeichnender lautet: Etudes en forme de Variations, ferner durch eine zweckmäßige formelle Verbeſſerung im letzten Stücke, paſſend Finale benannt, ſo wie endlich durch die Hinweglaſſung zweier Variationen, nämlich der dritten und der neunten.

Die zweite im Jahre 1834 unternommene, aber erſt im folgenden Jahr vollendete Tonſchöpfung war der „Carneval" unter dem Titel: „Scènes mignonnes sur 4 Notes pour Piano', op. 9," und wohl bei keinem andern Schumann'ſchen Werk laſſen ſich ſo direkte Beziehungen zur Wirklichkeit erkennen, als bei dieſem. Schumann ſelbſt ſagt von ihm: „er entſtand in ernſter Stimmung und in eigenen Verhältniſſen." Wirklich iſt es ſo, und das unwillkürliche Beginnen, Alles, was des Muſikers Inneres in der letzten Zeit mächtig bewegt hatte, durch das Medium der Tonſprache in einem Cyklus einzelner, jedoch durch ein inneres Band eng verknüpfter Muſikſtücke zur Erſcheinung zu bringen, gewann ſolchergeſtalt Boden. Das Ganze wurde nach ſeinem Entſtehen mit dem Begriff eines Maskenſpieles — daher die Benennung „Carneval" — in Verbindung gebracht, bei welchem gleichſam das einzeln Erlebte, nachträglich perſonificirt, in bunter Reihe erſcheinen ſollte. So erklären ſich die Muſikſtücke mit den Ueberſchriften: Floreſtan, Euſebius, Chopin, Chiarina (Clärchen), Erſtrella (Erneſtine), Paganini, Papillons (mit Beziehung auf opus 2), — zwiſchen denen die typiſchen Maskenfiguren des Pierrot und Arlequin, des Pantalon und der Colombine gleichſam hindurchſchlüpfen — und ſchließlich auch der Marſch der „Davidsbündler" gegen die „Philiſter".

Ueber die erſte Entſtehung dieſes merkwürdigen Werkes giebt das folgende kleine Billet Schumanns an Henriette Voigt Aufſchluß.

Meine theure, immerſorgende Freundinn,

Hier die Beilage*). Es drückt mich, daß ich vor den Augen der Mutter den verliebten Betrug gegen den Vater weiter treiben ſoll. Doch möchte ich auch Erneſtine etwas Direktes ſagen. Was meinen Sie zu meinem luſtigen

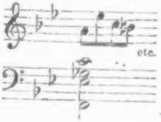
---

*) Sie betraf jedenfalls einen Brief an Erneſtine.

Poſtſcript? etwa „ſchön, daß ich gerade komme, ehe der
„Brief abgeht, dem ich den Wunſch anhänge, daß Sie
„(Erneſtine) [außer den andern] manchmal vielleicht auch die
„Tonleitern in Es, C, H, vielleicht auch A ſpielen möchten.
„Denn eben habe ich herausgebracht, daß Asch ein ſehr
„muſikaliſcher Stadtname iſt,*) daß dieſelben Buchſtaben
„in meinem Namen liegen, und gerade die einzigen mu-
„ſikaliſchen drinnen ſind, wie nachſtehende Figur zeigt, die
„übrigens freundlich grüßt.

Robert Schumann."

Jedenfalls komme ich vor eilf. Was machen wir Ihnen nicht zu ſchaffen! — Das Poſtſcript gefällt mir übrigens nicht, da es geſchmacklos iſt; das Zufallsſpiel bleibt aber immer ſonderbar und liebenswürdig:



Das klingt ſehr ſchmerzvoll. — Ich ſitze im Compoſitionsfeuer, darum Verzeihung!

(Leipzig) 13/9 34. R. Schumann.

Wenn hier die Gelegenheit gegeben iſt, einen intereſſanten Blick in die Werkſtatt des ſchaffenden Künſtlers (wer möchte bezweifeln, daß jeder Meiſter mehr oder weniger ähnliche Veranlaſſungen zu manchem ſeiner Werke gehabt habe?) zu thun, ſo erfährt man Weiteres über die gedachte

---

*) Vergl. S. 133.

Compoſition aus einem Briefe Schumanns an Ignaz Moſcheles vom 22ſten September 1837, in welchem es heißt:

„Der Carneval iſt auf Gelegenheit entſtanden meiſtentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten: A S C H gebaut, die der Name eines böhmiſchen Städtchens, wo ich eine muſikaliſche Freundin hatte, ſonderbarer Weiſe aber auch die einzigen muſikaliſchen Buchſtaben aus meinem Namen ſind. Die Ueberſchriften ſetzte ich ſpäter drüber. Iſt denn die Muſik nicht immer an ſich genug und ſprechend? Eſtrella iſt ein Name, wie man ihn unter Portraits ſetzt, das Bild feſter zu halten*); Reconnaiſſance eine Erkennungsſcene, Aveu Liebesgeſtändniß, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutſchen Bällen Arm in Arm mit ſeiner Dame thut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunſtwerth; einzig ſcheinen mir die vielfachen verſchiedenen Seelenzuſtände von Intereſſe.“ —

Man erſieht aus Vorſtehendem, daß Schumann den Carneval drei Jahre nach ſeiner Entſtehung ſehr ſtreng beurtheilt, indem er ſeiner Schöpfung allen Kunſtwerth abſpricht, womit er indeſſen jedenfalls über die Wahrheit hinausgeht. Ohne Kunſtwerth iſt der Carneval keinesweges, wenigſtens im Vergleich zu demjenigen nicht, was ihm vorausgegangen war. Sind auch die Formen der einzelnen Stücke meiſtens klein und einige Nummern abgerechnet, wenig ausgeführt, ſo prägt ſich in ihnen doch ein gedrängter, organiſcher Bau, und mit geringen Ausnahmen, wie z. B. ſtellenweiſe in der, jedenfalls erſt zuletzt entſtandenen „Préambüle“ mit ihrer Beziehung zum Schlußſtück, auch vollſtändige Klarheit des Gedankens aus. Charakteriſtiſch und neu darin iſt ohne Ausnahme Alles, der Grundgedanke, die melodiſchen harmoniſchen und rythmiſchen Bildungen, deren Mannigfaltigkeit, wenn man bedenkt, daß das Grundmotiv der meiſten Stücke auf immer dieſelben vier Noten baſirt iſt, eine reiche, elaſtiſche Erfindungskraft bekundet. Mit einem Wort, man hat ein durch und durch echt Schumannſches Muſikſtück im angenehmen Sinne, mit unzähligen geiſtvollen, durch das Wort kaum zu bezeichnenden Bezügen vor ſich, wie es wenig andere von ihm giebt. Vieles darin iſt geradezu reizend, anmuthig, graziös und geſchmackvoll, das Finale aber in ſeiner Entwickelung durchaus humoriſtiſch und derb komiſch, namentlich durch die ſehr wirkſame Einführung der „Philiſter“ mit dem Großvatertanz, welcher letztere hier als höchſt ergötzlicher Gegenſatz zu den feſten markirten Rythmen des, im $\frac{3}{4}$ Takt gravitätiſch einherſchreitenden Davidsbündlermarſches erſcheint und mit dieſem den Kampf aufnimmt, aus dem natürlich die Davidsbündler ſchließlich ſiegreich hervorgehen. Man könnte dies letztere Stück tendentiös nennen, womit indeſſen kein Vorwurf verbunden wäre, da es für ſich als Muſikſtück des Anziehenden genug hat. Im Uebrigen möchte es als Beleg dienen dürfen, daß eine tendentiöſe Muſik, in der ſich auch andere und größere Meiſter gelegentlich verſuchten, überhaupt exiſtiren kann.*)

---

*) Schumann ſagte mir im Jahre 1853 in Bonn, auf mein Befragen über dieſen Namen, daß er ſich Erneſtine, über deren Beziehungen zu ihm er damals gleichzeitig Aufſchluß gab, darunter gedacht habe.

---

*) Daß nicht alle für den „Carneval“ beſtimmten und gefertigten Stücke in die veröffentlichte Ausgabe aufgenommen wurden, geht aus op. 124 hervor, welches 3 Stücke (Romanze, Walzer und Elfe) mit der Jahreszahl 1835 über die Buchſtaben A S C H enthält. Das in die „bunten Blätter“ op. 99 mit aufgenommene dritte Stück der Albumblätter mit der Jahreszahl 1836, gehört, da es gleichfalls über die vier Noten A S C H componirt iſt, wahrſcheinlich in das Jahr 1834 oder in den Anfang des Jahres 1835.

Das Ende des Jahres 1834 brachte für Schumann ein trauriges Erlebniß; er verlor, während er ſich zum Beſuche bei ſeiner Familie in Zwickau aufhielt, den ihm ſo naheſtehenden Freund Ludwig Schunke, welcher am 7ten December ſeinem verzehrenden Bruſtleiden erlag.*) Dies Ereigniß blieb, da Schunke Mitredacteur der neuen Zeitſchrift für Muſik geweſen war, in Verbindung mit dem Rücktritt Knorr's und Wieck's von der Redaction, nicht ohne wichtigen Einfluß auf die fernere Geſchäftsordnung derſelben. Schumann nämlich, nachdem er von den Mitbegründern des litterariſchen Unternehmens allein übrig geblieben war, betrachtete ſich nun auch als alleinigen Beſitzer deſſelben und beabſichtigte die Zeitſchrift unter dem Vorwande mannigfacher Unordnungen, welche ſich der Verleger in Betreff derſelben hatte zu Schulden kommen laſſen,**) anderweitig in Commiſſion zu geben. Gegen ein ſolches Verfahren proteſtirte jedoch Hartmann, der mit pecuniären Opfern den Verlag der Zeitſchrift auf ſeine eigene Gefahr hin ins Werk geſetzt, und ſo lange ohne ſonderliche Erfolge für ſeine Kaſſe fortgeſetzt hatte. Die hierüber entſtandenen Differenzen zwiſchen Schumann und Hartmann, während deren mehrwöchentlicher Dauer Carl Banck auf Erſuchen des Letzteren die Redaction ausſchließlich führte, wurden durch Zahlung einer Abſtandsſumme Seitens Schumann an Hartmann erledigt, ſo daß mit Jahresſchluß 1834***) das bisherige Verhältniß als ein rechtlich gelöſtes betrachtet werden konnte. Von hier ab trat Schumann allerdings in den alleinigen Beſitz der Zeitſchrift, an welcher Carl

---

*) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 6.

**) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1851 Nr. 3 und 6.

***) Siehe die Erklärung Hartmanns am Schluſſe des erſten Bandes der neuen Zeitſchrift für Muſik.

Band hauptſächlich mit ihm thätig blieb, und deren Verlag bis Ende Juni 1837 der Buchhändler Johann Ambroſius Barth in Leipzig übernahm.*)

Die dem Jahr 1835 angehörigen Tonſchöpfungen beſtehen in den beiden bereits 1833 begonnenen Sonaten in Fis-moll op. 11, und G-moll op. 22. Die erſtere erſchien unter dem abſonderlichen Titel: „Pianoforte-Sonate, Clara**) zugeeignet von Floreſtan und Euſebius. Sie iſt eine ächte „Davidsbündlercompoſition" voller reicher, aber durchaus unvermittelter, contraſtirender Stimmungen, und die vorgeſchobene Autorſchaft der beiden mächtigſten Bündler um ſo erklärlicher und paſſender.

In keinem andern Falle gewinnt der, mit Bezug auf die, während der erſten Hälfte der dreißiger Jahre entſtandenen Compoſitionen, von Schumann ſelbſt gethane Ausſpruch „wüſtes Zeug"***), mehr Wahrheit, als gerade bei dieſer Sonate. Niemand wird die vielen einzelnen bedeutenden Momente, überhaupt den kühnen, gewaltigen Anlauf, den Schumann hier genommen, verkennen, ebenſowenig aber überſehen dürfen, daß das Einzelne ſich nicht dem

---

*) Nach Ablauf dieſer Zeit übergab Schumann den Debit der Zeitſchrift dem Buchhändler Robert Frieſe, in deſſen Händen ſie auch fernerhin verblieb. Die Handlung von Frieſe iſt gegenwärtig noch im Beſitze einer Anzahl von Exemplaren der neuen Zeitſchrift für Muſik, welche gegen ein ermäßigtes Honorar auf buchhändleriſchem Wege zu erlangen ſind.

**) Clara Wieck.

***) Mit dieſer Aeußerung, die eine beſondere Vertretung verlangt, hatte es folgende Bewandtniß. In Düſſeldorf äußerte ich einmal geſprächsweiſe gegen Schumann den Wunſch, einige ſeiner früheſten Klaviercompoſitionen von ſeiner Gattin zu hören, worauf er abwehrend und in ironiſcher Weiſe erwiderte: „wüſtes Zeug". Ob nun dieſe Aeußerung von Herzen gegangen iſt, möchte gleichgiltig ſein. Etwas Wahres iſt daran.

Ganzen eint, daß es an der organiſchen Entfaltung, an dem logiſchen Fortſpinnen des Gedankens durchaus fehlt, und daß ein ſchwülſtiger, mitunter unſchöner Ausdruck faſt überall dominirt. Es iſt keine Frage, daß die meiſte Schuld hieran der Mangel formeller Beherrſchung trägt. Zumal die complicirte Sonatenform, welche von Schumann bisher ganz unberührt geblieben war, mußte ihm fürs Erſte unbeſiegbare Schwierigkeiten in den Weg legen, und es iſt wohl durchaus nicht zufällig oder ohne innern Grund, daß die beiden ſchon 1833 begonnenen Sonaten erſt im Jahr 1835 wieder hervorgeſucht und vollendet wurden. Ueberall offenbart ſich in der Fis-moll-Sonate ein angſt- und mühevolles, dennoch zu keinem befriedigenden Reſultat führendes Ringen mit der Form.*) Dürfte ihr ſomit kein poſitiver Kunſtwerth zuzuſprechen ſein, ſo iſt ſie doch als Entwickelungswerk für die Folgezeit wichtig. Sie bildet in Schumann's künſtleriſcher Entwickelungsgeſchichte gewiſſermaßen ein Grenzgebirge, deſſen Engpäſſe gewaltſam durchbrochen werden mußten, um dem Strom der Gedanken ein geregeltes Bette zu bereiten**). Der gethane Fortſchritt bekundet ſich deutlich genug an der G-moll-Sonate; denn dieſe hat vor ihrer Schweſter den entſchiedenen Vorzug größerer Beſtimmtheit und Formenklarheit voraus, wenn auch Einzelnheiten, wie beiſpielsweiſe der Mittelſatz des Andante's, noch nicht zur völligen Durchbildung des Gedankens gelangen. Das werthvollſte Stück freilich, der letzte Satz, wurde erſt Ende 1838 alſo 3 Jahre ſpäter während der zeitweiligen Anweſenheit Schumann's in Wien an Stelle des urſprünglich vorhandenen Finale's componirt, wie ſich denn auch in ihm bei einer genauen Vergleichung mit den drei erſten Theilen der Sonate eine weit mehr beherrſchende, meiſterliche Handhabung der Form erkennen läßt. Die Gliederung und Formirung der Gedanken und des Periodenbaues, die Geſtaltung im Großen, der beſtimmte geiſtige Ausdruck — Alles das iſt hier in einem Grade vorhanden, daß die Intentionen des Componiſten ſcharf und klar hervortreten. Der Grundcharakter des letzten Stückes einigt ſich übrigens dem tief melancholiſchen, von der Gluth einer verhaltenen Leidenſchaft geſättigten Ausdrucke der vorhergehenden Sätze, ſo daß das Werk in ſeiner Totalität ein ſprechendes Bild der höchſt bewegten, innerlich aufgeregten Seelenzuſtände giebt, von denen Schumann, wie ſich ſogleich zeigen wird, während der zwiſchen 1836 und 1840 liegenden Periode erfüllt und beherrſcht wurde.

---

*) Die Beurtheilung der Fis-moll-Sonate durch Ignaz Moſcheles, welche, auf Schumann's beſonderen Wunſch geſchrieben, (ſiehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 12) im fünften Bande S. 135 ff. der neuen Zeitſchrift für Muſik erſchien, ſ. Anhang G.

**) Die vor mehreren Jahren veranſtaltete neue Ausgabe dieſer Sonate unterſcheidet ſich von der erſten durch nichts weiter, als durch die Berichtigung einiger Fehler, und durch den Titel, der jetzt an Stelle von „Floreſtan und Euſebius", Schumann als Autor nennt.

Der Anfang des Jahres 1836 war für Schumann ein in zwiefacher Hinſicht bedeutungsvoller. Zunächſt betraf ihn der herbe Verluſt ſeiner Mutter, die am 4. Februar verſchied*), und faſt gleichzeitig mit dieſem für ihn erſchütternden Ereigniß begann eine denkwürdige Periode ſeines Lebens.

Das Verhältniß Schumann's zu Erneſtine von F. nämlich, welches ſich nach deren, im September 1834 erfolgten Abreiſe von Leipzig mehr und mehr gelockert hatte, wurde im Januar 1836 von beiden Seiten auf freundſchaftliche Weiſe gelöſt*), wogegen ſich bei Schumann eine andere Neigung feſtſtellte, in der er bis an ſein Ende beharrte. Es war die tiefinnige Neigung zu ſeiner nachmaligen Gattin, zu Clara Wieck, für die er zwar ſchon früher, wie man geſehen hat, ein ſehr lebhaftes Intereſſe zeigte, jedoch ſicher nicht in dem Sinne eines Liebenden, welche Annahme um ſo mehr Wahrſcheinlichkeit erhält, als Clara Wieck jetzt erſt in das jungfräuliche Alter trat.

---

*) Nach dem amtlichen Todtenregiſter der St. Katharinenkirche zu Zwickau.

Dieſe Wendung des Geſchickes war für Schumann zugleich der Beginn eines ſich jahrelang hinziehenden Kampfes um den Beſitz ſeiner Geliebten, — eines Kampfes, welcher ganz dazu gemacht war, die geheimſten Tiefen der Seele zu erſchüttern und aufzuregen, das ſchmerzvollſte Weh zu erzeugen. Aber wie die vom Orkane gepeitſchte, aus tiefſtem Grund aufbrauſende, wildſchäumende See wunderbare Naturſchätze, die es in ſeiner Tiefe birgt, an's Ufer wirft, ſo ſollte das durch dieſen inneren Kampf erzeugte heftige Wogen in des Mannes Bruſt, werthvolle Perlen der Kunſt an's Tageslicht emporheben. In dieſem Sinne ſchreibt Schumann unter dem 5. September 1839**) an H. Dorn: „Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Clara gekoſtet, Manches in meiner Muſik enthalten und gewiß auch von Ihnen verſtanden worden ſein. Das Conzert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat ſie beinah allein veranlaßt.“

Eine eigenthümliche Conſtellation der Verhältniſſe hielt Schumann zunächſt von dem Gegenſtande ſeiner Inbrunſt und Liebe fern, denn er beſuchte das Wieck'ſche Haus, aus Gründen, die ſich der Berührung entziehen, lange Friſt hindurch nicht; ja, er konnte um dieſe Zeit nicht einmal mit Gewißheit von der Erwiderung ſeiner Gefühle überzeugt ſein, und es iſt ohne Zweifel, daß in dem, kaum erſt mit Ernſt ſeinerſeits begonnenen Verhältniß zu ſeiner ſpäteren Gattin, eine weſentliche und andauernde Unterbrechung entſtanden war. „Meine Sterne ſtehen ſonderbar verſchoben," ſchreibt er unter dem 2. März an ſeine Schwägerin Thereſe, und ferner unter dem 1. April 1836*): „Ueber Wieck's und Clara ſprechen wir mündlich, ich bin in einer kritiſchen Lage, aus der mich herauszuziehen noch Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch ſteht es ſo, daß ich entweder nie mit ihr mehr ſprechen kann, oder daß ſie ganz mein Eigen wird." Dazu kam, daß Clara Wieck mit ihrem Vater eine Kunſtreiſe antrat, wodurch die Möglichkeit einer Annäherung Seiten Schumann's noch mehr erſchwert wurde. Die Liebe aber macht bekanntlich erfinderiſch, und ſo fand Schumann einen Ausweg, der ihm wenigſtens den Troſt gewährte, durch dritte Hand von ſeiner Auserwählten zu hören. Dieſen Ausweg eröffnete er ſich durch folgenden, an Aug. Kahlert**) nach Breslau gerichteten, höchſt merkwürdigen Brief, bei dem unentſchieden bleiben mag, wie manche Annahme darin auf dem Spiele ſeiner Phantaſie beruht.

---

*) Es geht dies aus einem Briefe Schumann's hervor, der ſich zwar in meinen Händen befindet, jedoch nicht mittheilbar iſt.

**) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 31.

Leipzig d. 1ten März 1836.

Mein verehrteſter Herr,

Für heute geb ich Ihnen nichts Muſikaliſches zu entziffern und lege Ihnen, (um ohne Umſchweiſe gleich auf die Sache einzugehen), vor Allem die dringende Bitte an's Herz, daß, wenn Sie nicht auf einige Minuten im Leben, einen Boten zwiſchen zwei getrennten Seelen abgeben wollten, Sie wenigſtens nicht zum Verräther an ihnen werden möchten. Ihr Wort darauf im Voraus!

---

*) Siehe Briefe vom Jahr 1833 — 1854 Nr. 9 und 11.

**) Er war damals bereits Mitarbeiter an der neuen Zeitſchrift für Muſik. S. Briefe vom Jahr 1833 — 1854 Nr. 7.

Clara Wieck liebt und wird wieder geliebt. Sie werden es leicht an ihrem leiſen, wie überirdiſchen Thun und Weſen gewahren. Erlaſſen Sie mir, vor der Hand, Ihnen den Namen des Anderen zu nennen. Die Glücklichen handelten jedoch, ſahen, ſprachen und verſprachen ſich ohne des Vaters Wiſſen. Dieſer merkt es, will mit Aexten drein ſchlagen, unterſagt bei Todesſtrafe jede Verbindung*) — nun iſt es ſchon tauſendmal da geweſen. Das ſchlimmſte aber war, daß er fortreiſte. Von Dresden lauten die letzten Nachrichten. Genaues wiſſen wir aber nicht; ich vermuthe und bin beinahe überzeugt, daß ſie im Augenblick ſich in Breslau aufhalten. Wieck wird Sie jedenfalls gleich beſuchen und Sie einladen, Clara zu hören. Jetzt meine ſehnlichſte Bitte, daß Sie mich von Allem, was Clara angeht, ihrer Gemüthsſtimmung, ihrem Leben, ſoviel ſie direkt oder indirekt erfahren können, raſch in Kenntniß ſetzen möchten, — ſo wie daß Sie, was ich Ihnen als theuerſtes Geheimniß anvertraut, als ſolches wahren möchten, und von dieſem meinem Briefe weder dem Alten, noch Clara, noch überhaupt Jemanden mittheilen.

Spricht Wieck über mich, ſo wird es vielleicht nicht auf eine für mich ſchmeichelhafte Weiſe geſchehen. Laſſen

---

*) Man darf nicht vergeſſen, daß hier der Poet aus Schumann ſpricht, ſo wie auch das, was unmittelbar vorher geſagt iſt, ſich nur auf fern liegende Träumereien beziehen kann. Ein feſt geſchloſſenes oder ausgeſprochenes Verhältniß zwiſchen Schumann und Clara Wieck beſtand um dieſe Zeit nicht. Daß der erſtere es wünſchte, iſt eine andere Sache. Schuldige Rückſichten verbieten hier detaillirte Erörterungen anzuſtellen.

Sie ſich dadurch nicht irre machen. Sie werden ihn kennen lernen, es iſt ein Ehrenmann, aber ein Rappelkopf — —

Noch bemerke ich Ihnen, daß es Ihnen ein Leichtes ſein wird, ſich bei Clara in Gunſt und Vertrauen zu ſetzen, da ſie von früher von mir, der ich die Liebenden mehr als begünſtigte, gehört, daß ich mit Ihnen im Briefwechſel ſtehe. Sie wird glücklich ſein, Sie zu ſehen und Sie darauf anzuſehen.

Ihre Hand, Unbekannter, in deſſen Geſinnung ich ſoviel Edelmuth ſetze, daß er mich nicht täuſchen wird. Schreiben Sie bald. Ein Herz, ein Leben hängt daran, ja mein eignes; denn ich bin's ſelbſt für den ich bitte.

Robert Schumann.

Die „kritiſche Lage" Schumann's, von der er ſeiner Schwägerin in Bezug auf Clara Wieck ſchreibt, währte bis ins Jahr 1837 hinein, wie aus ſeinen ferneren brieflichen Aeußerungen gegen ſeine Schwägerin unzweifelhaft hervorgeht: „C. liebt mich noch ſo warm wie ſonſt; doch habe ich völlig reſignirt," ſchreibt er ihr, und ferner: „In einer tödtlichen Herzensangſt, die mich manchmal befällt, hab' ich Niemanden, als Dich, die mich ordentlich wie im Arme zu halten und zu ſchützen ſcheint." *)

Inzwiſchen machte er ſeinem gepreßten Herzen Luft durch zwei umfangreiche, und in vieler Hinſicht ſehr bedeutſame Compoſitionen. Die eine derſelben war das ſchon erwähnte „Concert für Klavier allein," die andere die Phantaſie in **C-dur** für Pianoforte op. 17. Nach dem Compoſitionsverzeichniß Schumann's entſtand das letztgenannte Werk zuerſt und zwar ſpeciell auf Anregung des, unter dem 17. December 1835 von Bonn aus ergangenen, ſich bald darauf durch ganz Deutſchland verbreitenden Aufrufs für das in genannter Stadt zu errichtende, und im Auguſt 1845 errichtete Beethovendenkmal. Schumann beabſichtigte nämlich, indem er dieſes Tonſtück ſchuf, den etwaigen Ertrag deſſelben dem Fond für das Denkmal des großen Meiſters beizuſteuern, und ſie deshalb „Obolus“ zu nennen. Desgleichen ſollten die einzelnen Sätze in folgender Reihe die Ueberſchriften „Ruinen“, „Triumphbogen“ und „Sternenkranz“ tragen, deren ſymboliſche Ausdeutung einem Jeden überlaſſen bleiben möge. Später jedoch gab Schumann die Idee einer Veröffentlichung dieſes Muſikſtückes für den beſagten Zweck aus Gründen, die nicht bekannt worden ſind, gänzlich auf, und mit ihr die Bezeichnungen, von denen eben die Rede geweſen iſt. Statt deſſen fügte er dem Werke als Motto die Strophe von Fr. Schlegel:

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 15 und 16.

„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiſer Ton gezogen
Für den der heimlich lauſchet.“

hinzu, und dedicirte es beim Erſcheinen Franz Lißt.

Kein paſſenderer Titel hätte für dieſes Muſikſtück gefunden werden können, als ihm durch die Bezeichnung „Phantaſie“ gegeben worden iſt. Alle drei Sätze haben einzeln betrachtet — die Aufeinanderfolge derſelben iſt freilich abweichend vom Herkömmlichen — auf den erſten Blick zwar etwas der Sonatenform nahekommendes, allein bei genauerer Bekanntſchaft gewahrt man als charakteriſtiſches Moment der Phantaſie eben die freie Vermiſchung verſchiedener Kunſtformen. So trägt der erſte Abſchnitt des erſten Satzes, im weſentlichen aus dem, bis zum 19. Takte laufenden Hauptgedanken entwickelt, unverkennbar den Charakter der Sonatenform; dann folgt ein Mittelſatz in der Liedform, der nur einmal durch den vorübergehenden Eintritt des Hauptgedankens unterbrochen wird, und zum Schluß tritt wieder der erſte Abſchnitt mit einigen Modificationen auf.

Der zweite, dem Hauptgedanken nach marſchartige Satz, gehört großentheils der Rondoform an; er wird aber auch nach dem erſten Abſchnitte durch einen zweitheiligen liederartigen Zwiſchenſatz unterbrochen, der dann in ſeiner weiteren Ausführung mit einer, dem Hauptmotiv entnommenen punktirten Figur unterbaut und vermiſcht iſt, und ſchließlich wieder zum erſten Thema zurückführt.

Der dritte und letzte Satz gehört durchaus der Liedform an; es ſind zwei Hauptſätze in C und As, die ſchließlich eigenthümlich gemiſcht in eine Coda auslaufen.

Das ganze Werk iſt ſeinem Inhalt nach ohne Bedenken dem Bedeutenſten beizuzählen, was Schumann in der erſten bis zum Jahr 1840 ſich erſtreckenden produktiven Periode überhaupt geſchaffen hat. Die Motive ſind bei aller Originalität ungemein intenſiv, und auch von einem in den meiſten Fällen bedeutenden melodiſchen Reiz, freilich eher in dem Sinne eines Beethoven, als in demjenigen eines Haydn oder Mozart; es iſt etwas durchaus Titanenhaftes, Weltenſtürmeriſches in ihnen, das auf den Fittigen einer helllodernden Phantaſie dahinbrauſend, feſſelnde Gewalt ausüben müßte, wenn die Darſtellung des Ganzen, ſo Großartiges und Tiefgehendes ſie auch enthält, eine vollendetere, plaſtiſchere wäre. Die Hemmniſſe, welche ſich dem Strom der Mitempfindung beim Anhören dieſes Werkes ſtellenweiſe entgegenſetzen, werden hauptſächlich durch jene eigenthümlichen complicirten rhythmiſchen Bildungen erzeugt, die ſpäter erſt zum vollſtändigen Durchbruch kommen und hier, wie auch in den vorhergehenden Werken, das Maaß einer ſchönen Bewegung bisweilen aufheben. Das letzte Stück allein möchte hiervon auszuſchließen ſein, wie es denn überhaupt den Anforderungen an eine maßvolle Darſtellung am nächſten kommt, obwohl es den beiden erſten, was die Großartigkeit und Schwunghaftigkeit der Grundgedanken betrifft, nachſteht.

Die zweite Compoſition, in erſter Ausgabe unter dem Titel „Concert sans Orchestre“ als opus 14 herausgegeben, war urſprünglich als Sonate gedacht, und demgemäß auch ſo benannt. Der Verleger Tobias Haslinger indeß, ſtellte im Hinblick auf die von Schumann gewünſchte Veröffentlichung derſelben, die ſeltſame Forderung jener ganz unpaſſenden Bezeichnung eines „Conzertes ohne Orcheſter.“ und Schumann fügte ſich dieſer Verlegerlaune, ſah ſich nun aber in Folge deſſen, um wenigſtens die Form einigermaßen mit dem Titel in Uebereinſtimmung zu bringen, genöthigt, das dazu gehörige Scherzo ganz wegzulaſſen.*)

Bei der zweiten Auflage, die dieſes Tonſtück im Jahre 1853, durch die Schubert'ſche Verlagshandlung, erlebte, nachdem ſie ſowohl dieſes opus, als auch die „ſymphoniſchen Etüden“ käuflich an ſich gebracht hatte, trat der erſte Titel wieder in ſein altes wohlbegründetes Recht, und auch das ehedem herausgeſchnittene Scherzo.**)

Das ganze Werk iſt in der, durch Beethoven überkommenen, erweiterten Sonatenform gehalten. Dem geiſtigen

---

*) Von Intereſſe iſt das Urtheil, welches Moſcheles über dies ihm dedicirte Stück in dieſer Geſtalt damals brieflich gegen Schumann ausſprach. Es iſt abgedruckt in der neuen Zeitſchrift für Muſik Bd. 6 S. 65. S. Anhang H.

**) Trotz aller Bemühungen iſt es mir nicht gelungen, ein Exemplar der erſten Ausgabe dieſes Werkes zu erlangen, weshalb es mir auch unmöglich iſt, anzugeben, inwiefern ſich dieſelbe etwa noch außer den oben erwähnten Abänderungen von der zweiten Ausgabe unterſcheidet.

Ausdruck nach ſteht es in naher verwandtſchaftlicher Beziehung zu den Sonaten op. 11 und 22; nur iſt Alles noch größer, breiter darin angelegt. Ein Allegro tief bewegten, leidenſchaftlichen Charakters hebt an. Es ſind mächtig contraſtirende Seelenzuſtände, die ſich darin abſpiegeln, und die bald in wild bewegten, bald in wehmuthsvollen Weiſen ſprechen. Das zweite Stück, welches ſich dem Menuettenſtyl durch ſeine Bewegung in etwas nähert, iſt ruhiger, gemäßigter, als das erſte, und bildet ſo gewiſſermaßen einen Gegenſatz zu demſelben. Die hierauf folgenden Variationen über ein Andantino von Clara Wieck, von ſchwermüthigem, träumeriſchem Ausdruck, ergänzen die Grundſtimmung des erſten Satzes, wogegen das Finale „Prestissimo possibile" wieder ganz und gar den, von Grund aus bewegten, himmelſtürmenden Charakter, welchen der erſte Satz ausdrückt, aufnimmt und verfolgt, nur mit dem Unterſchiede, daß kaum ein zweites, beruhigenderes Element bemerkbar wird, ſondern Alles in aufhaltſamem Sturme, wie verzweiflungsvoll, dem Schluſſe entgegendrängt. Solchergeſtalt bietet es keinen Ruhepunkt; der Genießende wird, ohne zur Beſinnung kommen zu können, fortgeriſſen, und zuletzt drängt ſich unwillkürlich die Empfindung auf, in einem Tonmeere, deſſen Wellen über dem Haupt unaufhörlich zuſammenſchlagen, umhergeworfen zu werden.

Was das rein techniſche dieſer Sonate betrifft, ſo bietet ſie mannigfache Vergleichungspunkte mit der unmittelbar vorher beſprochenen Phantaſie in C op. 17 dar, weshalb eine Wiederholung des dort Geſagten überflüſſig erſcheint.

Außer den beiden eben erwähnten Werken fällt in das Jahr 1836 noch die Conception einer, jedoch wie es ſcheint, niemals zur Ausführung gekommenen Sonate in F-moll, der Zahl nach überhaupt die vierte, ſo wie die Fertigung mehrerer kleiner Klavierſtücke, unter dieſen die in op. 124 mit aufgenommenen Nummern 5 (Phantaſietanz) und 7 (Ländler). —

Der Weg, welchen man Schumann als ſchaffenden Muſiker ſo weit hat zurücklegen ſehen, war verhältnißmäßig von nur geringen äußeren Erfolgen begleitet. Es iſt dies leicht begreiflich; denn wenn den bisher betrachteten Compoſitionen auch keineswegs tiefer Ernſt, echt künſtleriſches Streben und reiche ſchöpferiſche Kraft, gepaart mit poetiſcher Intention abzuſprechen iſt, ſo fehlen ihnen doch faſt durchaus diejenigen Eigenſchaften, welche Kunſtwerken eine ſchnellere, allgemeinere Anerkennung und dauernden Werth verliehen: plaſtiſche Vollendung und ſinnliche Genüge. Dies iſt auch ohne Frage der Grund, weshalb gerade dieſe Werke Schumann's bei weitem weniger in großen muſikaliſchen Kreiſen Eingang gefunden haben, als eine Anzahl ſeiner fernerhin entſtandenen Compoſitionen. Hielt es doch ſchon ſchwer genug denſelben überhaupt den Weg in die Oeffentlichkeit zu bahnen. „Die Verleger wollen nichts von mir wiſſen" ſchreibt er an Moſcheles, und an Dorn*): „Uebrigens können Sie wohl glauben, daß, fürchteten die Verleger nicht den Redacteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Beſten der Welt." Dazu kam, daß die öffentliche Kritik nicht denjenigen Antheil an den Schumann'ſchen Compoſitionen nahm, den ſie verdienten — die allgemeine Leipziger Muſik-Zeitung ignorirte ſie ſogar ſieben Jahre lang durchaus — und daß er ſelbſt, wenige Ausnahmen abgerechnet, es grundſätzlich vermied, in ſeiner Zeitſchrift über ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit referiren zu laſſen. „Die Caecilia iſt das einzige Blatt, worin etwas über mich geſagt werden darf. Meine Zeitung iſt für Andere da, und Fink hütet ſich wohl, Dummes über mich zu ſagen, wie er es würde, wenn er öffentlich darüber ſpräche," berichtet er an Keferſtein.*) Nur in zwei Fällen hatte Schumann um dieſe Zeit die Freude, von gewichtiger Seite her, eine theilnehmende öffentliche Beurtheilung ſeiner Leiſtungen zu erfahren; einmal von Moſcheles und dann von Franz Lißt.**) Er legte auf dieſe Beurtheilungen viel Gewicht, und hielt ſie noch ſpäter „für das Beſte, was über ihn geſchrieben worden."

---

*) S. Briefe von 1833 — 1854 Nr. 10 und 14.

Wohl begreiflich iſt's da, wenn Schumann unter dem Drucke ſolcher Verhältniſſe gelegentlich ſeufzen mochte, und eine vertrauliche Aeußerung wie folgende***): „Oft wird mir's bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erſcheinungen zu ſtehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, ſelbſtſtändig zu bleiben — Aller innern und geheimeren Verhältniſſe nicht gedacht, da ſchwindelt mir's oft," darf nicht befremden. Jeder Menſch trägt das Bedürfniß einer Anerkennung ſeiner Leiſtungen in ſich, und auch Schumann, obſchon er von der Vorſehung eine gewiſſe, nicht geringe Doſis von Selbſtachtung und Selbſtbewußtſein empfangen hatte, konnte ſie nicht entbehren. „Ohne Aufmunterung keine Kunſt. Auf den beliebten einſamen Inſeln in einem ſtillen Ocean würden ein Mozart, ein Raphael Landbauern geblieben ſein," ſchreibt er an Fiſchhof†) und an H. Dorn††):

---

*) S. Briefe von 1833—1854 Nr. 17.

**) Der Aufſatz von Moſcheles befindet ſich, ſo weit er Sch. betrifft, im Anhange sub G; derjenige von Lißt, welcher in der Gazette musicale erſchien, iſt im Anhange sub J nachzuleſen.

***) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 16.

†) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 6.

††) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 31.

„Sehr würde ich mich freuen, wenn Sie mich in Ihre Gallerie mit anbringen wollten, denn die Welt weiß eigentlich ſo gut wie nichts von mir. Sie wiſſen ja auch warum? Manchmal bildet man ſich wohl ein, man bedürfe deſſen nicht; im Grund aber halte ich es lieber mit Jean Paul, wenn er ſagt: „„Luſt und Lob iſt das Einzige was der Menſch unaufhörlich einſchlucken kann und muß."" Wirklich freute ſich Schumann auch aufrichtig über jedwede Anerkennung, die ſeinen künſtleriſchen Beſtrebungen etwa zu Theil wurde. Er durfte ſie aber, wie geſagt, damals weniger in der Oeffentlichkeit, als vielmehr im vertrauten Kreiſe auserwählter Kunſtgenoſſen ſuchen. In dieſem Sinne mußte ihm ſicher der nähere perſönliche Verkehr mit Männern, wie Felix Mendelsſohn Bartholdy, Moſcheles, Chopin, Sterndale-Bennett, Lipinski, Ludwig Berger, ſpäter Franz Lißt und Anderen,*) die ſich in Leipzig mittlerweile theils anſäſſig gemacht hatten, theils aber ab und zu gingen, wohlthätig ſein. Inwiefern Mendelsſohn, bei entſchieden entgegengeſetzter Kunſtrichtung, damals an Schumanns Streben Theil genommen hat, möchte ſich ſchwer beſtimmen laſſen. Jedenfalls ſtand Schumann zu ihm bald nach ſeiner Ankunft in Leipzig, welche im Spätſommer 1835 erfolgte, bereits in einem näheren Verhältniß, wie ſeine bewundernden Aeußerungen über den Meiſter erkennen laſſen. So ſchreibt er: „Mendelsſohn iſt der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebürge. Ein wahrer Gott iſt er," und „es vergeht wohl kein Tag, wo er nicht ein paar Gedanken wenigſtens vorbringt, die man gleich in Gold eingraben könnte."**)

---

*) Siehe Briefe von 1833—1854. N. 15 und 37.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854. N. 11 und 15.

Noch an einen Umſtand iſt hier zu erinnern, der außer den bereits angeführten Gründen vielleicht mit dazu beitrug, die Aufmerkſamkeit des muſikaliſchen Publikums von Schumanns muſikaliſch-ſchöpferiſcher Thätigkeit in etwas abzulenken: ſeine in der Zeitſchrift geoffenbarte ſchriftſtelleriſche Thätigkeit. Dieſe war in der That anziehend genug, um den Componiſten fürs Erſte etwas in den Hintergrund zu drängen. Auch verhinderte ſie nebſt den Redactionslaſten die Möglichkeit, daß Schumann ſich ungeſtört und mit allem Nachdruck dem muſikaliſchen Schaffen hingeben konnte, denn Carl Banck, der früher in Betreff der Leitung der Zeitung eine große Stütze für Schumann geweſen, war durch ſeine, bereits im Sommer 1836 erfolgte Abreiſe von Leipzig, der weiteren Mitwirkung entzogen worden. Seinen näheren Bekannten entging dieſes Mißverhältniß keineswegs, und ſein Freund Keferſtein rieth ihm daher brieflich, die Zeitung ganz aufzugeben, und ſich ausſchließlich dem Kunſtſchaffen zuzuwenden. Hierauf antwortete Schumann unter dem 31ſten Januar 1837*): „Die Zeitſchrift aufgeben hieße den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künſtler haben ſoll, ſoll es ihm leicht und frei von der Hand gehen. An große Compoſitionen kann ich jetzt freilich nicht denken; ſo ſeien es wenigſtens kleinere.“ Später dachte Schumann allerdings, wie man bald ſehen wird, anders. Vor der Hand aber blieb's beim Alten, und während der nächſten Jahre entſtanden faſt nur Muſikſtücke kleinen Umfanges für das Pianoforte, wie das Compoſitionsverzeichniß Schumanns erweiſt. Von dieſen fallen in das Jahr 1837 die Phantaſieſtücke (zwei Hefte op. 12), und die Davidsbündlertänze (zwei Hefte op. 6).

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854. Nr. 17.

Die Phantaſieſtücke*) gehören zu den bekannten, allgemein verbreiteten Werken Schumanns; er betrat mit ihnen ein Gebiet der Compoſition, welches er ſich, gleich wie Mendelsſohn in dem „Lied ohne Worte“, ſelbſt erſchloß, und das nach ihm von vielen Tonſetzern der Neuzeit mit mehr oder weniger Glück angebaut worden iſt. In dieſer Hinſicht haben dieſe Tongebilde nicht allein Wichtigkeit für die Entwickelung Schumanns, ſondern auch für diejenige eines großen Theiles der gegenwärtigen Pianofortemuſik. Daß Niemand nach Schumann das Phantaſieſtück in ſo eigenthümlicher, gerade den Ton des Phantaſtiſchen ſo treffenden Weiſe behandelt hat, liegt in der Natur der Sache, da die Copie niemals das Original erreichen kann.

Die Phantaſieſtücke, durchaus dem Bereiche der Liedform angehörig, bieten „Starkes und Zartes“ in wohlthuendem Wechſel. Die einzelnen Nummern feſſeln eben ſo ſehr durch das ſpecifiſch Muſikaliſche, als durch die ihnen innewohnenden prägnanten Stimmungen. Dieſe letzteren ſuchte Schumann durch das Wort näher zu individualiſiren. So entſtanden die Ueberſchriften in ähnlicher Weiſe, wie man es bereits beim „Carneval“ geſehen hat. Dieſe Ueberſchriften haben vielfache Anfechtungen erfahren; wenn man ſich aber vergegenwärtigt, daß ſie nach Vollendung der Stücke hinzugefügt wurden, und nur, um gewiſſermaßen einen poetiſchen Fingerzeig für die Auffaſſung zu geben, ſo können ſie weder ſtören, noch als unberechtigt erſcheinen. Etwas Anderes iſt es, wenn der Componiſt nach einem vorgeſtellten Object arbeitet, und ſelbſt dieſe gefährliche Art des Schaffens iſt mit Glück von verſchiedenen Meiſtern der Vergangenheit unternommen worden — der Meiſter darf eben Alles wagen. Ueber die Zuläſſigkeit ſolcher Ueberſchriften, wie die Phantaſieſtücke ſie tragen, ſpricht ſich Schumann ſelbſt folgendermaßen aus:

---

*) Zu ihnen iſt wohl auch das in op. 124 enthaltene „Leid ohne Ende“ zu rechnen. Wenigſtens wurde es in demſelben Jahre componirt, wie die darübergeſetzte Jahreszahl beſagt.

„Was überhaupt die ſchwierige Frage, wie weit die Inſtrumental-Muſik in Darſtellung der Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, ſo ſehen hier Viele zu ängſtlich. Man irrt ſich gewiß, wenn man glaubt, die Componiſten legten ſich Feder und Papier in der elenden Abſicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu ſchildern, zu malen. Doch ſchlage man zufällige Eindrücke und Einflüſſe von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der muſikaliſchen Phantaſie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieſes, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewiſſe Umriſſe feſt, die ſich mit der vorrückenden Muſik zu deutlichen Geſtalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Muſik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in ſich tragen, von je poetiſcherem oder plaſtiſcherem Ausdrucke wird die Compoſition ſein, — und je phantaſtiſcher oder ſchärfer der Muſiker überhaupt auffaßt, um ſo mehr ſein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten ſeiner Phantaſieen der Gedanke an Unſterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeiſtern? Warum nicht einen Andern die Erinnerung an eine ſelig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar ſein gegen Shakeſpeare, daß er aus der Bruſt eines jungen Tondichters ein ſeiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und läugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unſeren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Muſik noch nichts von allem Dieſem erzählt?“ Ferner: „Dichteriſch iſt es wohl, eine Grundſtimmung durch ein dieſer verwandtes Einzelweſen zu bezeichnen.“ Und endlich: „Die Hauptſache bleibt, ob die Muſik ohne Text und Erläuterung an ſich etwas iſt, und vorzüglich, ob ihr Geiſt innewohnt.“

Die Muſik alſo iſt ihm das Weſentlichere, Wichtigere, der hinzugefügte concrete Begriff dagegen nur das, die Grundſtimmung Andeutende, von der er während des Schaffens erfüllt geweſen. Demgemäß nun tragen die Phantaſieſtücke Ueberſchriften von allgemeinem Charakter, als: „Aufſchwung“, „der Abend“, „Grillen“ (wobei gewiß Niemand im Ernſt an wirkliche denken wird), „in der Nacht“, „Traumeswirren“, und „Ende vom Lied“. Mit dem „Warum“ und der „Fabel“ wurde allerdings auch die Gränze des Zuläſſigen ſcharf berührt.

Daß in den Phantaſieſtücken ſich einzelne Sonderbarkeiten finden, die den unbefangenen muſikaliſchen Sinn ſtoßen, und wohl auch allezeit etwas Fremdartiges behalten werden, wie z. B. der vierte Takt im Mittelſatze (B-dur) des „Aufſchwunges“, einige harmoniſche Folgen im Mittelſatz der „Traumeswirren“ ꝛc., darf im Rückblick auf das Vorhergehende nicht befremden. Sie ſind als natürliche Folge zu ſpät begonnener Studien aufzufaſſen, und den wilden Trieben vergleichbar, die der Stamm eines, in vollem kräftigem Wachsthume begriffenen, veredelten Fruchtbaumes ſo lange jedes Frühjahr anſetzt, bis ſeine Rinde feſt und hart geworden iſt. Im Allgemeinen dagegen kann der große Fortſchritt nicht verkannt werden, den die Phantaſieſtücke in Beherrſchung des Formellen gegen die früheren

Arbeiten bekunden. Sie bilden einen Lichtpunkt unter den, während des erſten Decenniums entſtandenen Werken.

Nicht eine gleiche Bedeutung dürfte den „Davidsbündlertänzen" op. 6 zuzuerkennen ſein. Sie verhalten ſich zu den Phantaſieſtücken, wie geiſtreiche Skizzen zu ausgeführten Genrebildern. Der muſikaliſche Kern iſt in ihdurchgehends geringer als dort, und kaum wird hier und da eine Ausführung des Grundgedankens — von Motiven kann man kaum ſprechen — bemerkbar. Wie in den Büchern der Davidsbündler jeder Ausſpruch durch Floreſtan, Euſebius oder Raro vertreten iſt, ſo hat auch hier Schumann die Autorſchaft der 18 verſchiedenen Stücke*) entweder dem Floreſtan oder dem Euſebius oder auch beiden (man findet am Schluſſe eines jeden Satzes die Buchſtaben E. oder F. mitunter auch E. und F.) zuertheilt, — es iſt ein förmliches Controliren und Rubriciren des Gefühlslebens. Im Grunde ſind die Davidsbündlertänze ein ſchwächerer Nachhall der Fis-moll Sonate (op. 11). Während in dieſer wenigſtens der Verſuch gemacht wurde, die, Schumann erfüllende Stimmungswelt in eine größere Kunſtform zu bannen, iſt hier eine Reihe von Stimmungen einzeln hingeſtellt. Einen ſeltſamen, ächt Davidsbündlerartigen Eindruck machen die Ueberſchriften: „Etwas hahnbüchen,"**) „Sehr raſch und in ſich hinein," „Hierauf ſchloß Floreſtan und es zuckte ihm ſchmerzlich um die Lippen," „Ganz zum Ueberfluß meinte Euſebius noch Folgendes; dabei ſprach aber viel Seligkeit aus ſeinen Augen." Schumann ſcheint gegen dieſe genialiſchen Spielereien ſpäter einen Widerwillen empfunden zu haben, denn in der neuen, noch zu ſeinen Lebzeiten veranſtalteten Ausgabe ſind ſie unterdrückt. Ja, ſogar das dem Titel der erſten Ausgabe hinzugefügte Motto:

---

*) Der Titel der neuen Ausgabe nennt ihrer irrthümlich ſechzehn.

**) „Hahnbüchen" iſt ein, in einigen Theilen Norddeutſchlands verbreiteter Provinzialismus, und heißt ſo viel als: vierſchrötig, derb.

„In all' und jeder Zeit
Verknüpft ſich Luſt und Leid:
Bleibt fromm in Luſt und ſeid
Dem Leid mit Muth bereit,"

welches auf die erregten Seelenzuſtände hindeutet, unter denen die Davidsbündlertänze entſtanden, iſt weggeblieben. Die neue Ausgabe unterſcheidet ſich ſonſt von der alten nur durch die, nicht weiter weſentliche Aenderung einzelner Noten. —

Inzwiſchen war Schumann während des Jahres 1837 dem Ziele der Verwirklichung ſeiner Herzensangelegenheiten um ein gutes Stück näher gerückt. „Ich bin ruhig, fleißig, glücklich," ſagt er ſeiner Schwägerin in einem kleinen Billet vom 31ten Auguſt 1837. Es fehlte dem nunmehr geſchloſſenen Seelenbündniß zur Beſiegelung eben weiter nichts, als die Zuſtimmung von Clara's Vater. Schumann bewarb ſich daher förmlich, und zwar brieflich, gegen die Mitte September deſſelben Jahres, bei dieſem um die Hand ſeiner Verlobten. Friedrich Wieck glaubte ſeine Einwilligung zu der damit beabſichtigten Verbindung nicht ertheilen zu dürfen, und die ausweichenden Gründe, behufs Motivirung ſeiner desfallſigen Bedenken, ſcheinen auch von Schumann vorerſt reſpectirt worden zu ſein; denn unter dem 15ten December 1837*) ſchreibt er ſeiner Schwägerin Thereſe: „Der Alte will Clara noch nicht aus den Händen geben, an der er zu ſehr hängt. Und dann hat er auch wohl einiges Recht, wenn er meint, wir müßten erſt noch mehr verdienen, um anſtändig zu leben." Dies letztere zu erreichen, faßte Schumann den, ſchon im Jahre 1836 in ihm aufgetauchten Plan*) einer Ueberſiedelung nach Wien, wo er hoffte, ſich ergiebigere Erwerbsquellen eröffnen zu können, als in Leipzig. Freilich wurde die Ausführung dieſes Planes weſentlich erſchwert, und ſchließlich, wie ſich zeigen wird, unmöglich gemacht, durch die gleichzeitig beabſichtigte Dislocation der Zeitſchrift, welche Schumann nicht fahren laſſen wollte. Sehr allmählig und vorſichtig bereitet er, ſeinem verſchloſſenen Charakter gemäß, Fiſchhof, den er als Vertrauten in dieſer Angelegenheit erkoren, auf ſeine Abſicht vor. „Ihre Mittheilungen über das Wiener Kliquen-Weſen danke ich Ihnen; dieſe Kleinlichkeiten in ſo großer Stadt waren mir neu. Das Gute hält doch aus; mich kann kaum etwas irre oder außer Faſſung bringen. Doch möcht' ich dieſe Stadt einmal ſehen. Vielleicht dieſen Sommer. Bleiben Sie in Wien?" ſchreibt er ihm am 3$^{\text{ten}}$ April 1838**). Als Fiſchhof ihn darauf zu ſich in's Haus einladet, antwortet Schumann:***) „Habe ich wegen Wien ſo ernſthaft mich eingeladen bei Ihnen? So raſch geht es freilich nicht und koſtet mich viel Vor- und Nacharbeit. Doch ſchicken es die Götter vielleicht. Mich verlangt es einmal hinaus. Seit acht Jahren ſitze ich feſt." Und ferner in einem Briefe vom 8$^{\text{ten}}$ Mai:†) „Ueber Vieles Andere, was Sie vielleicht intereſſiren wird, und ſehr Wichtiges in der nächſten Zeit."

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 21.

Endlich geht er nach längerem Zwiſchenraume offen mit der Sprache heraus und ſchreibt:

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 11.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 24.

***) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 25.

†) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 26.

Leipzig d. 5ten Auguſt 1838.

Mein theurer Freund,

Eben empfing ich Ihren freundlichen Brief, als ich mich zum Schreiben an Sie niederſetzen wollte, und zwar in einer für mich ſehr wichtigen Angelegenheit, in der ich den Rath eines Freundes bedarf, als den ich Sie jetzt kennen gelernt. Erſchrecken Sie alſo nicht, wenn ſchon in acht Wochen Jemand an Ihre Thüre klopft, mein Doppelgänger, ich ſelbſt nähmlich, noch mehr: wenn er Ihnen ſagt, daß er die nächſten Jahre wahrſcheinlich *für immer* in Wien zubringt. Alles dieſes theile ich Ihnen aber im **innigſten Vertrauen** mit und mit der Bitte, *gegen Jedermann* **(namentlich gegen wen aus Leipzig)** davon noch ſtill zu ſchweigen. Die Gründe, die mich nach Wien bringen, ſind die Gründe freundlicher Art; eigene Verhältniſſe ſind es, die mir gebieten, meinen Aufenthalt in einer größeren Stadt als Leipzig aufzuſchlagen. Mündlich hierüber mehr, was ich dem Papier nicht anvertrauen mag. Es *iſt entſchieden, daß ich ſpäteſtens Mitte October in Wien ſein muß*. Und die Zeitung? werden Sie ſagen, die laß ich natürlich nicht; während der drei Monate October bis December wird ſie von *Oswald Lorenz**) beſorgt; und vom Januar an ſoll ſie in Wien gedruckt werden. Und da brauch' ich denn Ihre gütige Hand. Natürlich bedarf die Zeitung der Conceſſion, die wohl das dortige Cenſuramt unter Graf Sedlnytzky zu ertheilen hat. Daß man keine großen Schwierigkeiten machen wird, da es ja ein reines Kunſtblatt, das ſeit ſeinem Erſcheinen in den Oeſterreichiſchen Staaten vertrieben worden iſt, bin ich beinahe überzeugt. Doch kenn' ich die Vorſicht der dortigen

---

*) Einer der zu Leipzig damals lebenden Mitarbeiter an der Zeitſchrift.

Behörden und den langſamen Gang in ähnlichen Verhandlungen vom Hörenſagen, ſo daß ich ſchon jetzt wirken, d. h. ſobald als möglich mein Geſuch um ein Privilegium für das Erſcheinen der Zeitſchrift in Wien einreichen möchte, damit die erſte Nummer des künftigen Bandes ſchon Mitte December von Wien aus verſchickt werden kann. Völlig unbekannt mit den dortigen Geſetzen und Formen, in denen ſo ein Geſuch geſtellt ſein muß, bitte ich Sie nun dem armen Künſtler, der ſonſt nie etwas mit Polizei und Cenſur zu ſchaffen gehabt, gütigſt beiſtehen zu wollen. Ich werde nie vergeſſen, was Sie in dieſer Sache für mich thun.

So bäte ich Sie denn, daß Sie ſich bei einem Rechtsgelehrten dort erkundigten, unter welcher Addreſſe, in welcher Form ein ſolches Geſuch abgeſchickt und abgefaßt werden muß. Vielleicht könnten Sie von ſelbem gleich eines nach dem Schema abfaſſen laſſen, das ich auf der andern Seite geſchrieben, und mir dann zuſchicken, wo ich es dann in's Reine ſchreiben ließe und vielleicht durch unſeren Geſandten den Fürſten Schönburg, an den ich empfohlen bin, an den Graf Sedlnyzky befördern würde.

Sodann, wiſſen Sie, ob die dortige Behörde Ausweiſe über mein früheres Leben, über Vermögensumſtände (es iſt Alles in beſter Ordnung) ꝛc. ꝛc. verlangt, und ſoll ich dieſe gleich im Geſuch mit vorbringen?

Endlich: wen ſchlagen Sie Frieſen*) als Commiſſionär vor. Wir haben uns bereits an Haslinger und Diabelli gewandt, aber nicht die Antwort erhalten, wie wir ſie gewünſcht hätten. Und überhaupt wäre mir ein Buchhändler lieber, da ich dann nichts von etwaigen Eingriffen der Verleger zu befürchten habe. Frieſe bleibt nämlich nach wie vor Verleger (ich bin Eigenthümer); der Umzug iſt ihm ſogar lieb, da er dabei nur gewinnen kann. Auf die Zeitſchrift käme ſomit die Firma einer Wiener Handlung und die von Frieſe.

---

*) Der ehemalige Verleger der Zeitſchrift in Leipzig.

Sollte ich Ihnen übrigens ſagen, wie Manches Schöne ich mir von der Zukunft erwarte, wie die Zeitſchrift dadurch großartiger, einflußreicher werden, eine Vermittelung zwiſchen Nord und Süden herſtellen ſoll, ſo müßte ich neue Bogen anfangen, nähmlich herunterſchreiben. Sie ſind der Einzige, den ich in Wien habe, den ich als ſo verſtändig wie tüchtig und beſcheiden kennen gelernt. Werden Sie ſich auch in mir täuſchen? Werden Sie mir freundlich geſinnt bleiben? Hoffen Sie nicht manches Schöne von der Zukunft, die uns gewiß nicht trügen wird?

So ſchließ ich denn mehr als je erregt und mit dankbarſtem Herzen. Nehmen Sie ſich meiner an; *mein Lebensglück* hängt mit daran; ich bin nicht mehr allein. *Dieß Alles für Sie allein.*

Heute haben wir den 5ten; am 11ten iſt der Brief in Ihren Händen; bis zum 19ten wären Sie vielleicht im Reinen und den 24ſten könnte ich Antwort haben. Mit Verlangen ſeh' ich ihr entgegen.

Ihr
Schumann.

Geſuch, woraus nun der gehörige juriſtiſche Brey zu machen:

Der Unterzeichnete, Sachſe von Geburt, in Leipzig wohnhaft, Tonkünſtler, Redacteur und Eigenthümer der neuen Zeitſchrift für Muſik, wünſcht ſeiner Liebe zur Kunſt, wie ſeiner geſchäftlichen Verbindungen halber ſeinen bisherigen Wohnort *Leipzig* mit *Wien* zu vertauſchen. Die Zeitſchrift, die nie andere als muſikaliſche Intereſſen berührt hat, iſt ſeit ihrem Entſtehen (1834) in der Monarchie von höchſter Behörde erlaubt und vielfach geleſen. Er ſucht um die Erlaubniß nach, daß ſie vom 1ſten Januar 1839 (oder vom 10ten Band an), in Wien erſcheinen dürfe. Ueber ſeine ſonſtigen Verhältniſſe wird er alle erforderlichen Ausweiſe beibringen. Geſchäfte halten ihn ab, eher als bis Mitte October ſelbſt nach Wien kommen zu können, daher er ſchon jetzt ſein Geſuch ſchriftlich einreicht, und um Berückſichtigung bittet.

(Dies Alles mit der gehörigen Gehorſamkeit.)

Componiren kann ich beſſer, he? — Nun nochmals Dank für Ihren lieben Brief. Vom Tagebuch hätte ich gern die Fortſetzung. Ihre Briefe habe ich ſämmtlich richtig empfangen. Die Berichte über Lißt waren mir zu alt worden, und im Anfang, da ich ſie empfing, war nicht gleich Platz zum Einrücken. Was iſt denn das police musicale? Wegen der Lieder müſſen Sie einige Nachſicht mit uns haben; es liegen immer wenigſtens gegen neunzig Hefte zum Recenſiren da, ſo viel Lorenz auch abmacht. Bald ſehen wir uns. Ich rauche viel Cigarren und ſehe ziemlich roth. Wie viel koſtet ein anſtändig Logis für ein Jahr? Womöglich eine Treppe? 100 bis 120 Thaler? Bitte, ſtehen Sie dem Fremdling bei! Adieu."

Gleich nach Empfang der Antwort auf dieſen Brief, folgte ein zweiter in Betreff der Ueberſiedelung nach Wien:

Leipzig, den 25ſten Auguſt 1838.

Meinen innigen Dank für Ihren ſchönen Brief, der mir ſo viel Licht giebt; zwar giebt es noch Berge bis zu

Ihnen und nach Wien; indeß muß ich darüber; „heitern Sinn und reine Zwecke — nun man kömmt wohl eine Strecke“ ſagt Göthe. Bleiben Sie mir nur treu und gewogen.

Meine Abreiſe von hier hängt nur allein von den Empfehlungsbriefen des Fürſten Schönburg an Metternich und Sedlnitzky ab, ohne welche es thöricht wäre die Reiſe zu unternehmen. Erhalte ich ſie, ſo geht es den 22^{ſten} September von hier fort. Nun hab ich aber Angſt, daß am Ende trotz der Empfehlungen die Zeitſchrift nicht vom 1^{ſten} Januar an in Wien erſcheinen könnte. Es wäre mir das höchſt traurig, einmal der verlorenen Zeit halber, mit der ich geizen muß, dann der Rückreiſe halber, und daß ich dann noch einige Monate in Leipzig bleiben müßte, da die Zeitſchrift bis zum Juni 1839 ohnmöglich ohne mein Hierſein gedeihen könnte. Sie geben mir einige Hoffnung, daß ich bis Januar im Reinen ſein könnte; hegen Sie aber jetzt, wo Sie vielleicht die Sache wiederholt überlegt haben, ſtarken Zweifel, daß ich es bis Schluß dieſes Jahres durchſetzen könnte, ſo ſchreiben Sie mir aufrichtig, da ich dann erſt im März von hier fort will. Erwägen Sie auch, daß die Zeitſchrift ſchon Anfang December in Wien gedruckt, Mitte des Monates December verſchickt werden müßte! Es bleiben mir alſo zu den Verhandlungen der October und November übrig. Wird es alſo möglich ſein, in acht Wochen mit der Cenſur im Klaren zu ſein?

Ihre freundlichen Rathſchläge wegen der Empfehlungen von hieſigen Behörden habe ich im Augenblick befolgt. Ich erhalte außer einem gewöhnlichen polizeilichen Zeugniß eine beſondere Empfehlung des Magiſtrates. Dem öſterreichiſchen Conſul hier, an den doch am erſten von Wien aus berichtet wird, laſſe ich mich in dieſen Tagen durch Mendelsſohn vorſtellen, der ihn genauer kennt (er iſt Muſikfreund

— der Conſul). Statt der Creditbriefe bring ich lieber gleich baares Geld mit. Ein Vorweis von 1000 Thalern genügt wohl? Wann nicht, ſo bring ich hypothekariſche Zeugniſſe des Magiſtrates über verliehene Summen. Schreiben Sie mir ja darüber!

Ihre Einladung bei Ihnen zu wohnen, nehme ich mit herzlichem Dank an, ſobald ich allein komme. Es iſt nämlich möglich, daß mein Verleger Frieſe (ein ſehr lieber beſcheidener Mann), mit mir reiſt, um das Geſchäftliche ſchnell in Ordnung zu bringen; da könnte ich mich doch nicht gut von ihm trennen, eben ſo wenig Ihnen aber zumuthen, uns beide zu beherbergen.

Meinen Sie aber, daß Frieſen's Mitkommen überhaupt noch von wenigem Nutzen für die Zeitſchrift ſein dürfte, (im Falle nähmlich die Zeitſchrift nicht mit Januar 39 anfangen könnte), ſo ſchreiben Sie mir darüber Ihre Herzensmeinung. Mir wäre es natürlich ſehr lieb, machte Frieſe Alles ſelbſt mit einem Commiſſionair dort ab, da ich mich hierauf nicht verſtehe. Ich dachte neulich an ⁂, der vielleicht ſpäter ganz Verleger werden könnte. Hat er Mittel? Kennen Sie ihn? Oder Artaria?

Lewy kommt in dieſen Tagen hier an. Er ſoll ein geſcheidter Mann ſein. Schreiben Sie mir über ihn! Er hat davon geſprochen, ſelbſt eine muſikaliſche Zeitung in Wien zu gründen, auch geäußert, mich zu dieſem Zweck nach Wien einzuladen. Compagnieſchaft macht meiſt banquerott. Indeß werde ich immer mit Dank ſeinen Rath anhören. Mit meiner Redaction in Wien ſollen Sie zufrieden ſein. Die Localſachen werde ich aber mehr en gros (in Briefen ꝛc.) behandeln. Doch über Alles dieſes mündlich.

Jetzt, mein lieber Freund, ſchreiben Sie mir noch einmal womöglich bis achten September, worauf Sie dann meinen feſten Entſchluß, die Angabe meiner Abreiſe, über

Alles wie weit ich vorgerückt bin dahin, auf das Genaueſte erfahren werden. Was Sie mir jetzt thun, thun Sie mir nicht für den Augenblick, ſondern für das Glück meines ganzen Lebens. Sie ſchreiben von myſtiſchen Andeutungen; auch darüber wird Auge gegen Auge am deutlichſten ſprechen. Sie ſind herzlich gegrüßt!

Wann reiſt Thalberg von Wien ab? Mit Ihrem Rath des Incognito ſtimme ich ganz überein. Wenn es irgend möglich iſt.

Becker ſchreibt mir mit einem Gruß für Sie, daß er eine Abſchrift des Bach'ſchen Stückes ſo eben an Hrn. Fuchs abſende, der ſie Ihnen dann zu Ihrer Benutzung überlaſſen werde. Das Orgelarchiv iſt längſt beſorgt durch ..... (unleſerlich) u. M. Die fehlenden Nummern der Zeitſchrift bring' ich ſelbſt mit. Den beiliegenden Brief an Vesque*) beſorgen Sie mirwohl raſch. Bennett kommt wahrſcheinlich im December nach; er zieht in die Stube, die ich zu Michaelis verlaſſe. An dem werden Sie Ihre Luſt haben!

Noch Eines! Wie hoch wohnen Sie? Ich bekomme an hohen Stellen Schwindel und Ueblichkeiten, und kann mich in hohen Stocks nicht lange aufhalten.**)

Vesque weiß von meinem Plan. Könnte er nicht vielleicht wie gelegentlich dem Graf Sedlnytzky von mir und meinem Vorhaben ſprechen? Sprechen Sie ein Wort mit ihm darüber; bitten Sie ihn.

Daß Sie mir, mein Theurer, Alles recht geheim halten, die myſtiſchen Andeutungen namentlich, und auch All das Andre, darauf glaub ich mich nach Ihrem ganzen ſchönen Thun für mich wohl verlaſſen zu können.

---

*) Vesque von Püttlingen, ein hochgeſtellter Beamter in Wien, bekannt als Geſangscomponiſt J. Hoven.

**) Vergl. S. 119.

In Dank und Liebe

Ihr

S.

Furcht.

Sedlnytzky wird doch im October auch in Wien ſein?

Nachſchrift. Zum Briefe an Vesque finde ich heute keine Zeit, daher ich dieſen allein abgehen laſſe.

Glauben Sie wirklich, daß ſich Haslinger den Verlag der Zeitſchrift entgehen laſſen wird?

Ende September trat Schumann die Reiſe, unterwegs in Prag ein paar Tage verweilend, nach Wien an. Ueber ſein dortiges mehrmonatliches Leben, ſo wie über das, was er in Bezug auf ſeine Pläne und Wünſche zu hoffen hatte, geben die beiden folgenden, an ſeine Verwandten in Zwickau gerichteten Briefe werthvolle Aufſchlüſſe*):

Wien, den 10ten October 1838.

Meine Lieben,

Euch von Allem zu unterrichten, was ſich ſeit unſerer Trennung um mich und in mir begeben, habe ich im Augenblick noch nicht Ruhe genug. Gleich zwei Tage nach meiner Ankunft hier wurde ich durch ſo trübe Nachrichten aus L. erſchreckt, daß ſich mein Sinnen nur allein dahin richtete.**) — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
So bin ich denn in meiner Unternehmung noch nicht weit vorgeſchritten. Die Stadt iſt ſo groß, daß man zu Allem

---

*) Ueber den Wiener Aufenthalt ſ. auch N. Zeitſchrift f. Muſik Bd. 12, S. 84.

**) Dieſe Nachrichten betrafen Schumann's Herzensangelegenheiten.

die Hälfte Zeit mehr braucht. Aufgenommen hat man mich überall mit Freundlichkeit, auch der Polizeiminiſter, bei dem ich vorgeſtern Audienz hatte. Er ſagte mir, daß meinem Hierſein gar nichts im Wege ſtünde, und gelegt werden könne, — ſobald ſich ein Oeſterreichiſcher Verleger an die Spitze mitſtelle. Könnte ich dieſen nicht finden, ſo würde es für mich als Ausländer Schwierigkeiten geben ꝛc. Vor Allem möcht' ich den erſten Weg einſchlagen und ihn dann wieder beſuchen. So will ich denn mich an Haslinger wenden — heute oder Morgen zu ihm gehen. Welche kleinliche Parteien, Coterien ꝛc. es hier giebt, glaubt Ihr kaum, und feſten Fuß zu faſſen, gehört viel Schlangennatur dazu, von der, glaub' ich, wenig in mir iſt.

Nun getroſt! — Unſre große Hoffnung iſt auf Fr. v. **Cibbini** geſtützt; **ſie kann Alles!** Clara hat einen herrlichen Brief an ſie geſchrieben und ihr alles vertraut. Sie kommt aber erſt bis zum 24ten zurück.

Die wichtigſten Beſuche hab' ich ziemlich alle abgethan. Thalberg iſt auf dem Lande; Seyfried war ſehr herzlich und erfreut. Am Beſten werde ich mich bei Herrn v. **Vesque** und bei der Cavalcabo*), die Ihr Beide aus der Zeitung kennt, einwöhnen. Bei Vesque war ich vorgeſtern zum Diner; von ſolch ſeiner Küche hatte ich noch keinen Begriff. Bei der Cavalcabo traf ich den Erzbiſchoff **Pyrkner**, den berühmten Dichter; er hat einen klaren ausdrucksvollen Kopf und flößt Ehrerbietung ein. Meine häufigſten Begleiter ſind Fiſchhof und der junge **Mozart**. Wie viel hätte ich Euch noch zu ſchreiben über andere Bekanntſchaften, und was ich Alles ſonſt geſehen und erfah-

---

*) **Julie v. Webenau**, geb. **Baroni Cavalcabo**, eine Dame, die in Wien lebte, und durch verſchiedene Pianoforte- und Geſangscompoſitionen ſich bekannt machte. Sie war eine Schülerin von Mozart's Sohn.

ren. Euch aber im Vertrauen es zu ſagen: lange und allein möchte ich hier nicht leben; ernſtere Menſchen und Sachen werden hier wenig geſucht und wenig verſtanden. Einen Erſatz giebt die ſchöne Umgebung. Geſtern war ich auf dem Kirchhof, wo Beethoven und Schubert liegen. Denkt Euch, was ich auf Beethoven's Leichenſtein fand: eine Feder, noch dazu eine aus Stahl. Das war mir ein gutes Zeichen; ich werde ſie heilig aufbewahren.

Kurrers haben mich ſehr lieb aufgenommen, wie alle Prager. Da wirſt Du ſtaunen, Thereſe, wenn Du das alte Prag ſiehſt; es iſt weit merkwürdiger als Wien in ſeiner äußeren Geſtalt, Wien dagegen um das Zehnfache lebhafter. Mit knapper Mühe hab' ich eine Stube in der Stadt gefunden, merkt es Euch, Schön Laternengaſſe Nr. 679 im erſten Stock, was nicht mehr koſtet für 1 Monat als 22 Guld. C. M. Für Fremde, die die Wege und Stege noch nicht verſtehen, iſt es fürchterlich theuer, wenigſtens dreimal theurer als in Leipzig; bei mehr Kenntniß läßt ſich aber ziemlich gut mit demſelben Geld, als man in Leipzig braucht, auskommen. Der Tiſch iſt freilich ausgezeichnet. Cigarren hat mir Haslinger geſchickt, die allerfeinſten, was mich ſehr erquickt.

Nun lechze ich nach Nachrichten von Euch und von Clara. Einen Vertrauten hab' ich in ſo kurzer Zeit natürlich noch nicht finden können, und ſo zehre ich Alles in mich hinein. Ich könnte krank werden, wenn mir nicht ſo viel durch den Kopf ginge. Einen großen Genuß macht mir die ganz treffliche Oper, namentlich die Chöre und das Orcheſter. Davon haben wir in Leipzig keinen Begriff. Auch das Ballet würde Dich unterhalten. Im deutſchen Schauſpiel, bekanntlich das erſte in Deutſchland, war ich noch nicht, auch noch nicht in den kleinen Poſſentheatern.

Ihr wißt wohl nicht, daß ich auch Serre's in Maxen*) beſucht. Wie es da zugeht, iſt auch nicht zu beſchreiben; es fließt da Alles von Freude und Reichthum über; dann kann Jeder thun, was ihm eben gefällt; ich mochte gar nicht wieder fort. Etwas Gefahr iſt bei ſo ſchönem ſinnlichem Leben freilich immer. Eine Frau von Berge, die Clara ihre Mama nennt, eine prächtige, luſtige geſunde Frau in den 30gern gefiel mir ganz beſonders; auch die Majorin**) ſelbſt, die voll Leben überſprudelt.

Clara iſt hier wahrhaft vergöttert worden; wo ich hinhöre, ſagt man mir's und ſpricht in den liebendſten Ausdrücken von ihr. Ein aufmunternderes Auditorium kann man aber ſchwerlich in der Welt finden; es muntert viel zu viel auf; im Theater hört man mehr Händeklatſchen als Muſik. Das iſt ſehr luſtig; ich ärgere mich zuweilen darüber.

Nun in den nächſten Wochen wird es ſich mit unſern Angelegenheiten entſcheiden. Kann ich nicht hier bleiben, ſo iſt mein feſter Entſchluß, ich gehe nach Paris oder London.***) Nach Leipzig komme ich nicht zurück. Doch will es Alles bedacht ſein. Fürchtet nicht, daß ich übereilt handele. Sobald ich Euch etwas Gewiſſes melden kann, ſchreibe ich es. Antwortet nur gleich.

In Liebe und Sehnſucht küß' ich Euch

Euer

R.

---

*) Ein Rittergut bei Dresden, wo Schumann ſich ſpäter, als er in Dresden wohnte, zeitweilig beſuchsweiſe aufgehalten hat.

**) Majorin Serre; ſie iſt die Beſitzerin von Maxen.

***) Von dieſer in Erregtheit gethanen Aeußerung einer Ueberſiedelung nach Paris oder London war weiter keine Rede. Man ſieht aber, daß Schumann geneigt war, das Aeußerſte zu unternehmen, um zum Ziele zu gelangen.

Schumann an ſeine Schwägerin Thereſe.

Wien d. 18ten December, Mittwoch 1838.

Meine liebe Thereſe,

Bogen und Bücher hätt ich Dir vollzuſchreiben und kann keine Zeit finden. Für heute ſollſt Du nur einen Gruß zum heiligen Abend bekommen. Du wirſt ihn wohl ſo feiern wie ich — den Kopf in die Hände geſtützt, an Altes Vergangenes denkend — ich werde in den Gedanken bei Dir ſein mit meiner Klara, ſehe Dich einen Baum anputzen — ja die ſchöne Zeit wird noch kommen, wo wir Drei uns beſcheeren wollen, vielleicht eher als Jemand glaubt. — Daß Du in Leipzig warſt, iſt mir wie ein Traum; wie es Dir manchmal zu Muth geweſen ſein mag, kann ich mir ſo gut denken. Klara war in Dresden; ſie iſt traurig, Dir ſo wenig antworten zu können. Verzeih ihr. Du weißt, daß ſie die Liebe und Anhänglichkeit und Dankbarkeit ſelbſt iſt. Sie macht mich ſehr glücklich in dieſem materiellen Wiener Leben. Glaubſt Du, Thereſe, hinge es von mir ab, morgen ginge ich nach Leipzig zurück. Leipzig iſt gar kein ſo kleiner Ort, als ich gedacht. Hier klatſchen und kleinſtädtern ſie trotz Zwickau. Namentlich muß ich mich als eine öffentliche Perſon von Ruf ungemein in Acht nehmen; ſie lauſchen mir jedes Wort ab. Auch zweifle ich, ob an der ſogenannten Wiener Gutmüthigkeit mehr iſt als ein bloßes freundliches Geſicht; ich ſelbſt habe grade keine ſchlimmen Erfahrungen gemacht; aber ich muß oft Wunder von Andern und über Andere hören. Und nun namentlich Künſtler ſuche ich vergebens, d. h. Künſtler, die nicht allein eines oder zwei Inſtrumente paſſabel ſpielen, ſondern ganze Menſchen, die den Shakeſpeare und Jean Paul verſtehen. Nun — der Schritt iſt gethan und mußte gethan werden. Die Zeitung verliert aber offenbar, wenn ſie hier erſcheinen muß. Das thut mir ſehr weh. Hab ich nur erſt meine Frau, dann will ich Alles vergeſſen, was mir die ganze Sache für Kummer und ſchlafloſe Nächte gemacht. Viel könnte ich Dir erzählen von meinen großen Bekanntſchaften, von der Kaiſerin, die ich geſehen, und in die ich mich verliebt (wirklich eine Spanierin iſt ſie), vom Burgtheater, was wirklich ausgezeichnet, von Thalberg, mit dem ich gute Bekanntſchaft geſchloſſen, von meiner Zeitung, zu der ich noch immer nicht die Conceſſion habe, ſo daß ſie noch ein halbes Jahr in Leipzig erſcheinen muß, — und daß ich mich oft ſehr wohl befinde, aber noch viel öfters zum Erſchießen melancholiſch, und daß die Novello*) Braut iſt mit einem meiner liebſten Freunde, was mich herzinnig gefreut hat — Dies Alles ſollte ich Dir in Länge auseinanderſetzen. Aber ich weiß nicht, wie hier die Tage hinfliegen; (heute ſind es ſchon 12 Wochen, daß ich hier bin) und die Poſtſtunde, hier um vier Uhr, iſt ſchon wieder da. Alſo nur noch das Wichtigſte. Klara geht Anfang Januar nach Paris und ſpäter wahrſcheinlich nach London. Da wären wir denn in ziemlicher Entfernung von einander. Manchmal ertrag ich es kaum. Aber Du weißt den Grund; ſie will ſich noch verdienen, und wir haben's nöthig. Beſchütze ſie denn der gute Gott, dies gute treue Mädchen. Ich gehe vielleicht im Frühling auf einen Monat nach Salzburg, vielleicht komme ich auch nach Leipzig, wenn es nothwendig wäre (der Zeitung halber, wegen der ich mit Gerold und Frieſe zuſammen converſiren muß). Jedenfalls bleiben wir die erſten Jahre in Wien, wenn man uns keine Schwierigkeiten in den Weg legt. Am Ende muß ich gar Oeſterreichiſcher Bürger werden. Geld hier zu verdienen, iſt nicht ſchwer; ſie brauchen geſcheute Leute. Alſo es wird ſchon gut mit uns gehen. Habe nur keine Angſt, meine liebe Thereſe. — Hat Euch Laurentius nicht eine Nummer des Humoriſt mitgebracht, wo ein Aufſatz von Lyſer über mich darin ſtand; ich gab ihn Laurentius für Euch mit. Was macht Eduard? Er ſoll mir doch gleich ſchreiben. Kann er mir vielleicht eine Anweiſung von 25—35 Thalern mitſchicken, ſo wäre ich ſehr froh darüber. So wenig verſchwenderiſch ich lebe, ſo muß ich doch überall anſtändig erſcheinen, und das hat mich im Anfang, wo ich die wohlfeilen Quellen noch nicht ſo kannte, doch ſehr viel Geld gekoſtet. Auch habe ich meinen neuen Flügel, den ich mir gekauft, bis Mitte Januar zu zahlen verſprochen, und ich weiß nicht, wo Alles hernehmen, da ich meine Staatspapiere, die ich für K. beſtimmt, nur mit großem Schmerz einlöſen würde. Alſo kann Eduard entbehren, ſo ſoll er mir es zur Liebe thun. Karl hat ja ſeine ...... (unleſerlich) verkauft? Ich las es in einer öffentlichen Zeitung. Schreibe mir darüber, und überhaupt über Alles und ſo bald als möglich. — Es iſt die höchſte Zeit zum Schluß, damit Du den Brief zum Chriſt-Abend bekömmſt. Alſo küſſe ich Dich herzlich nur noch.

---

*) Die bekannte engliſche Sängerin Clara Novello.

Bleib mir ſo gut wie ich Dir. Von ganzem Herzen
Euer
Robert.

Es ergiebt ſich zur Genüge aus den beiden letzten der eben mitgetheilten Briefe, daß Schumann's illuſoriſche Vorſtellungen von Wien, nachdem er die dortigen Verhältniſſe aus eigener Anſchauung hatte kennen lernen, allgemach ſchwanden. Obſchon ihn aber die dortige muſikaliſche Atmoſphäre nicht anmuthete, ſo war er doch feſt entſchloſſen, ſeinen Wohnſitz für die Folge in der Kaiſerſtadt zu nehmen, um die lang erſehnte Verbindung mit Clara Wieck zu ermöglichen. Schumann verweilte bis Anfang April 1839 in Wien*), worauf er unverrichteter Sache nach Leipzig zurückkehrte. Es ſcheinen ſich ſeinen Plänen unüberſteigliche Hinderniſſe in den Weg geſtellt zu haben, denn mit dem Verlaſſen Wien's war von einer Ueberſiedelung dahin nicht mehr die Rede.**)

Alſo verblieb Schumann vor der Hand zu Leipzig in den gewohnten Verhältniſſen, und ſein ganzes Beſtreben ging nun darauf hinaus, ſich hier einen häuslichen Heerd zu gründen. Dies war mit mancherlei Schwierigkeiten für ihn verbunden, da Fr. Wieck, der Vater ſeiner Verlobten, bei der Verweigerung ſeiner Zuſtimmung zur Schließung der beabſichtigten Ehe glaubte beharren zu müſſen. Schumann betrat hierauf den Weg Rechtens***), und ſo wurde ſeine Verbindung mit Clara Wieck erſt im Jahre 1840 möglich, da dann das Königl. Appellationsgericht zu Leipzig den väterlichen Conſens ſupplirte. *) —

---

*) Es iſt hier noch der Verdienſte zu gedenken, welche Schumann ſich während ſeines halbjährigen Wiener Aufenthaltes um die Veröffentlichung mehrerer nachgelaſſener Compoſitionen Fr. Schubert's, die er bei deſſen Bruder vorfand, erworben hat. Mit der ihm eigenen rühmenswerthen Begeiſterung für Alles, was ihn ſympatiſch berührte, war er thätig für die Herausgabe Schubert'ſcher Manuſcripte. Die C-dur-Symphonie ſandte er ſogleich an Mendelsſohn nach Leipzig, welcher ſie in einem Abonnementconzert des Gewandhauſes, und zwar zuerſt am 12ten December 1839 (wahrſcheinlich war dies überhaupt die erſte öffentliche Aufführung des bedeutenden Werkes), zu Gehör brachte.

**) Seltſamer Weiſe ſtellte ſich in ſpäteren Lebensjahren wieder der Wunſch, in Wien leben zu wollen, bei Schumann ein; wenigſtens ſprach er mitunter mit ſichtlichem Behagen davon. Bekanntlich aber führte er dieſe Idee niemals aus.

***) Rückſichten machen es wünſchenswerth, auf dieſen Schritt, und das, was im Gefolge deſſelben war, für jetzt nicht näher einzugehen.

Es ſind nachträglich noch die, im Jahre 1838 vor der Wiener Reiſe geſchriebenen Compoſitionen zu nennen. Sie beſtehen in den Novelletten, vier Hefte (op. 21 **), in den Kinderſcenen (op. 15) und in der Kreisleriana (op. 16). Dieſe drei Werke bieten ebenſoviel Intereſſe in muſikaliſcher, wie in pſychologiſcher Hinſicht dar.

Die Novelletten verdanken ihre Entſtehung offenbar beſonderen Erlebniſſen; dies verriethe ſogleich die Bezeichnung „Novelletten", wenn es nicht ſchon eine bereits angezogene briefliche Aeußerung Schumann's gegen Dorn thäte, nach welcher die Novelletten zu denjenigen Compoſitionen gehören, „die Clara veranlaßt hat." Aber auch der Inhalt dieſes Werkes deutet auf Seelenzuſtände, wie ſie des Mannes Bruſt bewegen, der liebend, bald hofft, bald zweifelt, bald aufjubelt, bald ſchmerzhaft zuſammenſinkt. So iſt hier die Scala vom Melancholiſchen bis zum Heitern, Hellen, Kräftigen durchſchritten.

Die Novelletten, den Lied- und Rondoformen angehörend, möchten, was Erfindungskraft betrifft, in eine Linie mit den Phantaſieſtücken (op. 12) zu ſtellen ſein; ſie ſind aber im Allgemeinen nicht ſo concis und plaſtiſch geſtaltet wie dieſe, und werden überhaupt den formellen Forderungen bei weitem weniger gerecht. Hieraus erhellt, daß Schumann immer noch nicht überall im freieſten Maaße über die rein muſikaliſche Materie zu herrſchen vermochte, denn daß es am guten Willen, Alles aufs Beſte zu machen, nicht gefehlt hat, dürfte ſchwerlich zu bezweifeln ſein.

---

*) Nach den betreffenden Akten wurde das desfallſige Erkenntniß des Königl. Appellationsgerichtes zu Leipzig am 1. Auguſt 1840 den Betheiligten publicirt.

**) Mit ihnen zugleich entſtand jedenfalls Nr. 9 in op. 99. Auch fallen in das Jahr 1838 die in op. 124 mit enthaltenen Nummern 9, 10, 14 und 18, wie die darüber geſetzten Jahreszahlen bezeugen.

Als eine geſteigerte Fortſetzung der Novelletten könnte der Cyklus der Kreisleriana*) betrachtet werden. Derſelbe iſt in jeder Beziehung bedeutender, nicht allein als op. 21, ſondern auch als Alles Andere, was vorhergegangen. Ueberall ſpricht ſich eine, bis zum Ueberſchwänglichen ausgreifende Energie der Leidenſchaft aus, wie ſie Schumann überhaupt nur in wenigen ſeiner Werke geäußert hat. Dazu offenbart ſich durchweg ein Reichthum der Phantaſie, eine Fülle wahrhaft neuer Geſtaltungen, gepaart mit einer, für den damaligen Standpunkt Schumann's ſo bedeutenden ſtofflichen Beherrſchung, daß dies Werk zu einer außerordentlichen Anerkennung nöthigt.

Das Epitheton „Kreisleriana" iſt offenbar ein, den Hoffmann'ſchen Schriften entlehntes. Wie in dieſen die Leiden des Kapellmeiſters Kreisler mit dem Worte geſchildert werden, ſo beabſichtigte Schumann in ſeinem Werke, die Gemüthsbewegungen, welche ihn damals beherrſchten, muſikaliſch auszudrücken.**) Daher auch der durchgehends tief ernſte, ſchwermüthige, ſich theils in ruhigen, getragenen, theils in ſtürmiſchen Weiſen ausſprechende Charakter, welcher wie ein unſichtbares Band die einzelnen Stücke umſchlingt und ſo gewiſſermaßen zu einem größeren Ganzen vereinigt. Die Formen der, in der Kreisleriana enthaltenen acht Nummern ſind, wie die der Novelletten, auf die Lied- und Rondoform zurückzuführen.

---

*) Dies Werk erſchien, nachdem die urſprüngliche Haslinger'ſche Ausgabe vergriffen war, vor mehreren Jahren in neuer Ausgabe bei Whiſtling in Leipzig, welcher das Verkagsrecht an ſich gebracht hatte.

**) Mit eben demſelben Rechte hätte Schumann ſein Werk auch „Wertheriana" oder gar „Schumanniana" betiteln können. Es ſcheint aber, daß das Anlehnen an die Figur des Kreisler, ihm paſſender geweſen iſt, weil man ſie ſich am Klavier zu denken hat.

Die Kinderſcenen op. 15, welche ihrer Entſtehung nach — berichtet das Compoſitionsverzeichniß Schumann's nämlich getreu — zwiſchen die beiden eben genannten Werke fallen, ſollen als Rückblicke eines Erwachſenen in die Jugendzeit gelten, und das thun ſie denn auch wirklich. Mit reinem, naivem und echt kindlichem Sinn, ſind hier in einer Reihe von Bilderchen, Zuſtände und Empfindungen aus der Kinderwelt muſikaliſch wiedergegeben, und es gehört in den meiſten Fällen wohl nur ein geringer Grad von Einbildungskraft dazu, um dem Dichter zu folgen, der ſchließlich ſich verbeugend, einige ſchüchterne, nachſichtserbittende Worte ſpricht. Es zeugen die Kinderſcenen, wie vielleicht kein anderes Werk Schumann's, von der Feinheit und Sinnigkeit ſeines Gefühlslebens; mit dem richtigſten poetiſchen Takt iſt in denſelben ein Ton angeſchlagen, der noch nachhallen dürfte, wenn ſchon lange der Flugſand der Zeit all' die Erzeugniſſe, welche im Gefolge dieſer Erſcheinung aufgetaucht ſind, verſchüttet haben wird. Die eigentliche Bedeutung dieſes Werkes wurde Anfangs von der öffentlichen Kritik theilweiſe wohl verkannt, wie aus folgender, ziemlich erregter brieflicher Mittheilung Schumann's an Dorn*) hervorgeht: „Ungeſchickteres und Bornirteres iſt mir aber nicht leicht vorgekommen, als es N. N.**) über meine Kinderſcenen geſchrieben. Der meint wohl, ich ſtelle mir ein ſchreiendes Kind hin und ſuche die Töne danach. Umgekehrt iſt es. Doch läugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorſchwebten beim Componiren; die Ueberſchriften entſtanden aber natürlich ſpäter und ſind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffaſſung. N. N. ſieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus manchmal und will nur Akkorde.“

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 31.

**) Es war ein bekannter, noch lebender und ſogar in Anſehen ſtehender Kritiker.

Die Kinderſcenen, welche durchaus der Liedform angehören, haben weiteſte Verbreitung gefunden, und zählen zu denjenigen Werken Schumann's, welche ſeinen Ruf als Componiſt zuerſt in den großen muſikaliſchen Kreiſen begründeten. Sie ſind in ſich vollendete Muſikſtücke, — Muſikſtücke, in denen Form und Inhalt in vollkommenem Gleichgewicht ſteht. —

Während des Wiener Aufenthaltes entſtanden zunächſt in den Monaten October, November und December 1838: Scherzo, Gigue und Romanze, enthalten in op. 32, (die in dieſem Hefte befindliche Fughette wurde erſt im folgenden Jahre componirt,) der letzte Satz zur G-moll-Sonate (op. 22)*) und mehrere kleine Stücke, namentlich Nr. 2, 4 und 5 der in op. 99 mitabgedruckten Albumblätter. Ferner ſchrieb Schumann in Wien während der Monate Januar, Februar und März 1839: Arabeske (op. 18), Blumenſtücke (op. 19), Humoreske (op. 20)**), die erſten Sätze des Faſchingſchwanges aus Wien (op. 26), Nachtſtücke (op. 23) und einige kleine Stücke, von denen die, unter der Bezeichnung „drei Stücklein“ und „Präludium" in op. 99 enthaltenen Tonſätze, ſo wie auch Nr. 19 in op. 124 namhaft zu machen ſind. Endlich wurden noch Entwürfe zu einem Conzertſatz für Klavier mit Orcheſter und zu einem Allegro in C-moll, gleichfalls für Klavier, gemacht, die jedoch liegen geblieben zu ſein ſcheinen.

---

*) Vergl. S. 146.

**) Ueber dieſe drei Compoſitionen ſchreibt Sch. ſeiner Freundin H. Voigt (ſ. Br. vom Jahr 1833—1854 Nr. 30): „Auch ſind drei neue Compoſitionen (aus Wien) angelangt und warten auf Sie — darunter eine Humoreske, die freilich mehr melancholiſch, und ein Blumenſtück und Arabeske, die aber wenig bedeuten wollen; die Titel beſagen es alle ja auch und ich bin ganz unſchuldig, daß die Stengel und Linien ſo zart und ſchwächlich.“

Nach der Rückkehr von Wien entſtanden während des Jahres 1839 nur noch: Fughette in G-moll (enthalten in op. 32), der letzte Satz des Faſchingſchwanges (op. 26), und drei Romanzen für Klavier (op. 28).

Von allen dieſen Compoſitionen fordert allein der Faſchingſchwang aus Wien zu einigen wenigen Bemerkungen auf; er iſt, wie ſchon der Titel beſagt, auf Veranlaſſung des Wiener Faſchings entſtanden, und auch wohl größtentheils während deſſelben geſchrieben worden. Nr. I bietet in ſeinen raſch wechſelnden und contraſtirenden, meiſt liederartigen Tonſätzchen, von denen das erſte mehrmals wiederkehrt, gleichſam ein Bild des bunten, durcheinanderfahrenden Faſchinglebens. Hat Schumann, wie ſich nicht bezweifeln läßt, dies wirklich darſtellen wollen, ſo iſt es ihm trefflich gelungen. Von einer formellen Einheit kann bei einer ſolchen Idee kaum die Rede ſein, und auf dieſe muß man allerdings bei dem erſten Stücke von Vorne herein vollſtändig Verzicht leiſten. Anziehend bleiben aber immerhin die einzelnen, moſaikartig nebeneinander geſtellten Sätze durch die ihnen eigene Charakteriſtik. Im Treiben und Wogen des Maskenſpieles blickt auch (Seite 7) gar humoriſtiſch die Marſeillaiſe hindurch. Ja, Schumann that ſich noch ſpäter auf das verſteckte Anklingen derſelben Etwas zu Gute, weil ſie, wie er ſagte, damals gerade in Wien verboten geweſen ſei. Als Nr. II folgt eine träumeriſche aber kurze und unausgeführte Romanze, an welche ſich ein muthwilliges, ziemlich ausgelaſſenes Scherzino Nr. III, anſchließt. Nach einem ſehr ſchwärmeriſch-innigen

Intermezzo, Nr. IV, welches vielleicht das werthvollſte Stück des Werkes iſt, folgt dann ein Finale Nr. V, in der gewöhnlichen Sonatenform gehalten. Die vier letzten Sätze laſſen, mit Ausnahme des Scherzino's, kaum eine Beziehung zum Faſchingſchwang erkennen. Vielleicht hat Schumann ſie unwillkürlich hinzugefügt, um mit der Formloſigkeit des erſten Stückes einigermaßen zu verſöhnen. —

Bevor in der Darſtellung weiter vorgeſchritten wird, ſcheint es um ſo angemeſſener, einen allgemeinen Rückblick auf die bis jetzt zurückgelegte Bahn des ſchaffenden Muſikers in Schumann zu werfen, als er fortan, wie ſich ſogleich zeigen wird, andern Gebieten der Compoſition ſeine Thätigkeit zuwendete, während die Klaviercompoſition ihn bisher faſt ausſchließlich in Anſpruch genommen hatte. Dies einſeitige Beharren in ein und derſelben Richtung des Schaffens iſt ein charakteriſtiſcher Zug an Schumann, welcher in der Folge noch mehrmals ſich bemerklich macht; er deutet vor Allem auf das Beſtreben hin, ſich in einer beſtimmten Sphäre der Kunſt heimiſch zu machen, und die Kunſtorgane, welche in derſelben zur Anwendung kommen, beherrſchen zu lernen. Leider aber darf man ſich nicht verhehlen, daß es Schumann mitunter an der richtigen Erkenntniß fehlte, diejenigen Mittel zu ergreifen, vermöge deren allein die Beherrſchung einer einzelnen Kunſtgattung erreichbar iſt.

Schumann nahm, wie man geſehen hat, als ſchaffender Muſiker ſeinen Ausgangspunkt vom Pianoforte; es iſt dies aus doppelten Gründen erklärlich. Einmal war es das einzige Inſtrument, auf dem er von Jugend an ſich hatte bewegen und ausſprechen lernen, mithin das einzige, welches er näher kannte; dann auch mußte der urſprüngliche Entſchluß, ſich ganz der virtuoſen Laufbahn widmen zu wollen*), ihm Veranlaſſung dazu geben, zunächſt für dieſes Inſtrument zu ſchreiben. Das inzwiſchen aufgenommene, und allgemach ein reiferes Urtheil über die Unzulänglichkeit der Erſtlingswerke ſeiner Muſe in ihm erzeugende Compoſitionsſtudium, konnte nur dazu beitragen, ihn für die Dauer an die Klaviercompoſition zu feſſeln; denn es iſt ſehr begreiflich, daß Schumann bei ſeinem ehrgeizigen Streben, welches ihm in vielen Fällen keineswegs zum Nachtheil anzurechnen ſein dürfte, das Begehren in ſich tragen mußte, erſt Leiſtungen von künſtleriſcher Bedeutung in einem Fache hingeſtellt zu haben, ehe er ſich an ein anderes wagte. Rechnet man hierzu, daß Schumann ſpäter durch ſeine ernſten und tiefeingreifenden Beziehungen zu Clara Wieck eine direkte Veranlaſſung hatte, für das Pianoforte zu componiren, ſo erklärt ſich aus alledem zuſammengenommen die Erſcheinung der Stabilität, welche Schumann's Streben während der erſten neun Jahre ſeines Wirkens als ſchaffender Muſiker kennzeichnet.

Die Bahn, welche Schumann während dieſer Periode durchſchritten, bietet eine höchſt eigenthümliche Erſcheinung im Allgemeinen dar, — eine Erſcheinung, wie ſie vielleicht in der Geſchichte der Muſik noch niemals beobachtet worden, wie ſie vielleicht auch nicht wiederkehrt. Sie gründet ſich im Weſentlichen auf die Art der Entwickelung, welche im Vergleich zu dem normalen Bildungsgange, im gewiſſen Sinne eine entgegengeſetzte genannt werden muß. Wie ſich nämlich bei allen produktiven Geiſtern der Kunſt — die Muſik iſt zunächſt hier gemeint — deren Leben genauer bekannt worden, ein ſtufenweiſer, folgerechter, organiſcher Entwickelungsgang, und mit ihm ein entſprechendes Schaffen vom knabenhaften ſchöpferiſchen Verſuche bis zur harmoniſch ausgebildeten Meiſterſchaft verfolgen läßt, ſo arbeitet Schumann ſich als muſikaliſch-ſchöpferiſcher Geiſt, aus einer ſchon reich entfalteten, gleichwohl aber ungeordneten, unbeherrſchten Ideenwelt, auf dem Wege allmähliger innerer Reinigung hindurch zu größerer Klarheit. Dies ging ganz natürlich zu; denn während ein, in frühzeitiger Zucht und Schule, nach und nach vom Kleinen zum Großen, vom Einfachen zum Complicirten normal entwickelter Geiſt, bloß den Schulſtaub von den Füßen zu ſchütteln braucht, um mit Freiheit und Leichtigkeit ſich in der Bahn fortzubewegen, welche zur Meiſterſchaft führt; ſo gebrach es Schumann, als er in einem ſchon vorgerückten Alter den Entſchluß faßte, ſich der Muſik und insbeſondere der Compoſition zu widmen, an allen den techniſchen Fertigkeiten und Kenntniſſen, ohne die nun einmal ein Tonſetzer ſtets der Willkür und dem Zufalle überlaſſen bleiben muß. Er war ohne ſeine Schuld von einer tüchtigen, frühzeitigen muſikaliſchen Durchbildung zurückgehalten worden, und außerdem hatte ſich in ihm das Vorurtheil der Ueberflüſſigkeit einer ſolchen erzeugt. Daher vermißt man auch in den erſten Jahren von Schumanns Muſikerthum durchaus den klaren Goldgrund, jene feſte, ſichere Baſis, auf der allein eine ſtetige und gedeihliche Fortentwickelung möglich iſt, denn die Studien, welche er nachträglich in richtiger Erkenntniß deſſen, was ihm fehlte, noch aufgenommen hatte, konnten unmöglich ſogleich Früchte tragen, unmöglich eine, nach muſikaliſcher Seite hin, verfehlte Jugendbildung ſofort paralyſiren. Mit unſäglicher Mühe mußte er ſuchen, das nachträglich und ſpäter ſich anzueignen, was man in den Kinderſchuhen ſpielend lernt. Dies läßt ſich recht deutlich an der Mehrzahl der bisher erwähnten Compoſitionen erkennen. Sie gleichen den rohen, aus der Tiefe der Erde emporgeſchafften Erzen, welche nach

---

*) Vergl. S. 73 u. 87.

Durchlaufung aller Reinigungsprozeſſe einen verhältnißmäßig nur geringen Ertrag an reinem, edlen Metall liefern. Und als ein ſolcher Ertrag ſind von allen während der Jahre 1830—1839 entſtandenen und bekannt gewordenen Compoſitionen, ſtreng genommen, nur die Phantaſieſtücke (op. 12), die Kinderſcenen (op. 15), und die Kreisleriana (op. 16) zu betrachten, ſo Bedeutendes und Schönes auch alle übrigen Werke im Einzelnen enthalten. In ihnen iſt Form und Inhalt weſentlich Eins, und bei aller Originalität der Ideen, bei aller Eigenthümlichkeit der Ausführung bis in's Detail, findet ſich hier eine ſo glückliche Miſchung der, Schumann eigenen Melodik, Harmonik und Rhythmik, daß der Genuß gar nicht, oder doch nur in ſehr vereinzelten, wohl zu überſehenden Momenten getrübt wird; wohingegen alle übrigen näher beleuchteten Werke mehr oder weniger ein Mißverhältniß, entweder nach der Seite des Melodiſchen, des Harmoniſchen oder des Rhythmiſchen erkennen laſſen. Das melodiſche Element findet ſich, wie ſchon früher ausgeſprochen wurde, Anfangs ſehr ſpärlich und embryonenartig. Erſt nach und nach ſieht man es zu feſteren Geſtaltungen von charakteriſtiſchem Gepräge ſich entwickeln und bilden. Ungleich hervorſtechender zeigen ſich von Hauſe aus die harmoniſchen und rhythmiſchen Elemente, nicht ſelten aber ohne jene Beherrſchung, in deren Gefolge Klarheit und Schönheit ſind. Den harmoniſchen Combinationen fehlt öfters die organiſche Entfaltung, das eng und unzertrennlich Geſponnene folgerechter Modulation, wofür ſprunghafte, unvermittelte und ſtechende, wenn auch oft intereſſante Akkordverbindungen Platz greifen, den rythmiſchen dagegen mangelt zuweilen klare, plaſtiſche Geſtaltung. Daß die letzteren in ihren mannigfachen, ſeltſamen, jedenfalls den letzten Beethoven'ſchen Werken entlehnten Verrückungen und Verſchränkungen, ein höchſt eigenthümliches

Moment bei Schumanns Muſik ausmachen, daß durch ſie eine aparte, ganz und gar ſeinem Weſen entſprechende, ſchwebende und verſchwimmende, oft reizvolle Bewegung hervorgebracht wird, muß man einerſeits zugeben. Andererſeits aber darf man ſich doch nicht verhehlen, daß ſie auch in zu ausſchließlicher Einſeitigkeit, Monotonie erzeugend, zur Anwendung gebracht wurden, und daß dadurch die Schumann'ſche Muſik nicht ſelten einer gewiſſen körperhaften Conſiſtenz entbehrt. Später, und zwar ſchon in den drei genannten Werken, die als ein glückliches künſtleriſches Reſultat der bereits abſolvirten ſchöpferiſchen Periode zu betrachten ſind, wurde das überwiegend hervortretende rhythmiſche Element, mehr und mehr in die Gränzen des Maaßhaltens zurückgedrängt, und einigte ſich dann mit der, gleichfalls abgeklärteren Melodik und Harmonik zu einem Ganzen.

Es iſt hier gleich noch auf zwei Beſonderheiten der Schumann'ſchen Muſik hinzuweiſen; die eine betrifft ſpeciell ſeine Klaviercompoſitionen, die andere die Art ſeiner muſikaliſchen Arbeit überhaupt, den Bau und die Durchführung eines Muſikſtückes im Allgemeinen nämlich. In Hinſicht der erſteren iſt zu bemerken, daß Schumann ſich eine eigene, ihm ausſchließlich angehörige Klaviertechnik zugebildet hat. Sie offenbart ſich nicht allein in dem von ihm zur Anwendung gebrachten Figurenweſen, ſondern ebenſoſehr in dem Gebrauch der weiten Akkordlagen und des Ueber- und Durcheinander der Hände. Daß hierin zuerſt ſich Chopin's Einwirkung bemerklich macht, iſt zweifellos und nachweisbar; allein weiterhin geht doch Schumann in dieſer Beziehung, dem genannten Einfluſſe ſich mehr und mehr entziehend, durchaus ſeinen eigenen Weg, und man kann allerdings von einer ſpecifiſch Schumannſchen Klaviertechnik, wie von der anderer Meiſter ſprechen. Die beſte und ſicherſte Anſchauung hierüber, verſchafft man ſich durch gründliches Studium und Vergleichung ſeiner Klavierwerke mit den Compoſitionen anderer Einflußreicher für die techniſche Ausbildung dieſes Inſtrumentes, wozu es nicht durchaus erforderlich iſt, daß man Klavierſpieler von Fach ſei.

Was nun den zweiten der oben berührten Punkte anlangt, ſo erlaubt ſich auch hier Schumann Abweichungen von dem Herkömmlichen. Selten aber findet ſich in ſeinen Compoſitionen* — es iſt hier noch immer zunächſt von den bereits betrachteten die Rede — das, was man unter dem Begriff „thematiſche Arbeit“ verſteht, und wodurch, wie die Inſtrumentalwerke Haydn's, Mozarts und Beethovens insbeſondere zeigen, ſich ein organiſch gegliederter Auf- und Ausbau, in ſtetiger Steigerung der Grundmotive, bis zu einem Gipfelpunkt nach kunſtgemäßen Anſchauungen erzielen läßt. Schumann verfährt dagegen in den meiſten Fällen anders; er zerlegt ſeine Motive, die eigentlich häufig nur melodiſche Figuren ſind, nicht weiter, um, wie die erwähnten Meiſter, neue Geſtaltungen dadurch ins Daſein zu rufen, wieder aufzubauen, zu erweitern, zu ſteigern, bis endlich die vielfältigen, zur Bildung des Ganzen erforderlichen Combinationen gewonnen ſind, ſondern er läßt meiſt den Grundgedanken in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, in verſchiedenen modulatoriſchen Poſitionen kreislaufartig wiederkehren, gleichſam ihn durch mannigfache Regionen führend. Es iſt, als ob man ein und dieſelbe Gegend durch verſchiedene farbige Gläſer ſähe, wobei dieſe immer dieſelbe bleibt, und nur das abweichende des Colorits einen Reiz ausübt. Nun iſt gewiß, daß mit dieſer Art der Geſtaltung eines Muſikſtückes bei dem kleineren Genre, wo die Stimmungen immerhin vorherrſchend ſein mögen, Wirkungsvolles erreicht werden kann, wie es denn auch ſo häufig bei Schumann der Fall iſt. Allein bei größeren Kunſtformen, in die Schumann gleichfalls dieſe Manier hinübergetragen hat — es ſei hier beiſpielsweiſe nur an Manches in ſeinen Streichquartetten (op. 41), und an die Inſtrumentaleinleitung zu „Paradies und Peri“ (op. 50) erinnert, dürfte ſie ſich ſchwerlich günſtig erweiſen. Man verlangt da mehr, als ein bloßes ſchönes, freies Spiel mit einer anmuthigen melodiſchen Figur, deren modulatoriſch aufgebaute Repriſen endlich Monotonie erzeugen, und der Muſiker zumal, kann ſich nicht ganz befriedigt fühlen. Daher machen auch ſolche Tonſtücke, wie die beregten, in denen die thematiſche Arbeit mehr in den Hintergrund tritt, den Eindruck einer geiſvollen Improviſation am Klavier, und gewiß iſt hier die Gewohnheit Schumanns, bis op. 50, Alles an dieſem Inſtrumente zu componiren*), nicht ohne nachtheiligen Einfluß auf die Geſtaltung ſeiner Schöpfungen geblieben. —

---

*) Vergl. S. 108.

III.

Robert Schumann's Künſtlerlaufbahn.

Leipzig — Dresden — Düſſeldorf.

1840 — 1854.

Das Jahr 1840 bezeichnet, wie ſchon bemerkt wurde, einen entſchiedenen Wendepunkt in der Künſtlerlaufbahn Schumann's. Ehe dieſe Erſcheinung näher beleuchtet wird, iſt zuvor eines Ereigniſſes zu gedenken, welches in den Beginn dieſes Zeitabſchnittes fällt. Es betrifft die Promotion Schumann's zum Dr. philosophiae.

Wie aus Schumann's Briefen hervorgeht, hatte er ſchon Anfang 1838 die Abſicht, ſich um dieſe Würde zu bewerben[*]; doch führte er ſie erſt jetzt wirklich aus. Hierbei bediente er ſich der Hilfe und Mitwirkung ſeines Freundes Keferſtein[**], auf deſſen Rath er ein Geſuch wegen Erlangung des Doctortitels, an den damaligen Dekan der philoſophiſchen Facultät der Univerſität Jena, Hofrath Reinhold richtete. Aus demſelben dürfte folgender Auszug wegen der darin enthaltenen Selbſtbekenntniſſe von Intereſſe ſein: „Daß ich eine Reihe Jahre hindurch mir und meinen Anſichten treu geblieben bin, ſtärkt mich oft in meinem Glauben daran; denn Irrthum kann nicht ſo lange haften. Einer treuen Verehrung für das Ueberkommene, das Alte, bin ich mir vor Allem bewußt, nicht minder habe ich jedoch auch die Talente der

---

[*] S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 23.

[**] S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 33, 34, 35 und 36.

Gegenwart zu fördern geſucht, fußen ſie nun auf dem Alten wie zum Theil Mendelsſohn, oder haben ſie wirklich Eigenthümliches und Neues erſonnen, wie etwa Chopin. Als Componiſt gehe ich vielleicht einen von allen andern verſchiedenen Weg; es ſpricht ſich nicht gut über die geheimſten Dinge der Seele. — So möchten Sie denn freundlich anblicken, was ich Ihnen vorgelegt, und auch der Zukunft vertrauen und dem höheren Mannesalter, wo es ſich ja immer erſt am deutlichſten zeigt, was Kern war, was nur Hoffnung."

Der, dem Geſuche Schumann's, um die Erlangung der Doctorwürde ordnungsmäßig beigefügte Lebenslauf lautet wörtlich:

„Ich bin zu Zwickau in Sachſen geboren, den 8. Juni 1810. Mein Vater war Buchhändler, ein höchſt thätiger und geiſtreicher Mann, der ſich namentlich durch ſeine Einführung der ausländiſchen Claſſiker in Taſchenausgaben, durch die zu ihrer Zeit vielgeleſenen Erinnerungsblätter, durch eine Menge wichtiger kaufmänniſcher Werke und noch kurz vor ſeinem Tod durch Ueberſetzung mehrerer Byron'ſcher Werke bekannt gemacht hat. Meine Mutter war eine geborne Schnabel aus Zeitz. Ich genoß die ſorgfaltigſte und liebevollſte Erziehung. Starke Neigung zur Muſik zeigte ſich ſchon in den früheſten Jahren, ich erinnere mich ohne alle Anleitung Chor- und Orcheſter-Werke ſchon in meinem 11ten Jahre geſchrieben zu haben.*) Der Vater wollte mich auch durchaus zum Muſiker bilden; die

---

*) Dieſe Angabe Schumann's iſt abweichend von der in ſeinem Notizbuche ſich vorfindenden; denn in Betreff der Compoſition des 150. Pſalm's, wenn dieſer hier gemeint iſt, wie nicht gut anders möglich, da kein anderer Compoſitionsverſuch der Art weiter angeführt iſt, findet ſich in letzterem die Notiz: „1822 oder 23 der 150. Pſalm mit Orcheſter."

Verhandlungen, die deshalb mit C. M. v. Weber in Dresden gepflogen wurden, zerſchlugen ſich jedoch. So erhielt ich denn eine gewöhnliche Gymnaſialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe meine muſikaliſchen Studien verfolgend, und nach Kräften ſelbſt ſchaffend. 1828 bezog ich die Univerſität Leipzig, hauptſächlich um philoſophiſche Vorträge zu hören*), ſo namentlich bei Prof. Krug. 1829 ging ich nach Heidelberg, wohin mich Thibaut und ſein Ruf als ausgezeichneter Muſikkenner und Forſcher vor allem gezogen hatte. Hier fing ich an, mich ausſchließlich mit Muſik zu beſchäftigen, worin mich bedeutende Fertigkeit des Klavierſpiels um ſo ſchneller vorwärts brachte. Zu weiterer Fortbildung ging ich 1830 nach Leipzig zurück, vollendete bei dem damals anweſenden Muſik-Direktor Heinrich Dorn, jetzt Capellmeiſter in Riga, meinen Compoſitionscurſus**) und gab meine erſten Compoſitionen heraus. Die Kritik nahm mich wohlwollend auf. Durch einiges Vermögen gegen die Schattenſeiten muſikaliſchen Künſtlerlebens geſichert, konnte ich mich ganz dem Studium der höhern Compoſition widmen. Es war damals die Zeit der Bewegung in ganz Europa, die auch auf das künſtleriſche Zuſammenleben in Leipzig Einfluß übte, indem ich in Gemeinſchaft mit einigen andern Muſikkundigen, von denen namentlich mein früh verſchiedener Freund Ludwig Schunke zu nennen iſt, auf den Gedanken der Herausgabe einer neuen muſikaliſchen Zeitſchrift kam, der auch im April 1834 ausgeführt wurde. Die Zeitſchrift erwarb ſich Beifall, und ſteht im Augenblick durch eine geſteigerte Theilnahme des Publikums ſicher. 1835 ging die Redaction auf mich allein über. War ich ſo genöthigt, meine Kräfte zu ſpalten, ſo überwog doch immer die productive Thätigkeit und milderte das auch oft Mißliche jenes andern Wirkungskreiſes. In dieſer Stellung befinde ich mich noch; ſie brachte es mit ſich, daß ich mit den meiſten der jetzt lebenden Künſtler in nahe Verbindung kam, die von Jahr zu Jahr ſich mehrten, wo ich es mir denn vorzüglich angelegen ſein ließ, das Streben der bedeutendſten jüngern Talente zu fördern. So wurde Chopin, Clara Wieck, Henſelt u. A. namentlich durch die Zeitſchrift bekannt.

---

*) Es könnte auffallend ſein, daß Schumann an dieſer Stelle mit keiner Sylbe des ihm obgelegenen juriſtiſchen Studiums erwähnt; da es aber trotz aller guten Vorſätze faktiſch niemals zu dieſem Studium kam, ſo fand er es wohl überflüſſig, überhaupt dieſes Umſtandes zu gedenken.

**) Auch dieſe Angabe iſt nicht genau und wörtlich zu nehmen. Man hat geſehen, daß Schumann, wie jeder andre Schüler, den theoretiſchen Unterricht bei Dorn von vorne beginnen mußte, und daß vorher von einem „Compoſitionscurſus“ noch nicht die Rede geweſen war.

Wichtige äußere Lebensmomente wüßte ich keine zu bezeichnen. Neuerdings wurde mir die freundliche Auszeichnung, von der Geſellſchaft zur Beförderung der Tonkunſt in Rotterdam, von dem deutſchen Nationalverein zu Stuttgart und der Muſikgeſellſchaft Euterpe in Leipzig zum correſpondirenden und Ehrenmitglied ernannt zu werden.

Von muſikaliſchen Compoſitionen ſind bis jetzt 22 erſchienen, von denen auch Liſzt*), Clara Wieck, Henſelt u. A. öffentlich ſpielten. Auch ſchrieb ich Einiges unter dem Namen Floreſtan und Euſebius. In der Zeitſchrift rühren die meiſten kritiſchen Artikel über Inſtrumentalmuſik von mir und haben entweder meinen Namen, oder auch den von Floreſtan und Euſebius, ſo wie die Zählen 2 und 12 zur Unterſchrift.

---

*) Ueber die Verſuche Franz Liſzt's, die Schumann'ſche Muſik in öffentliche größere Kreiſe einzuführen, ſiehe deſſen Mittheilungen Anhang K.

Leipzig den 17. Februar 1840
Robert Schumann.

In Folge der Bewerbung Schumann's um den Doktorhut, wurde der Antrag betreffs Creirung zum Dr. phil durch den Dekan der philoſophiſchen Fakultät, Hofrath Reinhold, an dieſe ſelbſt, unter dem 22. Februar 1840 geſtellt und das Diplom zwei Tage ſpäter, als am 24. Februar ausgefertigt und ſofort Schumann übermittelt. Es iſt in dem üblichen Style abgefaßt, wie folgt:

Viro praenobilissimo atque doctissimo
Roberto Schumann
Zwickaviensi
complurium societatum musicarum sodali
qui rerum Musis sacrarum et artifex ingeniosus et judex
elegans modis
musicis tum scite componendis tum docte judicandis
atque praeceptis
de sensu pulchritudinis venustatisque optimis edendis
magnam nominis
famam adeptus est
Doctoris Philosophiae honores
dignitatem jura et privilegia
ingenii, doctrinae et virtutis spectatae insignia atque
ornamenta
detulit est.

Die ſchöpferiſche Thätigkeit Schumann's während des Jahres 1840, war eine, der früheren durchaus entgegengeſetzte. Sie galt ausſchließlich der Lyrik. Ein reicher Liederſtrom entquoll der Dichterbruſt des Meiſters, und mit

Recht darf man daher dieſes Jahr geradezu das „Liederjahr“ nennen. Unter dem 19. Februar 1840 berichtet er an Keferſtein*): „Ich ſchreibe jetzt nur Geſangſachen, großes und kleines, auch Männerquartette, die ich meinem verehrten Freund, der eben dieſe Zeilen lieſt, zueignen möchte, wenn er mir freundlich verſpricht, mich nicht mehr vom Componiren abzuhalten. Darf ich? Kaum kann ich Ihnen ſagen, welcher Genuß es iſt, für die Stimme zu ſchreiben im Verhältniß zur Inſtrumentalcompoſition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit ſitze. Da ſind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke auch wohl an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaction los bin.“

Dieſes plötzliche Hinüberſpringen in ein Gebiet der Compoſition, welches von Schumann bisher nur in ein paar einzelnen Fällen, alſo ganz vorübergehend betreten wurde, und zwar zu einer Zeit, wo es ſich um rein dilettantiſche Beſtrebungen handelte, erklärt ſich durch die Einwirkung eines beſonderen Umſtandes. Wie nämlich Schumann ſelbſt in einem Briefe an H. Dorn ausdrücklich bemerkt,**) daß Clara Wieck eine Anzahl ſeiner, in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre entſtandenen Werke für Pianoforte „beinah allein veranlaßt habe“, ſo iſt hier mit voller Ueberzeugung auszuſprechen, daß eben auch ſie wiederum den entſcheidenden Anſtoß zum Erfaſſen des lyriſchen Elementes gab; und es läßt nur eine natürliche Steigerung des Seelenzuſtandes bei Schumann erkennen, wenn er in dem beglückenden Vorgefühl der Zuverſicht, nach jahrelangen geiſtigen Kämpfen, ein, ſeinen Herzenswünſchen entſprechendes Ziel vor ſich zu ſehen, zum Worte griff, um ſeinen

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 35.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1954 Nr. 31.

Empfindungen noch unmittelbareren Ausdruck zu geben, als bisher. So iſt es denn zur Hauptſache und zunächſt eine keuſche, ja heilige Feier beglückendſter Inbrunſt und Liebe, die Schumann als Menſch und als Künſtler — Beides in Einem — in dem Reich der Lyrik begeht, oft hell aufjubelnd und jauchzend, aber auch nicht ganz ohne jenen ſchmerzlichen Zug, der hier und da als ein Reflex erduldeten Wehes und bangen Zweifels noch durchſchimmert. Mit Worten läßt ſich das freilich eben ſo wenig nachweiſen, als das Weſen der Liebe an ſich darſtellbar iſt, aber dem offenen Blick zeigt ſich in den, während des Jahres 1840 componirten Liedern erotiſchen Inhalts, mit denen auch ſehr bezeichnend die lange Liederreihe nach Schumann's Compoſitionsverzeichniß beginnt, das ganze, durch die Gewalt einer edeln Leidenſchaft in die tiefſte Erregung verſetzte und entzündete Menſchenherz.

Der Zahl nach ſind es 138 verſchiedene Geſangsſtücke größeren und kleineren Umfanges, theils für eine Singſtimme, theils für's Enſemble, welche im Laufe des Jahres 1840 nach und nach entſtanden. Dieſelben folgen hier in der Reihe, in welcher Schumann's Compoſitionsverzeichniß ſie aufführt:

„Liederkreis von Heine op. 24. — Myrthen, vier Hefte op. 25. — 3 Gedichte von Geibel für mehrſtimmigen Geſang op. 29. — 3 Gedichte von Geibel op. 30. — Die Löwenbraut, die rothe Hanne, die Kartenlegerin nach Beranger von Chamiſſo op. 31. — 6 Geſänge für vierſtimmigen Männergeſang op. 33. — 4 Duette von R. Burns, A. Grün ꝛc. für Sopran und Tenor mit Pianoforte op. 34. — 12 Gedichte von J. Kerner, eine Liederreihe op. 35. — 6 Gedichte von Reinick op. 36. — 12 Gedichte aus

Rückert's Liebesfrühling, 2 Hefte op. 37.*) — 12 Gedichte von Eichendorff op. 39.**) — 4 Gedichte von Anderſon

---

*) Dieſes Werk enthält 3 Lieder von der Gattin Schumann's (weshalb auch der Titel beide Namen nennt), und zwar die Nummern 2, 4 und 11. Nachdem Fr. Rückert die Bekanntſchaft dieſes, auf ſeine Poeſieen entſtandenen Liederheftes machte, veröffentlichte er im Berliner Taſchenbuch vom Jahre 1843 folgendes Gedicht:

An Robert und Clara Schumann.

Lang iſt's, lang
Seit ich meinen Liebesfrühling ſang;
Aus Herzensdrang,
Wie er entſprang,
Verklang in Einſamkeit der Klang.
Zwanzig Jahr
Wurdens, da hört ich hier und dar
Der Vogelſchaar
Einen, der klar
Pfiff einen Ton, der dorther war.
Und nun gar
Kommt im ein und zwanzigſten Jahr
Ein Vogelpaar,
Macht erſt mir klar,
Daß nicht ein Ton verloren war.
Meine Lieder
Singt ihr wieder,
Mein Empfinden
Klingt ihr wieder,
Mein Gefühl.
Beſchwingt ihr wieder,
Meinen Frühling
Bringt ihr wieder,
Mich, wie ſchön
Verjüngt ihr wieder:
Nehmt meinen Dank, wenn auch die Welt
Wie mir einſt, ihren vorenthält.

**) Bei der ſpäter nothwendig gewordenen neuen Ausgabe dieſes Werkes, (Whiſtling, Leipzig) kam das erſte in demſelben befindliche Lied, überſetzt von Chamiſſo und eines aus dem Neugriechiſchen op. 40. — 8 Lieder aus Chamiſſo's „Frauenliebe und Leben“ op. 42. — Drei Balladen und Romanzen für eine Singſtimme mit Pianoforte, 1. Heft op. 45. — „Dichterliebe“, 16 Lieder von H. Heine op. 48. — Balladen und Romanzen 2. Heft op. 49. — Desgleichen 3. Heft op. 53. — „Belſazar“, Ballade von Heine, op. 57. — 3 Duette für zwei weibliche Stimmen, op. 43. —

Die vorſtehend verzeichneten lyriſchen Compoſitionen, deren große Zahl einen unumſtößlichen Beweis für die reiche, mannigfaltige productive Kraft Schumann's, ſo wie für die Leichtigkeit und Schnelligkeit mit der er geſchaffen, liefert, ſind in jeder Beziehung echte Kinder Schumann'ſchen Geiſtes. Sie laſſen ſeinen ganzen innern Menſchen mit allen Licht- und Schattenſeiten erkennen. Tiefe und Wärme des Gemüths, phantaſtiſche Verſenkung der Auffaſſung, geiſtreiche Fülle und poetiſche Sinnigkeit des Ausdrucks, und eine bis ins Detail gehende, vorzugsweiſe der Pianofortebegleitung einverleibte, meiſt ſehr glückliche Charakteriſirung, — alle dieſe Eigenſchaften finden ſich hier in ſeltener Vereinigung; aber auch Barockes, ja, Unſchönes läuft mit unter, und man könnte kaum begreifen, wie Schumann, als äſthetiſch gebildeter Mann im Stande war, eine derartige proſaiſche Poeſie, als:

„In Lappland ſind ſchmutzige Leute,
Plattköpfig, breitmäulig, klein,
Sie kauern um's Feuer und backen
Sich Fiſche, und quäcken und ſchrei'n.“

und:

„Ein hochbeglückter Weib als ich
War nicht auf Thal und Höh:

„der frohe Wandersmann“, in Wegfall, und wurde durch ein anderes, „In der Fremde“, erſetzt.

Denn damals hatt' ich zwanzig Küh',
O weh, o weh, o weh!
Die gaben Milch und Butter mir,
Und weideten im Klee,
Und zwanzig Schaafe hatt' ich dort,
O weh, o weh, o weh,
Die wärmten mich mit weichem Vließ,
Bei Froſt und Winterſchnee."*) ꝛc.,

oder auch ſelbſt Gedichte wie die Kartenlegerin, der Schatzgräber, die rothe Hanne, und Nr. 11 in op. 48 in Muſik zu ſetzen, wenn man ſich nicht zu vergegenwärtigen hätte, daß ſeine eigenthümliche Organiſation, wie im Leben, ſo auch in der Kunſt, ein Sichbewegen in Extremen nicht allein begünſtigte, ſondern auch geradezu veranlaßte.

Trotzdem aber iſt es keine Frage, daß den, in Rede ſtehenden Schumann'ſchen Liedercompoſitionen im Allgemeinen, nach geiſtiger Seite hin, ein Ehrenplatz in der erſten Reihe der Meiſter lyriſcher Kunſt gebührt.

Durch Schumann iſt das deutſche Lied, wie es uns von Beethoven und Franz Schubert überkommen, im Einzelnen weiter ausgeſtaltet worden. Er fußt auf beiden genannten Meiſtern, hat aber noch bei dem Streben nach innerer Einheit einen innigeren, detaillirteren Anſchluß an die Einzelmomente des Gedichtes bezweckt und erreicht, und dadurch dieſe Kunſtgattung faktiſch gefördert. Das von ihm hierin Geleiſtete ſelbſt vollkommen würdigend, ſchreibt er an Kahlert:**) Meinen Liedercompoſitionen wünſchte ich, daß Sie ſich ſie genauer anſähen. Sie ſprechen von meiner Zukunft. Ich getraue mir nicht, mehr verſprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleiſtet, und bin auch zufrieden damit.“

---

*) Es iſt wohl denkbar, daß dieſes Burns'ſche Gedicht im Originale eine andere, höhere Bedeutung gewinnen könne; ich vermag dies nicht zu beurtheilen.

**) S. Briefe vom Jahr 1833–1854 Nr. 41

Es wurde vorhin ausgeſprochen, daß Clara Wieck den entſcheidenden Anſtoß zum Erfaſſen des lyriſchen Elementes gegeben habe, und daß ihr mittelbar die Entſtehung der, im Jahre 1840 componirten Lieder erotiſchen Inhalts zuzuſchreiben ſei. Betreffs des andauernden Beharrens nun, im Felde der Lyrik, iſt darauf hinzuweiſen, was ſchon mit Beziehung auf die erſte Schaffensperiode Schumann's während der dreißiger Jahre geſagt wurde. Wie dort im Bereiche der Klaviermuſik ein entſchiedenes, einſeitiges Feſthalten einer beſonderen, einmal in Fluß gerathenen Geiſtesſtrömung ſich dokumentirt, ſo zeigt ſich auch hier auf lyriſchem Boden wiederum dieſelbe Erſcheinung, welche, wie bereits bemerkt, offenbar mit dem Beſtreben zuſammenhängt, eine beſtimmte Kunſtſphäre erſchöpfend zu durchmeſſen, zu durchforſchen, und ſie ſich formell unterthan zu machen. Hiervon aber ganz abgeſehen, ſo war das anhaltende Schaffen in der Gattung des Liedes, für Schumann noch mit dem beſonderen, hoch zu veranſchlagenden Vortheil einer, im Vergleich zu dem Errungenen noch ſpecifiſcheren Ausbildung des melodiſchen Elementes verbunden, obſchon man nicht ſagen kann, daß er damit durchaus die Fähigkeit, in breiteſten melodiſchen Zügen zu geſtalten, erlangt habe. Der faktiſch errungene Vortheil indeſſen, macht ſich in den Erzeugniſſen der Folgezeit gegenüber denjenigen der vorhergegangenen Periode immerhin fühlbar genug. Dies erkennend, ſchreibt er ſpäter an C. Reinecke:*) „Zur Ausbildung eignen melodiſchen Sinnes bleibt immer das Beſte, viel für Geſang, für ſelbſtſtändigen Chor zu ſchreiben.“ Freilich hätte Schumann noch günſtigere Reſultate für die Vokalcompoſition im Beſonderen erzielen müſſen, wenn er um einen Schritt weiter in ſeiner Erkenntniß gegangen wäre, und neben dem Streben nach prägnanterer, plaſtiſcher Durchbildung des Melodiſchen, zugleich die unabweisbaren Forderungen des Geſangsgemäßen zu berückſichtigen beſtrebt geweſen wäre. In dieſer Hinſicht gewähren aber leider ſeine Geſangscompoſitionen, weder die beregten, noch auch die weiterhin entſtandenen, mit verhältnißmäßig wenigen Ausnahmen, in denen offenbar nur zufällig, oder inſtinctiv das Rechte getroffen wurde, keine Befriedigung. Jedenfalls fehlte ihm hier der richtige Standpunkt, und der in ſeinen Schriften niedergelegte Ausſpruch: „Von Sängern läßt ſich Manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht Alles," beweiſt, daß er den, nicht gerade auf der flachen Hand liegenden Theil jener Anforderungen, welche das Weſen des Geſanglichen an den Componiſten ſtellt, für leere, unberechtigte Capricen der Sänger hielt. Dieſe Meinung mußte nothwendig durch die, in Schumanns Weſenheit begründete Eigenſchaft, ſich gegen gewiſſe wohlberechtigte An- und Einſprüche (gleichviel von welcher Seite her) zu verſchließen, eine kräftige Stütze erhalten. Er glaubte, um für den Geſang zu ſchreiben, bedürfe es außer melodiſcher Geſtaltung*) nur noch der Berückſichtigung des Stimmenumfanges einer jeden Stimmgattung; im Uebrigen habe ſich der Sänger den Intentionen des Componiſten, die als rein Geiſtiges höher ſtänden, zu fügen. So wahr dies Letztere nun auch an und für ſich in einem gewiſſen Sinne iſt, ſo darf doch derjenige nur mit Sicherheit und Nachdruck ſich darauf ſtützen, welcher das Naturell der menſchlichen Stimme, die eben kein todter, wiedererſetzbarer Mechanismus, ſondern ein belebter, beſeelter, aber gleichwohl ſehr empfindlicher Organismus iſt, in ihren Myſterien belauſcht und ergründet, mit einem Wort, der das Weſen des Geſanges durchaus ſtudirt hat. Von einem desfallſigen eingehenden Studium geben aber die Vokalcompoſitionen Schumann's durchaus keine Beweiſe, im Gegentheil läßt ſeine Behandlungsweiſe der Singſtimme nur zu häufig in Bezug auf das rein Geſangliche die freieſte Willkür erkennen. Lieder wie Nr. 1 in op. 25 (Widmung), Nr. 1 in op. 36 (Sonntags am Rhein), Nr. 9 in op. 37, Nr. 4 in op. 39 (Waldesgeſpräch), Nr. 4 in op. 40 (der Spielmann), Nr. 15 in op. 48, und Nr. 2 in op. 53,*) veranſchaulichen ſchlagend das Geſagte. Es zeigt ſich in ihnen ein öfters unvermittelter, plötzlicher, die Stimme erſchöpfender und erlahmender Wechſel ganzer, bald hoch bald tief liegender Perioden, ſo wie auch nicht ſelten eine ſprunghaft unſangliche Tonverbindung. Dazu geſellt ſich noch eine, ohne Rückſicht auf die gewählte Stimmenlage vorherrſchend zur Anwendung gebrachte, aber gerade bei der ſo conſonantenreichen deutſchen Sprache zur größten Vorſicht auffordernde ſyllabiſche Textbehandlung, die dem Sänger in vielen Fällen die Möglichkeit freier Tonbildung, und was damit zuſammenhängt, ſchöner, geſanglicher Darſtellung weſentlich erſchwert, wo nicht gar abſchneidet.

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 46.

---

*) Daß die Begriffe des Melodiſchen und Geſangsgemäßen nicht zu identificiren ſind, wird als ſelbſtverſtändlich vorausgeſetzt.

Einen weiteren Mangel richtiger Erkenntniß bekundet Schumann in der Art und Weiſe, wie er für eine beſtimmte Stimmengattung ſchreibt, und wären in dieſer Hinſicht beiſpielsweiſe die Geſänge Nr. 2 in op. 35 und Nr. 6 in op. 36 als Belege anzuführen; ſie ſind ausdrücklich dem „Tenor" zugedacht, liegen aber für einen ſolchen im Ganzen zu tief, und müſſen daher wirkungslos bleiben. Dieſelbe Bewandtniß hat es mit der Sopranſtimme des Duetts Nr. 12 in op. 37. Wenn es aber in Bezug auf die zweite Stimme deſſelben heißt: „Tenor oder Bariton“, ſo bezeichnet dies recht eigentlich Schumann's naiven Standpunkt in Sachen des Geſanges.

---

*) Nur die eklatanteſten Fälle ſind hier angeführt.

Otto Jahn ſagt in ſeiner Biographie Mozart's treffend: „Daß der Geſang heutzutage nicht mehr der Ausgangspunkt der muſikaliſch-künſtleriſchen Bildung zu ſein pflegt, iſt ſchwerlich als ein günſtiger Umſtand anzuſehen;“ in dieſem Ausſpruch liegt der Schlüſſel zur Erklärung des Mißverhältniſſes, welches Schumann's Vokalcompoſitionen hinſichtlich der Handhabung des rein geſanglichen Theiles wahrnehmen laſſen. Dieſes Mißverhältniß eben, findet ſeinen urſprünglichen Grund in den Umſtänden, unter welchen er die Singſtimme in den Bereich ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit hineinzog.

Schumann war, wie man geſehen, am Klavier aufgewachſen, und hatte während einer Reihe von Jahren faſt ausſchließlich für dieſes, ja, ohne Ausnahme an dieſem Inſtrument geſchaffen. Ganz erklärlich iſt es hiernach, daß er ohne alle Kenntniß der mannigfachen Bedingungen, welche ſich an die ſachgemäße Behandlung der Singſtimme knüpfen, ſein mußte. Daher aber auch das viele Geſangwidrige, man könnte ſagen, Inſtrumentale, Klaviermäßige in ſeiner Vokalmuſik. — —

Die weiterhin noch in großer Anzahl entſtandenen, und theils für Soloſtimmen, theils für den Chor geſchriebenen Liedercompoſitionen ſind im Weſentlichen von derſelben Beſchaffenheit, wie die eben Beſprochenen; nur erreichen ſie dieſe, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, hinſichtlich des Schwunges und der Gefühlstiefe nicht wieder.

Zu Anfang September 1840 war der wichtige Moment für Schumann herbeigekommen, wo ſein äußeres Leben eine völlige Umgeſtaltung erfahren ſollte; es war der Moment ſeiner ehelichen Verbindung. Seine Verlobte hielt ſich um dieſe Zeit gerade beſuchsweiſe im thüring'ſchen Bade Liebenſtein bei einer Freundin E. L. auf. Von dort nach Leipzig über Weimar, um hier Conzert zu geben, zurückkehrend, trafen ſich die Liebenden in letztgenannter Stadt, im Hauſe des dort lebenden und wirkenden Muſikdirectors Montag, wobei es Schumann auf eine Ueberraſchung abgeſehen hatte, in deren Gefolge nicht allein Jubel, Wonne und Entzücken für die zunächſt Betheiligten, ſondern auch wohlthuendſte Erhebung für einige, gerade in Weimar anweſende Freunde war.

Wenige Tage darauf, und zwar am 12ten September fand in der Kirche zu Schönfeld*), einem, Leipzig nahegelegenen Dorfe, die lang erſehnte Vereinigung durch Prieſterhand ſtatt; von hier an beginnt nun für Schumann, da er ſich völlig ſeinem ehelichen Glücke, (welchem im Laufe der Jahre acht Kinder**) entſproſſen), und dem Berufe hingab, ein noch ſtilleres beſchauliches Leben, als er ehedem geführt; nur ab und zu wurde daſſelbe durch Kunſt- oder Erholungsreiſen unterbrochen.

Mit dem Jahr 1841 tritt Schumann als ſchaffender

---

*) Das Trauungsregiſter der Gemeinde Schönfeld beſagt: „Dr. R. Schumann, muſical. Componiſt und Einwohner in Leipzig, hinterlaſſener ehelicher Sohn von Auguſt Schumann, geweſenem Buchhändler in Zwickau, wurde mit Jungfrau Clara Joſephine Wieck, Friedrich Wiecks, Inſtrumentenhändler in Leipzig, ehelich älteſter Tochter erſter Ehe, getraut den 12. September, Sonnabend vor Dom. XIII. p. Trin., Vormittag um 10 Uhr."

**) Von dieſen acht Kindern iſt eines ſchon frühzeitig ſeinem Vater in die Ewigkeit vorausgegangen.

Muſiker abermals in eine neue Phaſe der Entwickelung; er wendet ſich zurück zur Inſtrumentalmuſik aber in einem anderen Sinne, als er ſie verlaſſen. Während er nämlich vorher mit Ausſchluß einiger weniger, der Sonatenform angehöriger Werke vorzugsweiſe das Streben erkennen läßt, ſich formell neu zu geſtalten, ſo macht ſich jetzt, wo von ihm das ſymphoniſche Element ergriffen wurde, ein entſchiedenes und ausdauerndes Anſchließen an die überkommenen großen Formen der Inſtrumentalmuſik bemerkbar. Dieſe Reaction iſt ganz erklärlich; einem ſo ſtrebſamen Geiſte, wie Schumann, konnten die bisher erlangten Erfolge im Gebiete der Inſtrumentalmuſik im Vergleich zu den Anſtrengungen, die ſie ihm verurſacht, nicht genügen. Schon im Jahr 1839 ſchreibt er an H. Dorn*): „— — — und dann giebt es nur Symphonieen von mir zu verlegen und zu hören. Das Klavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Nun hab ich freilich im Orcheſterſatz noch wenig Uebung; doch denke ich noch Herrſchaft zu erreichen."

Aber nicht allein das Unbefriedigtſein jener, auf der früher eingeſchlagenen Bahn erzielten Reſultate, erklärt die plötzliche Umkehr zu dem Ueberkommenen. Schumann hatte erkannt, daß, um mit Freiheit ſchaffen zu können, erſt formelle Beherrſchung erlangt ſein müſſe. Hierauf bezüglich ſchreibt er ſpäter an L. Meinardus: „Wenn man in freien Formen ſchaffen will, ſo muß man erſt die gebundenen für alle Zeiten gültigen Formen beherrſchen." Und hier möchte der Einfluß Mendelsſohns, überhaupt vielleicht der einzige dieſes Meiſters auf Schumann, erkennbar ſein; denn daß bei Beiden hier und da verwandte Elemente zu Tage treten, iſt nur als eine Folge ihrer

---

*) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 29.

Zeitgenoſſenſchaft aufzufaſſen, — eine Erſcheinung, die ſich mehr oder minder bei allen andern gleichzeitig lebenden ſchaffenden Geiſtern bemerkbar macht. Im Weſentlichen war, und blieb Mendelsſohn Mendelsſohniſch, und Schumann Schumanniſch.

Es iſt natürlich, daß eine Künſtlernatur, wie diejenige Mendelsſohns, Schumann imponirte und beziehentlich zur Nacheiferung anſpornte, denn gerade das, was ihm theilweiſe mangelte, womit er neun Jahre lang unaufhörlich gekämpft hatte, fand er bei Mendelsſohn als Haupteigenſchaft im vollſten Maaße: formelle Vollendung. Sehr natürlich iſt es daher, daß Schumann endlich noch, gegen ſeine urſprüngliche Anſicht, eine Beherrſchung des Formellen auf dem Wege zu erlangen ſuchte, auf dem Mendelsſohn ſie, gleich allen andern Meiſtern der Kunſt gefunden hatte, nämlich im Anſchluß an die Meiſterwerke der Vergangenheit. Wie überraſchend ihm dies gleich gelang, beweiſt die erſte in dieſem Sinne unternommene künſtleriſche That; es iſt die B-dur-Symphonie op. 38.*) Mit ihr beginnt in Schumanns Componiſtenlaufbahn eine Reihe verſchiedenartiger Inſtrumentalwerke, welche in ihrer meiſterlichen Haltung großentheils unſtreitig zu den werthvollſten und genußbringendſten Compoſitionen gehören, die er überhaupt geſchaffen. Der B-dur-Symphonie folgten im Laufe des Jahres 1841 an gleichartigen Compoſitionen noch, Ouverture, Scherzo und Finale, in E-dur (op. 52)**), ferner die, Ende 1851 bezüglich der Inſtrumentation vervollſtändigte und als op. 120 edirte Symphonie in D-moll — es zeigt ſich alſo auch hier wieder das überwiegende Beharren in einer beſtimmten Kunſtthätigkeit — und endlich der Entwurf zu einer Symphonie in C-moll, die indeſſen unvollendet geblieben iſt.*) Außerdem entſtand noch ein ſpäter, als erſter Satz zum Klavierconzert op. 54 verwendetes Allegro für Pianoforte mit Orcheſter, und eine Compoſition für Geſang zur „Tragödie“ von Heine mit Orcheſterbegleitung.**)

---

*) Sie kam nebſt op. 52 zum erſten Mal in einem öffentlichen Conzert von Clara Schumann im Gewandhauſe zu Leipzig, am 6ten December 1841 zur Aufführung.

**) Das Finale dieſes Werkes wurde im Jahr 1845 umgearbeitet.

Schumann hat die ſymphoniſche Form, auf dem Studium der Meiſterwerke dieſer Gattung — namentlich auf denen Beethovens — fußend, in ſeinem Geiſte erfaßt und behandelt. Demgemäß iſt der Inhalt ſeiner desfallſigen Werke durchaus Schumanniſch, und was ihnen einen höheren Kunſtwerth verleiht, iſt der Umſtand, daß dieſer Inhalt mit der überlieferten Form im Weſentlichen in Einklang gebracht iſt. Kaum machen ſich noch jene formellen Uebergriffe und Auswüchſe bemerklich, denen man in der erſten ſchöpferiſchen Periode ſo häufig begegnet. Eine um ſo unbedingtere Anerkennung aber fordert die überraſchende Gewandtheit, mit der Schumann ſogleich die Orcheſterinſtrumente behandelte, deren Naturell ihm nur wenig bekannt ſein konnte. Freilich finden ſich auch Einzelheiten, die den Mangel einer ausreichendſten Bekanntſchaft mit der Technik, namentlich der Blasinſtrumente bekunden, allein dieſe Unebenheiten verſchwinden im Ganzen, und man darf hier über zu ſchwierige oder gewagte techniſche Aufgaben nicht klagen. Die durch Schumanns Inſtrumentation erzeugte Klangfarbe iſt nicht überall durchaus ſchön; er beſaß nicht in dem Grade jenes primäre Gefühl für das wohllautende Tonelement, welches bei den größten Meiſtern der Vergangenheit eine ſpecifiſche Eigenſchaft bildet, und z. B. bei Mozart zur größten Bewunderung nöthigt. Aber ſie erweiſt ſich ſtets charakteriſtiſch. Man fühlt, daß in dieſer Hinſicht immer die Wirkung erreicht iſt, welche beabſichtigt wurde.

---

*) Schumann wollte ſie ſpäter ausarbeiten, konnte ſich jedoch ſeinen eigenen Aeußerungen zufolge nicht mehr in die Skizze hineinfinden.

**) Wahrſcheinlich iſt das Wort: „Orcheſterbegleitung“ ein Schreibfehler Schumanns. Mir iſt nur eine Compoſition dieſer 3 Lieder Heine's unter dem Titel „Tragödie“ bekannt; ſie findet ſich in op. 64 mit abgedruckt. Außerdem müßte Schumann noch eine Compoſition unternommen haben, wenn ſeine Angabe richtig ſein ſollte. Davon beſagt aber ſein Compoſitionsverzeichniß nichts. In das Jahr 1841 gehören noch an kleinen, in dem eben genannten Verzeichniß nicht mitaufgeführten Arbeiten, die in op. 99 enthaltenen Nr. 1 (der Albumblätter), 12 und 13, ſo wie Nr. 16 in op. 124.

Durch die beregten ſymphoniſchen Werke, wie auch durch diejenigen, welche der ſpäteren Zeit angehören, löſte Schumann das Problem, an welches er lange Zeit ſelbſt nicht zu glauben vermeinte,*) Eigenthümliches und Bedeutendes in einer ſchon völlig ausgeſtalteten und bis zur Spitze entwickelten Kunſtgattung zu ſchaffen. Ebendieſelbe Bewandniß hat es auch mit ſeinen in dem folgenden Jahre componirten, in den Bereich der Kammermuſik gehörenden Werken. Es beſtehen dieſelben ſpeciell in den drei Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violincello op. 41,**) in dem allbekannten, überall mit ungetheiltem

---

*) Wie ſchwankend Schumann in ſeinen Anſichten war, beweiſt neben vielem anderen auch die, in ſpäterer Zeit wieder gethane Aeußerung, daß man in der Sonaten- und Ouvertürenform nichts mehr leiſten könne. Gleichwohl ſchrieb er noch in den letzten Lebensjahren zwei Sonaten und mehrere Ouverturen.

**) Dieſe 3 Streichquartette ſind leider noch immer zu wenig gekannt und geſchätzt. Sie bieten freilich hinſichtlich des Zuſammenſpielens ſehr große Schwierigkeiten, und verlangen eine liebevolle Hingabe der Ausführenden.

Enthuſiasmus aufgenommenen Pianofortequintett op. 44, und in dem Pianofortequartett op. 47. Die Phantaſieſtücke op. 88, für Pianoforte, Violine und Violoncello, deren Entſtehung gleichfalls in das Jahr 1842 fällt, haben die Vorzüge der eben genannten Werke nicht; ſie ſtehen in keiner Weiſe mit denſelben auf gleicher Höhe. Urſprünglich ſollten ſie im Zuſammenhange betrachtet, als Klaviertrio gelten; doch ſah Schumann ſpäter wohlweislich von dieſer Bezeichnung ab, die allerdings nach den üblichen Begriffen wenig gepaßt hätte. An und für ſich intereſſiren die Phantaſieſtücke hauptſächlich durch die ihnen zu Grunde liegenden Stimmungen.

Das Pianofortequintett op. 44 nimmt nicht allein unter den Schumannſchen Geiſtesprodukten einen ſehr hohen Rang ein, ſondern überhaupt, unter allen denen ſeiner Zeitgenoſſenſchaft bis zu der Markſcheide hinauf, welche die neuere Muſik von der ſogenannten „klaſſiſchen", mit Beethoven ſchließenden Periode trennt. Vielleicht iſt es ſogar als das bedeutendſte, ſeit Beethovens rieſiger Erſcheinung entſtandene Kunſtwerk im Kammerſtyl zu bezeichnen. Denn es birgt bei aller Gedrängtheit, Geſchloſſenheit und Abrundung der Form, welche hier wie ein ſchönes, kleidſames, eine edle Geſtalt umhüllendes Gewand erſcheint, eine ſo reiche Kraft und Originalität der Erfindung, einen ſo kräftigen und kühnen, und doch nirgends excentriſchen Aufſchwung, eine ſo glückliche Polariſation aller, zur Geſtaltung des „wahren Kunſtwerkes" erforderlichen Kräfte und Faktoren, daß man vergeblich nach einer zweiten derartigen Compoſition der Neuzeit in dieſer Gattung ſucht. Was dieſem Tonſtücke aber noch als ein ganz beſonderer Vorzug anzurechnen ſein dürfte, iſt der Umſtand, daß der, in demſelben von vorn herein genommene Aufſchwung, ſich durch alle vier Sätze ebenmäßig in ſteter Steigerung fortſetzt, und

!!

Cd.

daß am Schluſſe des Finale's, während man nach allem Vorhergegangenen die Kraft des Componiſten endlich erſchöpft glauben könnte, ſogar das Ganze ſich noch in gewaltiger Weiſe, durch die geiſtvolle Combinirung der beiden erſten Motive des erſten und letzten Stückes, gipfelt. So gewährt dies Werk gleichſam das Bild eines Wanderers, der durch eine reiche, blühende. am Bergeshange ſich ausbreitende Landſchaft hinziehend, immer höher ſteigt, bis er zuletzt auf der Spitze des Berges ſelbſt angelangt, rückblickend noch einmal mit dem Auge auf dem Punkte, von welchem er ausgegangen, in freudiger Betrachtung des zurückgelegten, genußſpendenden Weges weilt.

Das Pianofortequartett, op. 47, erweiſt ſich in vieler Hinſicht dem Quintett ebenbürtig, und wenn es auch nicht ſo durchaus körnig und kraftvoll, nicht ſo aus dem Vollen geſchnitten iſt, wie dieſes, ſo entſchädigt es auf der andern Seite durch feinere detaillirte Ausgeſtaltung. —

Es iſt ſchon mehrfach von dem ſtillen, in ſich gekehrten Weſen Schumann's die Rede geweſen. Dieſes ihn ſo ſehr charakteriſirende Weſen mußte in der, inmittelſt geſchloſſenen Ehe nur noch um ſo typiſcher werden, je weniger Schumann einerſeits fortan Gelegenheit hatte, in diejenige Berührung mit der Außenwelt zu treten, welche einem Einzelſtehenden in gewiſſen Fällen durchaus nicht erſpart bleibt, und jemehr andererſeits ſeine Gattin in bewunderungswerther weiblicher Aufopferung, alles Gewöhnliche des Daſeins möglichſt von ihm ferne zu halten ſuchte, was hemmend oder ſtörend auf ſeine Berufsthätigkeit hätte einwirken können, oder was ſie derſelben vielleicht auch nicht für würdig halten mochte. So bildete ſie recht eigentlich die Vermittlerin zwiſchen ihrem Gatten und dem praktiſchen Leben überall da, wo nicht die zwingende Macht beſonderer Beziehungen vermochte, die Schranke ſeines äußerlich paſſiven Verhaltens fallen zu machen. Unter dieſen Umſtänden iſt nichts begreiflicher, als daß Schumann's ohnehin ſchon ſchwer zugängliche und unmittheilſame Perſönlichkeit, nur um ſo weniger zur Bethätigung einer Wirkſamkeit in weiteren öffentlichen Kreiſen geneigt und geeignet ſein konnte. Dies bewahrheitete ſich denn auch zunächſt bei dem, im Hinblick auf ſeine künſtleriſche Bedeutung ihm anvertrauten Wirkungskreiſe an der Leipziger Muſikſchule, welche am 2. April 1843, unter Oberleitung Felix Mendelſohn-Bartholdy's, und unter Mitwirkung der bedeutendſten, damals in Leipzig lebenden künſtleriſchen Perſönlichkeiten, ſo wie der beſten vorhandenen Lehrkräfte eröffnet wurde. Schumann's Lehrfächer waren laut des vom Directorium der Muſikſchule erlaſſenen Programms: Pianofortеſpiel, Compoſitionsübungen und Partiturſpiel. Offenbar handelte es ſich hier bei weitem mehr um die Gewinnung der *bedeutenden künſtleriſchen Perſönlichkeit* in Schumann, als um den *Lehrer*. Zu einem ſolchen mangelte ihm vor allem diejenige Eigenſchaft, ohne welche das Lehramt kaum gedacht werden kann, nämlich eine beredte Mittheilſamkeit*), überhaupt die Fähigkeit, ſich mit Sicherheit verſtändlich zu machen.**) Es wäre durch-

---

*) Als damaliger Schüler der Leipziger Muſikſchule hatte ich ſelbſt Gelegenheit, dies aus eigener Anſchauung wahrzunehmen, indem ich in eine der, von Schumann zu ertheilenden Klavierſtunden beordert wurde, um die Violinſtimme in dem B-dur Trio von Franz Schubert op. 99, welches einer der Schüler ſpielen ſollte, auszuführen. Die Stunde verging aber, ohne daß Schumann kaum den Mund geöffnet hatte, obwohl, wie ich mich genau erinnere, genug Veranlaſſung dazu vorhanden war.

**) Wie ſehr Schumann dies ſelbſt fühlte, geht aus einem an ⁂ gerichteten Briefe hervor, welcher alſo beginnt:

„Euer Wohlgeboren

wünſcht der Unterzeichnete in einer für ihn höchſt wichtigen Angelegenaus ungerecht und unzuläſſig, Schumann hieraus einen Vorwurf formiren zu wollen, wie es denn überhaupt unbillig wäre, von Jemanden die Bethätigung einer Eigenſchaft zu verlangen, welche er gar nicht beſitzt.

Schumann's Beziehungen zur Muſikſchule währten, mit Ausnahme einer Periode, in welcher er während des Jahres 1844 abweſend von Leipzig war, bis zu ſeiner, Ende des Jahres 1844 erfolgten Ueberſiedelung nach Dresden. Sie waren ohne allen Einfluß auf ihn, und Schumann blieb, was er bisher geweſen: der, eifrig in aller Stille ſchaffende Künſtler. Dieſem Umſtande verdankte er denn nach dem Vorgange der lieblichen, ja, reizenden Variationen für zwei Pianoforte's op. 46, zunächſt die, in's Jahr 1843*) fallende Entſtehung eines ſeiner umfangreichſten Werke: „das Paradies und die Peri,"**) veröffentlicht als op. 50. Die nächſte Veranlaſſung dazu erhielt er durch ſeinen ſchon mehrfach erwähnten Jugendfreund Emil Flechſig. Dieſer, welcher neben ſeinem Berufe als Theolog, in weiterer Ausbildung ſeiner, während der Jünglingsjahre gemeinſchaftlich mit Schumann genährten Neigung zur Poeſie,

---

heit wo möglich noch heute zu ſprechen. Da ich mündlich mich aber vielleicht nicht ſo klar und deutlich auszuſprechen vermag, erlaube ich mir vorläufig Ihnen Folgendes der ſtrengſten Wahrheit gemäß mitzutheilen."

*) Im Jahr 1843 wurden auch die Nr. 11 (op. 99) und 6 (op. 124) geſchrieben.

**) Zum erſten Male aufgeführt im Gewandhausſaale zu Leipzig unter Leitung des Componiſten am 4. December 1843, und acht Tage darauf unter lebhafteſter Theilnahme des Publikums wiederholt. Dieſe Aufführungen wurden ganz beſonders durch die Mitwirkung von Frau Livia Frege geſchmückt, welche, obgleich damals ſchon von ihrer erfolgreichen Künſtlerlaufbahn in's Privatleben zurückgetreten, die Parthie der, gewiſſermaßen für ſie gedachten und geſchriebenen „Peri" mit wärmſter Hingebung und bezaubernder Anmuth ausführte.

die Ueberſetzung des, in Lalla Rookh von Thomas Moore enthaltenen Gedichtes „das Paradies und die Peri" unternommen hatte, theilte dieſelbe ſeinem Freunde Schumann behufs Benutzung zu einer muſikaliſchen Compoſition mit. Dies geſchah bereits im Jahre 1841, und obwohl Schumann ſofort nach der Bekanntſchaft mit dem genannten Gedichte, das allerdings nicht allein durch die Fülle von Stoff, ſondern auch durch die ihm eigene ſpecifiſche Färbung, ganz wie für des Tondichters Phantaſie geſchaffen war, mit heller Begeiſterung die Idee verfolgte, es in Muſik zu ſetzen, ſo kam er doch erſt nach Verlauf zweier Jahre dazu.

Die, der Compoſition zu Grunde gelegte Ueberſetzung von Emil Flechſig mußte nothwendig, da ſie im engen Anſchluß an das Original gehalten war, eine formelle Umgeſtaltung erleiden, um ſie brauchbar für eine Compoſition in größerer Form unter Anwendung ausgedehnter Kunſtmittel zu machen. Dieſe Umgeſtaltung unternahm Schumann ſelbſt, und hier zeigt er wieder jene ihm eigenthümliche Unklarheit, vermöge deren er nicht im Stande war, den Stoff ganz zu durchdringen; denn trotz mancher zweckmäßigen Arrangements iſt ſchließlich doch der ganze Text, wie er der Muſik untergelegt wurde, ein, die formelle Einheit des Ganzen ausſchließendes Produkt geblieben. Theilweis liegt dies zwar ſchon in der Dichtung ſelbſt begründet, aber eine kritiſch klarere, ſicherere Hand, als diejenige Schumann's, hätte zweifelsohne doch eine feſtere, einheitlichere Geſtaltung in den Text zu bringen gewußt. Durch die getroffene Anordnung, wie ſie hier ſich zeigt, iſt es kaum möglich, dieſes Kunſtprodukt mit Beſtimmtheit einer der beſtehenden Kunſtgattungen beizugeſellen. Am Nächſten kommt es der Cantatenform, aber auch von dieſer iſt es weſentlich unterſchieden durch die Einführung einer erzählenden Perſon, die ohne alle Betheiligung an der Sache ſelbſt, ein äußerliches Band für die einzelnen Momente der Handlung, dieſelben aneinanderreihend, bildet. Dieſe erzählende Perſon iſt offenbar dem Evangeliſten in den Bach'ſchen Paſſionsmuſiken nachgebildet, aber keineswegs mit derjenigen inneren Berechtigung, mit der unvermeidlichen Röthigung, auf Grund deren Johann Sebaſtian Bach dieſes Verfahren unternommen hat. Bach durfte, da er zu ſeinen Paſſionsmuſiken der, in den Evangelien aufgezeichneten Leidensgeſchichte Chriſti ſich bediente, nicht willkürlich verfahren. Er hatte in dem bibliſchen Texte ein Gegebenes, vollkommen Fertiges, ja, mehr als dies: ein Stück Dogma vor ſich, an dem er nichts zu ändern wagen durfte, ohne die urſprüngliche, unantaſtbare Bedeutung deſſelben zu zerſtören. Hiermit war denn auch für ihn die Röthigung der Beibehaltung des recitirenden Evangeliſten verbunden; es mußte hier auf Rechnung einer, nicht aus den Augen zu ſetzenden Pietät, ein äſthetiſcher Fehler begangen werden. Ein derartiger Zwang konnte indeß für Schumann um ſo weniger vorhanden ſein, als er bei der erforderlichen Umgeſtaltung des Gedichtes durchaus an keine Rückſicht gebunden war, ſondern rein nach äſthetiſchen Grundſätzen verfahren durfte. Hieraus erhellt, wie das Ganze in formeller Hinſicht ſo zu geſtalten geweſen, daß die erzählende Perſon, als die Einheit aufhebend, in Wegfall gekommen wäre. Jedenfalls hätte dabei auch der erlahmende, an Monotonie und zu großer Ausdehnung leidende dritte Theil des Werkes,*) dem allerdings — da er eigentlich gar keine Handlung enthält — auch noch die Einſchaltung eines geeigneten Motives dienlich geweſen wäre, gewinnen müſſen.

---

*) Uebrigens wäre die ſchleppende Haltung des dritten Theiles ſchon in etwas durch Auslaſſung der Stelle von „Jetzt ſank des Abends goldner Schein“ bis „Sie ſchwebt herab im frohen Hoffen“ zu mildern geweſen. Unbedenklich iſt bei Aufführungen des Werks der Geſang für den Baß in Fis-moll wegzulaſſen.

Die Abweichungen des Textes zu „Paradies und Peri" von dem Originalgedichte rühren, wie ſchon bemerkt, durchaus von Schumann's Hand her. Sie beſtehen, mit Ausnahme einiger zweckmäßiger Kürzungen, in der Hinzufügung des Chors der „Genien des Nils", des Chors der „Houri's", des Solo's der Peri: „Verſtoßen", des Quartetts: „Peri iſt's wahr", des Solo's: „Geſunken war der goldne Ball" und des Schlußchors, welcher letztere indeß nur als Staffage figurirt, während er mit die Hauptrolle behufs wirkungsvollen Abſchluſſes des Ganzen hätte ſpielen ſollen.

Trotz der formellen Mängel des Textes, die nur im weſentlichen berührt wurden, übt das Werk von muſikaliſcher Seite her eine ungemeine Anziehungskraft aus, und dies zwar durch die Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks, ſo wie durch die blendende, ſchimmernde Färbung, man möchte ſagen, durch die orientaliſche, lichtvolle Wärme, die das Ganze durchzieht und ausſtrömt. Schumann hat es verſtanden, den Grundton der Dichtung meiſterlich zu treffen und vermöge des Reichthums ſeiner Phantaſie muſikaliſch wiederzugeben. Als ſehr rühmenswerthe Eigenſchaften ſind hervorzuheben: der ſchöne, kaum irgendwo durch die früher bemerkbaren Eigenheiten Schumann's getrübte melodiſche Fluß, ſo wie die klare Gliederung der muſikaliſchen Gedanken; und namentlich in dieſer Hinſicht iſt ein, durch das formenſtrengere, während der beiden vorhergehenden Jahre ſtattgehabte Schaffen bewirkter Fortſchritt unverkennbar. Dagegen vermochte Schumann gleich, wie in den, während des Jahres 1840 entſtandenen lyriſchen Compoſitionen, auch hier nicht den Anforderungen an das geſangliche Element vollkommen zu entſprechen. Die Schwierigkeiten, welche die, nicht ſelten unzureichende Handhabung der Singſtimme den Ausführenden entgegenſtellen, werden indeß noch erhöht durch eine an ſich zwar reiche, blühende, aber doch zu dicke, die Vokalparthieen mitunter geradezu einwickelnde Inſtrumentation. Es fehlt an gewiſſen Stellen durchaus das ſchöne Gleichgewicht zwiſchen dem Vokalen und Inſtrumentalen. Auch Declamationsmängel, wie ſie ſich Seite 46 Takt 10—11, Seite 63 Takt 12—13, und Takt 23—26, Seite 64 Takt 24—25, Seite 69 Takt 3—5, Seite 85 Takt 19, Seite 102 Takt 21—22, Seite 114 Takt 3—5, Seite 117 Takt 16 und Seite 118 Takt 6—10 des Klavierauszuges zeigen, und die den dichteriſchen Gedanken zerreißen, wirken beeinträchtigend.

Das Paradies und die Peri hat nächſt den Phantaſieſtücken op. 12, den Kinderſcenen op. 15, einer Anzahl jener, im Jahr 1840 componirten Lieder und des Klavierquintetts op. 44, am meiſten zur Anerkennung von Schumann's ſchöpferiſcher Begabung in weiteren Kreiſen beigetragen. Es fand dies Werk ſchnelle Verbreitung, und erlebte in Folge deſſen viele Aufführungen, ja ſogar zwei in New-York im Jahre 1848*), worüber Schumann große Freude hatte.**) —

Die gleichförmige Ruhe, in welcher Schumann lebte und ſchuf, wurde durch den Wunſch ſeiner Gattin, nach längerer Pauſe wieder einmal eine größere Kunſtreiſe zu unternehmen*), für eine Zeitlang während des folgenden Jahres (1844) unterbrochen. Dieſe Reiſe war ſchon früher, obgleich gegen den Wunſch Schumann's, intendirt, wie aus einem Briefe an Keferſtein**) hervorgeht, in welchem Schumann ſchreibt: „Die Reiſe nach Petersburg hab' ich Klara'n feierlich angeloben müſſen; ſie wolle ſonſt allein hin, ſagte ſie. Ich traue es ihr in ihrer Sorgloſigkeit für unſer äußeres Wohl auch zu. Wie ungern ich aus meinem ſtillen Kreiſe ſcheide — das erlaſſen Sie mir zu ſagen. Ich denke nicht ohne die größeſte Betrübniß daran, und darf es doch Klara nicht wiſſen laſſen.“ Jetzt erſt jedoch kam ſie zur Ausführung. Das ſeltene Künſtlerpaar machte ſich Ende Januar 1844 auf den Weg, der über Königsberg, Mitau und Riga genommen wurde. In der erſtgenannten Stadt gab Clara Schumann zwei, in Mitau und Riga zuſammen fünf Conzerte. In Petersburg ſelbſt fanden vier Conzerte ſtatt, in denen eben ſo ſehr die, bei der Gelegenheit aufgeführten Compoſitionen Schumann's, als das unvergleichliche Spiel ſeiner Gattin enthuſiasmirte. Ueber den mehrwöchentlichen Aufenthalt in der Czaarenſtadt giebt ein Brief Schumann's an Friedrich Wieck näheren Aufſchluß. Hier iſt er:

---

*) S. Signale für die muſ. Welt; Jahrgg. 6 S. 235.

**) Schumann ſchreibt unter dem 1. Januar 1848 an F. Hiller: „Die Stimmen der Peri wirſt Du in den nächſten Tagen bekommen. Großen Spaß hat mir die Nachricht gemacht, daß ſie in New-York nächſtens zur Aufführung kommt.“

St. Petersburg, d. 1ſten April 1844.

Lieber Vater,

Ihren freundlichen Brief beantworten wir erſt heute, da wir Ihnen doch auch gern über den Erfolg unſeres hieſigen Aufenthaltes berichten wollten. Wir ſind nun vier Wochen hier. Klara hat vier Concerte gegeben und bei der Kaiſerin geſpielt; wir haben ausgezeichnete Bekanntſchaften gemacht, viel Intereſſantes geſehen, jeder Tag brachte etwas Neues — ſo iſt denn heute herangekommen, der letzte Tag vor unſerer Weiterreiſe nach Moskau, und wir können, wenn wir zurückblicken, ganz zufrieden ſein mit Dem, was wir erreicht. Wie viel habe ich Ihnen zu erzählen und wie freue ich mich darauf. Einen Hauptfehler hatten wir gemacht; wir ſind zu ſpät hier angekommen. In ſo einer großen Stadt will es viele Vorbereitungen; Alles hängt hier vom Hof und der haute volée ab, die Preſſe und die Zeitungen wirken nur wenig. Dazu war Alles von der italieniſchen Oper wie beſeſſen, die Garcia hat ungeheures Furore gemacht. So kam es denn, daß die beiden erſten Concerte nicht voll waren, das dritte aber ſehr, und das vierte (im Michaelstheater) das brillanteſte. Während bei andern Künſtlern, ſelbſt bei ∴, die Theilnahme immer abgenommen, hat ſie bei Klara ſich immer geſteigert und ſie hätte noch vier Concerte geben können, wenn nicht die Charwoche dazwiſchen gekommen und wir doch auch an die Reiſe nach Moskau denken müſſen. Unſere beſten Freunde waren natürlich Henſelt's, die ſich unſerer mit aller Liebe angenommen, dann aber und vor Allem die beiden Wielhorsky's,*) zwei ausgezeichnete Männer, namentlich Michael eine wahre Künſtlernatur, der genialſte Dilettant, der mir je vorgekommen, — beide höchſt einflußreich bei Hof und faſt täglich um Kaiſer und Kaiſerin. Klara, glaub' ich, nährt eine ſtille Paſſion zu

---

*) Clara Schumann hatte ſeit ihrer Verheirathung erſt eine größere Kunſtreiſe wieder unternommen, und zwar nach Copenhagen, aber ohne ihren Gatten, da die Berufsverhältniſſe ihm nur die Mitreiſe bis Hamburg, wo er wieder umkehrte, geſtatteten. S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 40.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 38.

---

*) Es ſind die beiden Grafen, Gebrüder Wielhorsky, Joſeph und Michael, die auf dem Pianoforte und Violincell als kunſtgebildete Dilettanten bekannt ſind, wenigſtens in Rußland. Der eine derſelben iſt vor kurzer Zeit geſtorben.

Michael, der, beiläufig geſagt, übrigens ſchon Enkel hat, d. h. ein Mann über die 50 hinaus, aber friſch und ein Jüngling an Leib und Seele. Auch an dem Prinzen von Oldenburg (Kaiſers Neffe) hatten wir einen ſehr freundlichen Gönner, wie an ſeiner Frau, die die Sanftmuth und Güte ſelbſt iſt. Sie führten uns geſtern ſelber in ihrem Palais herum. Auch Wielhorsky's erzeigten uns eine große Aufmerkſamkeit, indem ſie uns eine Soirée mit Orcheſter gaben, zu der ich meine Symphonie*) einſtudirt hatte und dirigirte. Ueber Henſelt mündlich; er iſt ganz der Alte, — — — — — — zum Oeffentlichſpielen iſt er nicht mehr zu bringen; man hört ihn nur beim Prinzen von Oldenburg, wo er auch einmal in einer Soirée die zweiflügeligen Variationen von mir mit Klara ſpielte.

Kaiſer und Kaiſerin ſind ſehr freundlich mit Klara geweſen; ſie ſpielte dort geſtern vor 8 Tagen im engen Familienkreiſe zwei ganze Stunden lang. Das Frühlingslied**) von Mendelsſohn iſt überall das Lieblingsſtück des Publikums geworden; Klara mußte es in allen Concerten mehrmal wiederholen; bei der Kaiſerin ſogar 3 mal. Von der Pracht des Winterpalaſtes wird Ihnen Klara mündlich erzählen; Herr von Ribeaupierre (der frühere Geſandte in Conſtantinopel) führte uns vor einigen Tagen darin herum; das iſt wie ein Märchen aus „tauſend und Einer Nacht.“

Sonſt ſind wir ganz munter; auch von den Kindern haben wir die beſten Nachrichten.

Nun denken Sie ſich meine Freude: mein alter

---

*) Die B-dur-Symphonie op. 38.

**) Heft V. der „Lieder ohne Worte“ Nr. 6.

Onkel*) lebt noch; gleich in den erſten Tagen unſers Aufenthaltes hier war ich ſo glücklich, den Gouverneur aus Twer kennen zu lernen, der mir ſagte, daß er ihn ganz gut kenne. Ich ſchrieb alſo gleich hin und empfing vor Kurzem von ihm und ſeinem Sohn, der Commandeur eines Regimentes in Twer iſt, die herzlichſte Antwort. Nächſten Sonnabend feiert er ſeinen 70jährigen Geburtstag, und ich denke, daß wir da grade in Twer ſind.**) Welche Freude für mich und auch für den alten Greis, der nie einen Verwandten bei ſich geſehen.

Vor dem Weg nach Moskau hat man uns bange gemacht; in Uebrigen glauben Sie uns, es reiſt ſich in Rußland nicht ſchlimmer und beſſer, als irgendwo, eher beſſer, und ich muß jetzt lachen über die fürchterlichen Bilder, die mir meine Einbildung in Leipzig ſpielte. Nur theuer iſt es ſehr (hier in Petersburg zumal, z. B. Wohnung täglich 1 Louisd'or, Kaffee 1 Thlr., Mittageſſen 1 Dukaten ꝛc. ꝛc.)

Wir denken wieder über Petersburg zurückzukommen (ohngefähr in 4 Wochen), nach Reval zu Land zu reiſen, von da mit dem Dampfſchiff nach Helſingfors und über Abo nach Stockholm, und dann wahrſcheinlich die Canaltour nach Copenhagen in unſer liebes Deutſchland zurück.***) Anfang Juni hoffe ich gewiß ſehen wir Sie wieder, lieber Papa, und vorher ſchreiben Sie uns noch oft, vor der Hand immer nach Petersburg mit Henſelt's Adreſſe. Henſelt ſchickt uns die Briefe dann nach.

---

*) Es war der älteſte Bruder von Schumann's Mutter, Carl Gottlob Schnabel, welcher als Medic. practic. nach Rußland auswanderte, um als Wundarzt in dortige Militairdienſte zu treten.

**) Es geſchah alſo.

***) Dieſer Plan kam nicht zur Ausführung; das Künſtlerpaar kehrte auf dem gewöhnlichen Wege nach Deutſchland zurück.

Alwin*) hat uns mehrmal geſchrieben, es ſcheint ihm ganz leidlich zu gehen; in Reval werden wir wohl das genauere erfahren. — Molique iſt geſtern wieder nach Deutſchland zurück; — — — — — — — — — — —

Die hieſigen Muſiker haben ſich alle höchſt freundlich gegen uns gezeigt, namentlich Heinrich Romberg; für ihre Mitwirkung im letzten Concert lehnten ſie alle Entſchädigung ab; es wurde uns dabei nichts zugemuthet, als ſie ſämmtlich in Wagen abholen zu laſſen zum Concerte, was wir denn mit größter Zufriedenheit thaten. Sehr viel, ſo ſehr viel hätte ich Ihnen noch zu ſchreiben; aber wir haben heute noch viel zu präpariren zu der Moskauer Reiſe; ſo nehmen Sie denn das Wenige liebreich auf. Grüßen Sie Ihre Frau und Kinder herzlich von Clara und mir und behalten mich lieb.

R. S.

P. S.

Heute iſt ein kleines Jubiläum für mich — Sie wiſſen wohl — der 10te Geburtstag unſerer Zeitſchrift. Von den Beilagen ſenden Sie wohl Einiges nach Leipzig; bitten Sie aber, daß nichts verloren gehen möge. Noch eine Bitte; Schreiben Sie doch an Wenzel ein paar Worte, er möge ſich, wenn er in Zeitungen etwas Allgemein-Intereſſantes oder mich beſonders Intereſſirendes findet, die Nummern der Blätter merken und für mich aufnotiren, man bekömmt hier faſt gar keine Zeitungen zu ſehen. Die Gedichte**) würden wohl auch Dr. Frege's***) intereſſiren."

---

*) Ein Sohn Friedrich Wieck's, gegenwärtig Mitglied der Kaiſerl. Kapelle zu Petersburg.

**) Schumann dichtete während der ruſſiſchen Reiſe Verſe, unter andern über den Kreml in Moskau.

***) Vergl. S. 217.

Nachdem Clara Schumann in Moskau trotz der bereits ſehr vorgerückten Jahreszeit drei Conzerte gegeben hatte, kehrte das Künſtlerpaar in die Heimath zurück, wo es Anfangs Juni eintraf. Inzwiſchen war in Schumann's Innerem ein Plan reif geworden, deſſen Ausführung ſogleich nach der Wiederankunft in Leipzig erfolgte. Er betraf den Rücktritt von der muſikaliſchen Zeitung. Faſt ſcheint es, daß dieſe durch das Mißlingen der beabſichtigten Verlegung nach Wien, ihm gleichgiltiger geworden war; denn ſo enthuſiaſtiſch er noch unmittelbar vor der Wiener Reiſe von der Zeitung und ihrer Zukunft ſpricht,*) ſo apathiſch äußert er ſich betreffs ſeiner Stellung zu ihr, ganz ſeiner früheren Anſicht entgegengeſetzt, unmittelbar nach der Rückkunft von Wien**): „Ich bin im Grund ſehr glücklich in meinem Wirkungskreis; aber könnte ich erſt die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Muſik leben als Künſtler, nicht mit ſo vielem Kleinlichen zu ſchaffen haben, was eine Redaction ja mit ſich bringen muß, dann wäre ich erſt ganz heimiſch in mir und auf der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch;" ſchreibt er um dieſe Zeit an H. **Dorn**. Und an Keferſtein unter dem 19. Februar 1840***): „Die Redaction der Zeitung kann nur Nebenſache ſein, mit ſo großer Liebe ich ſie auch hege. Iſt doch jeder Menſch auf das Heiligſte verpflichtet, die höheren Gaben, die in ihn gelegt ſind, zu bilden. Sie ſelbſt ſchrieben mir, wie ich mich erinnere, vor einigen Jahren das Nämliche und ich habe ſeitdem wacker fortgearbeitet. Ich ſchreibe Ihnen das, mein verehrter Freund, weil ich in Ihren letzten Zeilen einen kleinen Vorwurf über meine Redactionsverwaltung zu ſehen glaube, den ich wahrhaftig nicht verdiene, eben weil ich ſoviel außerdem arbeite und weil dieſes das Wichtigere iſt und die höhere Beſtimmung, die ich in dieſem Leben zu erfüllen habe.“ Und wirklich läßt die neue Zeitſchrift für Muſik gegen Ende der dreißiger Jahre eine Abnahme des urſprünglichen Intereſſes Seiten Schumann's erkennen. Die Correſpondenzartikel, denen man Anfangs nur ſelten begegnet, nehmen an Stelle der freien Aufſätze mehr und mehr überhand, womit natürlich ein allmähliges Sinken des Kunſtorgans von der Höhe, auf der es zuvor ſtand, verbunden war. Vielleicht wäre trotzdem die Redaction, welche Ende Juni 1844 faktiſch an Oswald Lorenz überging*), von Schumann beibehalten worden, wenn nicht eine körperliche und geiſtige, beſorgnißerregende Folgen erzeugende Abſpannung ihm den Rücktritt von der Leitung der Zeitſchrift doppelt wünſchenswerth gemacht hätte. Mit dem geſtörten Geſundheitszuſtande Schumann's ſtand außer dem Rücktritt von der ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit wahrſcheinlich auch eine theilweiſe Umgeſtaltung ſeines bürgerlichen Lebens ſtatt, indem er zu Ende des Jahres 1844 Leipzig für immer verließ, um zunächſt in Dresden ſeinen Wohnort zu nehmen.**) Ehe wir ihn jedoch dorthin begleiten, ſind zuvor noch die, während des Jahres 1844 überhaupt entſtandenen Tonſchöpfungen zu nennen. Die Ausbeute war im Vergleich zu den vorhergegangenen Jahren quantitativ nicht ſehr bedeutend, und beſtand lediglich in der Compoſition des Epilogs zu Goethe's Fauſt für Soloſtimmen, Chor und Orcheſter*), ſo wie eines Chores und einer Arie zur Oper: „Der Corſar" nach Byron.**)

---

*) Vergl. S. 167.

**) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 29.

***) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 35.

---

*) S. neue Zeitſchrift für Muſik. Bd. 20, S. 204. Nach Oswald Lorenz ging die Zeitſchrift mit Anfang 1845 an F. Brendel über, welcher ihr noch gegenwärtig vorſteht.

**) Es hieß damals allgemein, daß Schumann aus Verletztheit, nicht zum Dirigenten der Gewandhausconcerte gewählt worden zu ſein, Leipzig verlaſſen habe. Ich muß es dahin geſtellt ſein laſſen, was und wieviel hieran wahr iſt.

Schumann ging im Herbſt 1844 nach Dresden; die vollſtändige Ueberſiedelung dorthin erfolgte jedoch erſt im December deſſelben Jahres, nachdem er nebſt ſeiner Gattin mit einer, am 8. December ſtattgehabten muſikaliſchen Matinée förmlich öffentlich von Leipzig Abſchied genommen hatte.***)

---

*) Durch die Freundlichkeit des Herrn Bergmeiſter **Becker** zu Freiberg, eines Freundes Schumann's, iſt mir der Einblick in den Manuſcript-Klavier-Auszug dieſer bis jetzt noch nicht veröffentlichten Compoſition zu Theil geworden. Sie ſcheint eine große Steigerung aller in Schumann ſich vereinigenden ſchöpferiſchen Factoren zu offenbaren. Doch iſt es eine mißliche Sache, nach dem Klavierauszug zu urtheilen. Eine durchweg tiefſinnige Auffaſſung des myſtiſchen Textes läßt ſich aber nicht verkennen. Der Schlußchor: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" iſt zweimal componirt, weil Schumann mit dem zuerſt geſetzten Chor ſich nicht zufrieden geben konnte. Er war ihm ſeinen eigenen Aeußerungen zufolge „zu weltlich". Auch der Chor: „Gerettet iſt das edle Glied" wurde nachcomponirt, und zwar, wie Schumann's Compoſitionsverzeichniß beſagt, im Jahr 1848, ob zum zweiten Mal, iſt mir nicht bekannt. Die ganze Compoſition wurde im Jahre 1849 in drei Städten zu gleicher Zeit öffentlich aufgeführt, in Leipzig, in Dresden und Weimar, und zwar bei Gelegenheit der Feier von Goethe's hundertjährigem Geburtstage, alſo am 29. Auguſt.

**) Aus Schumann's im December 1840 angefangenen Projectirbuch geht hervor, daß er beabſichtigte, eine Oper „der Corſar" nach Byron's Gedicht zu componiren. Wenigſtens findet ſich dieſer Stoff unter der Rubrik „Operntexte" (von dieſen weiterhin) von Schumann's Hand mit verzeichnet. Wahrſcheinlich war er auch ſchon im Beſitze eines desfallſigen Textbuches, dem die oben angeführten, bis jetzt noch unbekannt gebliebenen Bruchſtücke angehört haben mögen.

***) In Nr. 51 der „Signale für die muſ. Welt" vom Jahr 1844 heißt es: „Robert und Clara Schumann haben Leipzig verlaſſen und werden ein halbes Jahr in Dresden leben, ihre in voriger Woche ver-

In Dresden wartete ſeiner eine ſchlimme Zeit; er war hier während des erſten Jahres ſehr leidend, lebte zurückgezogener denn je, und war vor allem darauf bedacht, ſeine ſchwankende Geſundheit wiederherzuſtellen. Sein körperliches Befinden zeigte eine Reihe von krankhaften Symptomen, die in dem folgenden, von der Hand des zu Dresden lebenden Dr. med. Helbig herrührenden, ſehr ſchätzbaren Beitrage näher bezeichnet ſind:

„Rob. Schumann kam im October 1844 nach Dresden und war namentlich durch die Compoſition des Epilogs von Goethe's Fauſt ſo ſehr in Anſpruch genommen worden, daß er bei Abfaſſung des Schluſſes dieſes Muſikſtückes in einen krankhaften Zuſtand verfiel*), der ſich durch folgende Erſcheinungen ausſprach: Sobald er ſich geiſtig beſchäftigte, ſtellten ſich Zittern, Mattigkeit und Kälte in den Füßen und ein angſtvoller Zuſtand ein mit einer eigenthümlichen Todesfurcht, die ſich durch Furcht vor hohen Bergen und Wohnungen**), vor allen metallenen Werkzeugen (ſelbſt Schlüſſeln), vor Arzeneien und Vergiftungen zu erkennen gab. Er litt dabei viel an Schlafloſigkeit und befand ſich in den Morgenſtunden am ſchlechteſten. Da er an jedem ärztlichen Recepte ſo lange ſtudirte, bis er einen Grund gefunden hatte, die ihm verſchriebene Arznei nicht einzunehmen, ſo verordnete ich kalte Sturzbäder, welche

---

anſtaltete Matinée war alſo ein ſinniger Abſchiedsgruß, ein „pour prendre congé" ſeltener Art, das freilich ihren Freunden das Scheiden noch fühlbarer gemacht hat. Möge das Künſtlerpaar bald zu uns zurückkehren mit neuen Liedern und Melodieen."

*) Schumann maß die Schuld ſeines Zuſtandes den Anſtrengungen der Fauſtcompoſition bei, während derſelbe doch offenbar als natürliche Folge allmählich ſich entwickelter organiſcher Leiden, deren Beginn ſich ſchon im 23. Lebensjahre gezeigt hatte (vergl. S. 119), aufzufaſſen ſein dürfte.

**) Vergl. S. 171.

auch ſeinen Zuſtand ſo weit verbeſſerten, daß er wieder ſeiner gewöhnlichen (einzigen!) Beſchäftigung, der Compoſition, nachhängen konnte. Da ich eine ähnliche Gruppe von Krankheitszufällen mehrmals bei ſolchen Männern, namentlich bei Expeditionern, beobachtet hatte, welche im Uebermaaß mit einer und derſelben Sache (ſtetem Addiren ꝛc.) beſchäftigt waren, ſo führte dies zu dem Rathe, daß Schumann ſich mindeſtens zeitweis mit einer Geiſtesarbeit anderer Art, als Muſik, beſchäftigen und zerſtreuen möge. Er wählte ſelbſt bald Naturgeſchichte, bald Phyſik ꝛc., ſtand aber ſchon nach 1—2 Tagen davon ab, und hing, er mochte ſein, wo er wollte, in ſich gekehrt ſeinen muſikaliſchen Ideen nach."

„Lehrreich für den Beobachter, waren die mit dem hohen Grad von Entwickelung des Muſik- und Gehörſinnes zuſammenhängenden Gehörstäuſchungen und das eigenthümliche Gemüthsleben des Mannes. Das Ohr iſt der Sinn, welcher in Nacht und Finſterniß am thätigſten iſt, am ſpäteſten einſchläft, am früheſten erwacht, durch den ſich ſelbſt bei Fortdauer des Schlafs auf den Menſchen durch Zuflüſtern wirken läßt, der am meiſten mit dem Gefühlsvermögen in Verbindung ſteht und in deſſen Nähe die Organe der Vorſicht, Rache, Offenſive, des Tonſinns*) ꝛc. gelegen ſind. Wer die Attribute der Finſterniß und Nacht, welche aufzuzählen der Raum nicht geſtattet, ſich vergegenwärtigt und damit Schumann's Gemüthsleben vergleicht, dem wird hierüber Vieles erklärlich werden. Wenn wir bedenken, daß das Auge kein Licht empfinden, das Hirn keinen Gedanken verſtehen könnte, wenn erſteres nicht Licht, letzteres nicht Gedanken in ſich ſchaffen könnte, ſo wird uns auch ein Aufſchluß über Schumann's Gehörstäuſchungen werden."

---

*) Obwohl die pathologiſche Anatomie uns noch die Antwort ſchuldig iſt, ob und welchen Nutzen ſie ſeit je für das Heilen der Krankheiten gehabt habe: ſo wird ſich doch der Naturforſcher, Phrenolog und Pſycholog freuen, welchen Ausſpruch die Anatomie über Schumann's Hirnbau thun wird. Ein Gypsabguß ſeines merkwürdigen Kopfgebäudes und eine Raumangabe ſeiner Schädelhöhle (nach Morſon) ſind nicht blos zu Vergleichungen mit Beethoven, Mozart, Haydn ꝛc., ſondern auch in pſychologiſcher Hinſicht höchſt wünſchenswerth und um ſo ſicherer von den Obducenten zu erwarten, als

So weit der ärztliche Bericht, welcher beſagt, daß Schumann's krankhafter Zuſtand durch den Gebrauch kalter Sturzbäder dahin verbeſſert wurde, um der Compoſition ſich wieder widmen zu können. Allerdings war er, weil in einem organiſchen Leiden beruhend, nicht mehr zu heben, und in der Folge machten ſich auch von Zeit zu Zeit — die meiſten der vorliegenden, aus Dresden herrührenden Briefe enthalten Klagen über körperliches Unwohlſein — mehr oder weniger Anzeichen von krankhafter Dispoſition bemerkbar. So konnte er, wie man weiterhin aus einem Briefe an F. Hiller erſehen wird, den Anblick des Sonnenſtein (eine Irrenanſtalt bei Pirna in der Nähe von Dresden) nicht ertragen, und nach Mendelsſohn's Dahinſcheiden fühlte er in der Furcht, eines gleichen Todes ſterben zu müſſen,*) ſich ſehr niedergedrückt.**) Selbſt ſeinen Freunden fiel Schumann's abnormer Zuſtand in beſorgnißerregender Weiſe auf, und Dr. Keferſtein berichtet: „Als ich in den vierziger Jahren Schumann in Dresden aufſuchte, fand ich ihn bereits ſehr leidend, durch anhaltendes

---

gerade der jetzige reale Standpunkt obiger Wiſſenſchaft alle Theorie umgehend ſich blos an das rein Objective hält.

(Anmerkung des Herrn Dr. Helbig.)

*) Felix Mendelsſohn-Bartholdy ſtarb angeblich in Folge der Apoplexia nervosa, und zwar am 4. November 1847.

**) Mittheilung des Herrn Dr. Helbig.

Arbeiten waren ſeine Nerven ſo geſchwächt, daß ich ſchon damals um ſein Leben ernſtlich beſorgt wurde. — Auffallend war mir unter andern auch der Umſtand, daß er mir Steinwein vorſetzte, den er ſich, für theures Geld, vom Brockenwirth verſchrieben hatte, indem er behauptete, daß er nirgends ſo gut zu haben ſei. — Er mied gefliſſentlich allen Umgang*) und ſuchte mit ſeiner Klara die einſamſten Spaziergänge."

Alles vorſtehend Mitgetheilte zuſammengefaßt, läßt kaum einen Zweifel darüber aufkommen, daß das wahrſcheinlich von der Natur in Schumann vorgebildete organiſche Gehirnleiden, mit dem Jahr 1844 in das zweite Stadium der Entwickelung trat. Es kann keine Frage ſein, daß Schumanns abermals, und ſtärker hervorgetretener krankhafter Zuſtand einen Einfluß auf ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit ausgeübt hat. Doch würde man ſehr irren, wenn man vorausſetzen wollte, daß die, in die folgenden Jahre fallenden Geiſtesprodukte, ſchon offenbare Spuren des über Schumann verhängten tragiſchen Endes in und an ſich trügen. Dieſe Geiſtesprodukte ſind trotz ihres mitunter düſtern Hintergrundes alle, mit ganz vereinzelten, in die allerletzte Zeit fallenden Ausnahmen, den, Schumann innewohnenden intellectuellen Kräften gemäß empfangen und geboren, und die Mängel, welche etwa an ihnen

---

*) Später gab Schumann ſich wieder nach und nach dem Verkehr mit Andern hin, namentlich mit **Berthold Auerbach**, **Eduard Bendemann**, **Ferdinand Hiller**, **Julius Hübner** und **Robert Reinick**. Auch intereſſirte er ſich lebhaft für die, im Herbſt 1845 in Dresden eingerichteten Abonnementconzerte, unter F. Hillers Leitung, die aber in Folge von deſſen Berufung zum ſtädtiſchen Muſikdirektor nach Düſſeldorf (Ende 1847) wieder einſchlieſen. Schumann war ſogar Directorialmitglied dieſer Conzerte. S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 42.

haften, ſind lediglich auf Rechnung der, überhaupt Schumann fehlenden kritiſchen Schärfe und Klarheit zu ſtellen. Als nachweisbare Folge ſeines Leidens dagegen dürften anzunehmen ſein: zunächſt zeitweilige Unterbrechungen des Schaffens, und dann eine auffallende, faſt unnatürliche, mit 1847 beginnende Steigerung der productiven Thätigkeit, die im Jahr 1849, in welchem Schumann nahe an 30 Werke größeren und kleineren Umfanges ſchrieb, ihren Höhepunkt erreichte.

Wann Schumann ſich in Dresden ſeinen muſikaliſchen Arbeiten wieder aufs Neue zugewendet hat, iſt unklar. Sein Compoſitionsverzeichniß enthält betreffs derſelben blos folgende Notizen:

„1845 (Dresden) Viele contrapunktiſche Arbeiten.*) — Vier Fugen für das Pianoforte (op. 72). — Studien für den Pedalflügel 1ſtes Heft (op. 56). — 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel (op. 60). — Skizzen für den Pedalflügel (op. 58). Intermezzo und Rondo, Finale als Schluß meiner Phantaſie für Pianoforte — als Conzert (op. 54) erſchienen. — Symphonie für Orcheſter in C-dur ſkizzirt.“

Auch hier zeigt ſich wiederum das Beharren in einſeitigem künſtleriſchem Schaffen; in dieſem Falle iſt es aber, da die Mehrzahl der eben genannten Arbeiten dem ſtrengen Styl angehören, ganz augenfällig, daß Schumann eine noch freiere Handhabung des Formellen, als ihm bereits zu Gebote ſtand, erſtrebte. Es war gleichſam die Vorbereitung zu größeren, in der nächſten Zeit zu unternehmenden ſchöpferiſchen Anläufen.

---

*) Der in op. 124 unter Nr. 20 abgedruckte Canon gehört dazu.

Die Studien op. 56 und die Skizzen op. 58 für den Pedalflügel*) ſind anziehend durch das Combinatoriſche wie durch das Erfinderiſche. Die erſteren haben aber ungleich mehr Bedeutung als die zweiten; manches in ihnen klingt ziemlich ſtark an Bach'ſche Kunſt an, die Schumann dabei beſonders vorgeſchwebt haben mag. Von den beiden Fugenwerken op. 72 und 60 beanſprucht das letztere, welches 6 Fugen auf den Namen Bach enthält, eine außerordentliche Anerkennung. Namentlich die fünf erſten Fugen laſſen eine ſo ſichere und meiſterliche Handhabung der ſtrengſten Kunſtformen erkennen, daß Schumann ſchon allein durch dieſe ſich vollen Anſpruch auf den Namen eines tiefſinnigen Contrapunktiſten erworben hat. Dabei offenbaren ſie eine mannigfaltige Bildkraft auf ein und dieſelben vier Noten, indem der Grundton in allen von einander abweichend, und, was im Verein mit formeller Beherrſchung immer als Hauptſache gelten muß, von poetiſcher Stimmung iſt. Es ſind eben ernſte Charakterſtücke. Die ſechſte Fuge ſcheint ein zu Gunſten der Praxis vielleicht nicht ganz lösbares Problem zu bieten, weil die darin zur Anwendung gebrachte gemiſchte gerade und ungerade Bewegung, auf der Orgel eine klare Darſtellbarkeit in Frage ſtellen dürfte.

Das Klavierconzert op. 54, deſſen erſter Satz bereits 1841 („Phantaſie" benannt) entſtand, iſt ein Meiſterwerk in jeder Hinſicht; mehr aber als ein pianiſtiſches, nämlich ein ſymphoniſches, als welches es gleich bei ſeinem erſten Erſcheinen in der Oeffentlichkeit*) anerkannt wurde.

---

*) Die Idee für den „Pedalflügel" zu ſchreiben, iſt wenig praktiſch zu nennen, da dergleichen Inſtrumente höchſt ſelten im Gebrauch ſind. Veranlaſſung dazu mag Schumann ſpeciell durch die Einführung eines Pedalflügels bei der Leipziger Muſikſchule zur Vorübung der Schüler der Orgelklaſſe empfangen haben. Man kann aber ſehr wohl dieſe, von Schumann für den Pedalflügel verfaßten Compoſitionen auf einem gewöhnlichen Klavier ausführen, indem man einen zweiten Spieler die Pedalſtimme eine Octave tiefer übernehmen läßt.

Die C-dur-Symphonie op. 61 endlich, der Entſtehung nach die dritte, vollendet im Jahre 1846, darf als eine glücklich geſteigerte Fortſetzung der im Jahre 1841 unternommenen ſymphoniſchen Schöpfungen betrachtet werden. Sie iſt reifer, männlicher, kräftiger, tiefer combinirt als jene, und namentlich bei weitem orcheſtraler in ihrer ganzen Haltung wie im Einzelnen. Die Einleitung des erſten Satzes „Sostenuto assai“ war urſprünglich zu etwas Anderem beſtimmt, und ſchon componirt, als Schumann den Plan faßte, die Symphonie zu ſchreiben.**) Nach Schumanns eigener Angabe fällt die Conception dieſer Symphonie noch in die erſte Zeit ſeines krankhaften Zuſtandes. Er äußerte: „ich ſkizzirte ſie, als ich phyſiſch noch ſehr leidend war; ja ich kann wohl ſagen, es war gleichſam der Widerſtand des Geiſtes, der hier ſichtbar influirt hat, und durch den ich meinen Zuſtand zu bekämpfen ſuchte. Der erſte Satz iſt voll dieſes Kampfes und in ſeinem Charakter ſehr launenhaft, widerſpenſtig.“

Das Jahr 1846 war für Schumann in productiver Hinſicht wenig ergiebig; ſein Compoſitionsverzeichniß nennt außer der Vollendung der C-dur-Symphonie op. 61 nur noch die Chorlieder op. 55 und 59.***) Wahrſcheinlich war ſein körperliches Befinden einer reicheren Thätigkeit im

---

*) In Dresden am 4ten December 1845 zuerſt in einem Concert durch Frau Clara Schumann zu Gehör gebracht.

**) Die erſte öffentliche Aufführung dieſer Symphonie fand in einem Gewandhausconcerte am 5ten November 1846 ſtatt.

***) In Schumanns Verzeichniß ſind bei op. 59, 5 Lieder angegeben; daſſelbe enthält, wie es gedruckt iſt, nur 4. —

Wege, und auch wohl mit die Urſache einer, Ende November oder ſpäteſtens Anfangs December deſſelben Jahres angetretenen Reiſe nach Wien, woſelbſt ſeine Gattin in vier Conzerten neue Triumphe feierte. Das Künſtlerpaar verweilte mehrere Wochen in Wien, und gab vor der Rückreiſe nach Dresden, am 15ten Januar 1847, eine Abſchiedsgeſellſchaft, bei welcher eine Elite von Kunſtnotabilitäten, als: Bauernfeld, Deinhartſtein, Deſſauer, Eichendorf, Grillparzer, Vesque von Püttlingen (Hoven), Janſa, Jenny Lind, Adalbert Stifter ꝛc. — verſammelt war.*) Auf der Rückreiſe wurden in Prag zwei glänzende Conzerte veranſtaltet, in denen Schumann nach Aufführung ſeines Klavierquintetts und der zum Vortrag gekommenen Lieder, die Auszeichnung ſtürmiſchen Hervorrufs zu Theil ward.**) An dieſe Excurſion nach Süden, knüpfte ſich ſogleich eine andere gen Norden, nämlich nach Berlin, wo Schumann, unter freilich erſchwerenden Umſtänden, eine von der Singakademie veranſtaltete Aufführung ſeines „Paradies und Peri" ſelbſt leitete.***) Nachdem noch zwei eigene Conzerte und eine in Schumanns Behauſung veranſtaltete muſikaliſche Matinée ſtattgefunden, kehrte das Künſtlerpaar Ende März nach Dresden zurück. Auch eines dritten Ausfluges, den Schumann mit ſeiner Gattin nach dreimonatlicher Ruhe, alſo im Juli 1847 unternahm, iſt hier gleich zu gedenken. Er galt ſeiner Vaterſtadt Zwickau, die ein kleines Muſikfeſt unter Leitung des gegenwärtig dort noch wirkenden Muſikdirectors Dr. Klitzſch veranſtaltete, bei welchem es namentlich auf die Aufführung einiger Schumannſcher Werke abgeſehen war. Das Programm enthielt von dieſen die zweite Symphonie C-dur op. 61, das Klavierconzert op. 54, geſpielt von Clara Schumann, und das Chorlied „zum Abſchied“ op. 84, welche Piecen Schumann ſelbſt dirigirte. Uebrigens bot Zwickau Alles auf, um ſeine Gäſte gebührend zu ehren, wie ſchon daraus hervorgeht, daß man dem Künſtlerpaar einen Fackelzug und eine Abendmuſik brachte, zu welcher letzteren Dr. Klitzſch eigends eine Dithyrambe componirt hatte. Die mit dieſen Reiſen verbundene Abwechſelung und Zerſtreuung ſcheint auf Schumann einen wohlthätigen Einfluß ausgeübt zu haben, denn es findet ſich in ſeinem Compoſitionsverzeichniß eine ziemlich bedeutende Anzahl dem Jahre 1847 angehöriger Arbeiten vermerkt, deren Reihe wortgetreu folgende iſt: „2 Romanzen von E. Mörike für 1 Singſtimme mit Pianoforte op. 64.*) Ouverture für Orcheſter zu Genoveva. — Der Schlußchor zur Scene aus Fauſt (Das Ewig-Weibliche zieht°). — 2tes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (in D-moll) op. 63. — „Lied zum Abſchied“ für Chor und Blasinſtrumente (op. 84). — 3tes Trio für Pianoforte, Violine und Cello (in F-dur) op. 80.**) — Vierzeilen und Ritornelle von Rückert als Canon's für mehrſtimmigen Männergeſang (8 Nummern) op. 65.***) „Zum Anfang“ von Rückert für 4ſtimmigen Männerchor.° — 3 Geſänge von Eichendorff, Rückert und Klopſtock für

---

*) Signale für die muſikaliſche Welt vom Jahr 1847. S. 45.

**) Signale für die muſikaliſche Welt vom Jahr 1847. S. 62.

***) Signale für die muſikaliſche Welt vom Jahr 1847. S. 84—85

---

*) Zu dieſem opus gehört, wie es im Druck erſchienen iſt, noch „Tragödie“ von Heine. Vergl. S. 212.

**) Die beiden Klaviertrios op. 63 und 80 ſind hier als 2tes und 3tes aufgeführt, weil Schumann die unter der Werkzahl 88 herausgegebenen Phantaſieſtücke zuerſt als 1ſtes Trio bezeichnet hatte. Vergl. S. 214. Nachdem ſich dies änderte, wurden die genannten Trios wie natürlich, der Reihe nach das erſte und zweite.

***) Dies Werk enthält, wie es gedruckt iſt, nur 7 Stücke.

Männerchor (op. 62). — Solfeggien für Männerchor°. — Solfeggien für gemiſchten Chor.° — 1ſter Akt zur „Genoveva" fertig ſkizzirt. — Lied von F. Hebbel für 2 Sopran und 2 Tenöre.° *)"

Die Klaviertrios op. 63 und 80 reihen ſich hinſichtlich ihres Kunſtwerthes den im Jahr 1842 entſtandenen, ins Gebiet der Kammermuſik gehörenden Tonſchöpfungen, natürlich mit Ausnahme von op. 88, ebenbürtig an. Das erſte deſſelben iſt ein ernſtes charaktervolles und tiefſinniges, trotzdem aber durchaus klares Werk, das andere dagegen ein heiteres, helles Tongemälde, welches nur in den beiden mittleren Sätzen einen leiſen Anflug von Schwermuth, gleich einem tiefen Abendroth, an ſich trägt.

Die größte und bedeutſamſte im Jahr 1847 begonnene, jedoch erſt Anfang Auguſt 1848 völlig beendigte Arbeit, die Oper Genoveva, giebt zu mannigfachen Betrachtungen Veranlaſſung. Wie man geſehen, dachte Schumann ſchon im Jahre 1840 daran,**) ſich auch in der ſchwierigſten aller Kunſtgattungen, der Oper, zu verſuchen. Ein ſolches Streben iſt ganz erklärlich bei einer ſo reich ausgeſtatteten Natur, giebt aber noch keine Gewähr für die thatſächliche dramatiſche Begabung, wie man ſich nur zu häufig überzeugen kann. Der Verſuch indeſſen, ſich in der höchſten gegebenen Kunſtform zu bethätigen, iſt und bleibt aber immer ſo nothwendig als ehrenwerth. Auch Schumanns einzige Oper, kann nur die Geltung eines Verſuchs, und zwar, wenn man ſich an den rein dramatiſchen Theil derſelben hält, diejenige eines nur theilweiſe geglückten beanſpruchen.

---

*) Die mit einer ° bezeichneten Compoſitionen ſind noch nicht veröffentlicht.

**) Vergl. S. 200.

Lange war Schumann hinſichtlich der Wahl des Süjets ſchwankend, wie aus ſeinem Projektirbuch hervorgeht, in welchem folgende von ihm ins Auge gefaßten Stoffe verzeichnet ſind: „Fauſt, Till Eulenſpiegel, el galan (Calderon), Hanko (Beck), Niebelungenlied, Wartburgkrieg, Brücke von Mantible (Calderon), Abailard und Heloiſe, der falſche Prophet (aus Lalla Rukh), der letzte Stuart, Kunz v. d. Roſen, Atala (Chateaubriand), die hohe Braut (König), der Paria, der Corſar (Byron), Maria Stuart, Sakontala (Ueberſetzung von Gerhard), der deutſche Bauernkrieg (Kolhas), Sardanapal (Byron), die Glockendiebe (Mörike), der ſteinerne Fingerzeig (Immermann), der Schmied von Grethna-Green, und der todte Gaſt (L. Robert).“ — In wiefern dieſe Stoffe zur Verwendung eines dramatiſch-muſikaliſchen Kunſtwerkes ſich eignen, dies hier zu erörtern, dürfte nicht der geeignete Ort ſein; es genüge zu erfahren, daß Schumann keinen einzigen derſelben benutzt hat, und daß wahrſcheinlich in Folge von Berathungen mit Robert Reinick*) ſeine Aufmerkſamkeit auf die Sage der heiligen Genoveva, für welche man ſich auch entſchied, gelenkt wurde.

Robert Reinick, in ſeiner Sphäre eine eben ſo lyriſch empfindende Natur, wie Schumann in der ſeinigen, aber doch mit mehr Klarheit und Beſtimmtheit des Urtheils begabt, als dieſer, erklärte ſich auch bereit, den Text zu bearbeiten, welchem Schumann die Tieck'ſche und Hebbel'ſche Dramatiſirung dieſes Stoffs zu

---

*) Der bekannte, zu Dresden am 7^{ten} Februar 1852 verſtorbene Lyriker. Seiner Gattin verdanke ich die hierher gehörigen Mittheilungen betreffs des Textes zur Genoveva. Siehe auch R. Reinicks Lieder, 4. Auflage, mit deſſen Lebensſkizze von Berthold Auerbach S. XXV.

Grunde gelegt wiſſen wollte; und wirklich gab er ſich dieſer ebenſo verfänglichen als undankbaren Arbeit hin. Sehr richtig hatte er empfunden, daß eine Genoveva ohne das Kind und die Hirſchkuh gar keine ſei, und nur mit Widerſtreben auf Schumanns dringendes Begehren von dieſen Attributen bei der Bearbeitung abgeſehen, wohingegen ihm die vielleicht unlösbare Schwierigkeit entgangen zu ſein ſcheint, aus zwei ſo ſcharf entgegengeſetzten Produkten, wie die romantiſch zerfließende „Genoveva“ Tieck's, und das etwas haarſträubende, ungeheuerliche gleichnamige Drama Hebbel's, ein drittes tüchtiges hervorgehen zu laſſen.

Der von Reinick gefertigte Text*) genügte Schumann keineswegs; er benutzte daher des Dichters mehrwöchentliche Abweſenheit von Dresden, zu den ihm nöthig ſcheinenden Abänderungen,**) und der Text erhielt in Folge deſſen ſeine gegenwärtige Geſtalt. Dieſelbe war ſo abweichend von der früheren, daß Reinick, nachdem er die Varianten kennen gelernt hatte, ſich veranlaßt ſah, auf ſeine Autorſchaft allen Verzicht zu leiſten, daher der Titel des gedruckten Textbuches auch nur einfach beſagt: „nach Tieck und Hebbel.“

Nun war Schumann zufrieden mit der ſtofflichen Unterlage zu ſeiner Oper, ohne indeſſen die dramatiſchen Mängel derſelben gewahr zu werden. „Genoveva! dabei denken Sie aber nicht an die alte ſentimentale. Ich glaube, es iſt eben ein Stück Lebensgeſchichte, wie es jede dramatiſche Dichtung ſein ſoll; wie denn dem Texte mehr die Hebbel'ſche Tragödie zum Grund gelegt iſt," ſchreibt er an H. Dorn.*)

---

*) Reinick hatte zwei verſchiedene Entwürfe gemacht; in dem einen derſelben war die Verbannung Genoveva's in ausgedehnterer Weiſe behandelt, ſo daß während derſelben noch, wie es auch ganz motivirt ſein dürfte, anderweitige Handlung eingeſchoben werden ſollte. Hiervon ſah aber Schumann ab, und ſein Wunſch, die Verbannung und Rückkehr Genoveva's ins Schloß im 4^{ten} Akt unmittelbar aufeinander folgen zu laſſen, blieb maaßgebend.

**) Wahrſcheinlich geſchah dies unter Beihülfe Hebbel's.

Dieſe illuſoriſche Aeußerung ſteht im Widerſpruch zur Sache ſelbſt.

Die Textbehandlung, — es iſt hier nicht von der Diktion die Rede — zur Schumannſchen „Genoveva" iſt zum großen Theil wenig wirkſam im Allgemeinen, und verräth auch eine unſichere Hand, was die Anlage und Einführung der Hauptmomente betrifft.**) Die uralte, aber nichts deſto weniger ſchöne Legende von der heiligen Genoveva iſt beinahe zerſtört. Das kummervolle, thränenreiche Leben der ſchuldlos verbannten Gattin in der Einöde, die Wunder, welche hier zur Erhaltung ihrer ſelbſt und ihres Kindes geſchehen, ja dies Kind ſelbſt, — Alles dieſes, was ſo tief im ſittlichen Gefühl begründet liegt, zur innigen Mitleidenſchaft anregt, und mit dem Volksbewußtſein von der Genoveva auf's engſte, unzertrennbarſte verbunden iſt, kommt hier in Wegfall.***)

So iſt nun allerdings zum größten Theil die „alte ſentimentale" Genoveva glücklich beſeitigt, mit ihr aber zugleich die Sympathie, die jedes theilnehmende Gemüth für die rührend einfache Erzählung empfinden muß. Kaum iſt noch etwas weiter übrig geblieben, als die Liebesintrigue Golo's mit ihren unmittelbaren Folgen. Aber wie illuſionsraubend iſt dieſe eingeführt! Wahrlich, es bedarf keiner Prüderie, keiner beſonderen Scharfſinnigkeit, um ſich hier abgeſtoßen zu fühlen. Der von Golo vorgeſchobene Schuldige iſt ein alter, greiſer Mann; tragikomiſch wirkt es daher, daß die Diener und der Graf an ſeine angebliche Buhlſchaft mit der Gräfin glauben, was gerade ſoviel heißt, als wenn das Publikum daran glaubte. Ein widerſtrebendes Gefühl erzeugt es aber beim Zuſchauer, dieſen armen, alten Mann umgebracht zu ſehen, und von wem? vom Dienertroß, der unmittelbar vorher noch auf die Keuſchheit und Züchtigkeit ſeiner tugendhaften Gebieterin, die gleichzeitig in den Thurm abgeführt wird, ſchwören könnte. Es iſt ein unerquickliches Gemiſch von Wahrheit und Unwahrheit, von Natur und Unnatur hier vereint.

---

*) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854. Nr. 56.

**) Da ich bei den, im Sommer 1850 auf der Leipziger Bühne ſtattgehabten drei Aufführungen des Werkes nebſt allen Proben mitwirkend betheiligt geweſen bin, ſo glaube ich mich um ſo eher zur rückhaltloſen Ausſprache meiner Anſicht berechtigt.

***) Man könnte entgegnen, daß es ſehr ſchwierig, vielleicht unmöglich ſei, dieſe Momente der Sage dramatiſch darzuſtellen; dies wäre blos ein Fingerzeig dafür, daß man überhaupt kein Motiv für die Bühne wählen ſolle, deſſen Darſtellbarkeit problematiſch iſt.

Die Verbannung der Genoveva iſt in den vierten und letzten Akt verlegt. Kaum hat ſie begonnen, ſo wird ſie auch wieder aufgehoben, und Genoveva kehrt ebenſo ſchnell in das gräfliche Schloß zurück, als ſie es verlaſſen. Hierüber etwas weiteres anzuführen, wäre überflüſſig. Es liegt alles auf der Hand, und ſchon vorhin wurde ausgeſprochen, was mit dem, durch die gewaltſame Zuſammenziehung des Stoffes bewirkten Arrangement hier geopfert iſt.

Soweit der Text; die Muſik, ungleich werthvoller als dieſer, offenbart, wie faſt immer bei Schumann einen ſeltenen Reichthum ſchöpferiſcher Kraft, gepaart mit tiefer, edler Auffaſſung. Trotzdem hat ſie, als dramatiſche Muſik betrachtet, mannigfache, wenn auch keineswegs befremdende Schwächen. Dieſe ſind eben in Schumanns Naturell begründet. Daſſelbe, vorwiegend lyriſcher Beſchaffenheit, vermochte nicht, ſich ſo weit zu verläugnen, um durchaus die Höhe dramatiſchen Ausdruckes zu erreichen. Die früheren Vokalcompoſitionen Schumanns laſſen zwar einzelne geglückte Anläufe zum Dramatiſchen erkennen, — ſo namentlich „Paradies und Peri" — aber dieſe dürften noch nicht die Befähigung zu dramatiſcher Kunſt überhaupt conſtatiren. Den beſten, ja, unumſtößlichen Beweis hierfür liefert die Genoveva. In ihr ſind die lyriſchen Parthien die bei weitem gelungenſten, die dramatiſchen dagegen nur theilweiſe befriedigend, nicht ſelten aber lahmend und erſchlaffend. Eine rühmliche Ausnahme hiervon macht vor Allem das Finale des zweiten Aktes. Mehr jedoch als das Geſagte, möchte den Mangel ausreichenden dramatiſchen Talentes bei Schumann die Umgehung des Recitativs, wie ſie in der Genoveva ſich zeigt, bekunden. Man könnte dieſes Verfahren als einen Verſuch zur Erſtrebung größerer formeller Einheit bezeichnen wollen, und vielleicht hat Schumann ſelbſt etwas derartiges dabei im Sinne gehabt. Im Grunde aber war es doch wohl nur die, mit dem Uebergewicht der lyriſchen Natur in Schumann zuſammenhängende Unfähigkeit, das recitativiſche Element als einen Hauptbeſtandtheil dramatiſch-muſikaliſcher Kunſt zu erfaſſen und zu bewältigen. — Wie man für alles Unhaltbare und Unzulängliche zuletzt einen ſcheinbar giltigen, oft ſogar täuſchenden Vorwand anführen kann, ſo äußerte Schumann*) betreffs der, in der Genoveva unbezweifelt recitativiſch aufzufaſſenden, von ihm aber arioſomäßig gehaltenen Parthien, daß das Recitativ ſich durchaus überlebt habe, und daß es ganz unmöglich ſei, in der herkömmlichen Weiſe daſſelbe fortzubehandeln. „In der Genoveva," ſagte er, „iſt aber trotzdem kein Takt, der nicht durch und durch dramatiſch wäre.“ So bewahrheitete er unbewußt den treffenden Ausſpruch Göthe's: „Charaktere machen oft die Schwäche zum Geſetz.“ Es läßt ſich kaum bezweifeln, daß Schumann über die Anforderungen des Dramatiſchen in einem Irrthum befangen war. Gewiß fiele es Niemand ein, in ſeiner Oper Mozartſche oder Gluckſche Recitative zu erwarten und zu fordern; aber Schumann'ſche unbedenklich. Das Recitativ iſt in der Oper der eigentliche Träger der Handlung und mit ſeiner Umgebung erzeugt ſich, wie es denn häufig in der Genoveva der Fall iſt, eine Monotonie, eine Steifheit und Sprödigkeit des (geſungenen) Monologs und Dialogs, die ſchließlich in hohem Grade ermüdend und keinesweges aufgewogen wird durch alle ſonſtigen muſikaliſchen Schönheiten.

---

*) Auf mein ausdrückliches Befragen.

Was über die Behandlung der Singſtimme in der Genoveva zu ſagen wäre, ergiebt ſich einfach aus dem ſchon früher betreffs Schumanns Geſangscompoſitionen Erörterten.

Die Ouverture iſt ein unantaſtbares Muſikſtück, von hohem Kunſtwerth, und den beſten Inſtrumentalwerken Schumanns beizugeſellen.

Die Genoveva erlebte ihre erſte ſceniſche Darſtellung am 25ſten Juni 1850 auf der Leipziger Bühne*) unter des Componiſten eigener Direktion. Ihr folgten am 28ſten und 30ſten deſſelben Monats noch zwei weitere. Seitdem ruht aber die Oper, und hat den Weg auf andre Bühnen nicht gefunden. Nur neuerdings geſchah dies, freilich ohne Schumanns Dazuthun einmal, indem die Weimarſche Hofbühne auf Franz Lißt's Veranlaſſung „Genoveva“ ihrem Repertoir einverleibte.

---

*) Bei der Generalprobe waren von Kunſtnotabilitäten zugegen: Niels W. Gade, Ferdinand Hiller und Ludwig Spohr. Die Ouverture wurde bereits in einem, für den Leipziger Orcheſterfonds veranſtalteten Conzert am 25ſten Februar 1850 aufgeführt.

Wie bereits erwähnt, wurde die Oper Genoveva ſchon im Jahr 1847 begonnen, jedoch erſt 1848 vollendet, und zwar nach Schumanns Compoſitionsverzeichniß bis zum 5ten Auguſt.

Außerdem nennt daſſelbe für das Jahr 1848 noch: „3 Geſänge von T. Ullrich, F. Freiligrath und J. Fürſt für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemuſik (ad libitum). — Chor zu Fauſt „Gerettet iſt das edle Glied“ B-dur.*)

Vom 30ſten Auguſt bis 14ten September: Weihnachtsalbum für Kinder, die gern Klavier ſpielen (42 Stücke) (op. 68).

Im October Ouverture zu Byrons Manfred für Orcheſter (op. 115). Bis 23ſten November: die übrige Muſik zu Byrons Manfred.

Vom 25ſten November bis 20ſten December: „Dein König kömmt in niedern Hüllen,“ von Rückert, Cantate für Chor und Orcheſter (op. 71).**)

Im December 3 Stücke zu vier Händen für das Klavier. Noch 3 Stücke zu vier Händen (op. 66). 5 zweihändige Stücke für Klavier (Waldſcenen).

Das „Weihnachtsalbum,“ gedruckt unter dem Titel: „40***) Klavierſtücke für die Jugend“ (op. 68) iſt eine ebenſo anſpruchsloſe, als liebenswürdige Gabe, welche in der muſikaliſchen Litteratur einzig in ihrer Weiſe daſteht, trotz der mannigfachen Nachahmungen, die ~~ſind~~ ſie im Lauſe der Zeit gefunden hat. Schumann zeigt hier, daß er ein poetiſches Verſtändniß für die Jugend und ihre Lebensarten beſaß. Daß dies Werk ihm lieb und werth war, und daß es nicht, wie man vielfach vermuthet hat, aus Anlaß einer bloßen materiellen Speculation entſtanden iſt, geht aus folgender brieflichen Aeußerung gegen C. Reinecke*) hervor, die auch den Sinn, welcher ihm zu Grunde liegt, erkennen läßt: „Haben Sie denn vielen Dank für die Mühe und den Fleiß, die Sie dieſen meinen älteren Kindern gewidmet; auch meine jüngſten — vorgeſtern abgegangenen — bitten um Ihre Theilnahme. Freilich liebt man die jüngſten immer am meiſten; aber dieſe ſind mir beſonders an's Herz gewachſen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die erſten der Stücke im Album ſchrieb ich nämlich für unſer älteſtes Kind zu ihrem Geburtstag und ſo kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als fing ich noch einmal von vorn an zu componiren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da ſpüren. Von den Kinderſcenen unterſcheiden ſie ſich durchaus. Dieſe ſind Rückſpiegelungen eines Aeltern und für Aeltere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorſpiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zuſtände für Jüngere enthält.

---

*) Beides bis jetzt noch nicht veröffentlicht.

**) Zum erſten Mal aufgeführt in einem für die Armen im Leipziger Gewandhaus veranſtalteten Conzert am 10ten December 1849.

***) Es ſind der Zahl nach 43 in der veröffentlichten Ausgabe.

Die Muſik zu Byron's „Manfred“ ſcheint eine ganz eigenthümliche Bedeutung in Schumann's Daſein zu beanſpruchen; man kann ſich kaum des Gedankens erwehren, daß ſein eignes Seelenleben, und die Vorahnung von dem, ſpäter ihn betreffenden ſchrecklichen Schickſal ſich darin abſpiegelt. Denn was iſt dieſer Byron'ſche Manfred anders als ein unſtät herumirrender, hirnverwirrter, von ſchreckhaften Gedanken gequälter Menſch, und der wahnwitzige, ſeelentödtende Verkehr mit Geiſtern, — der in der Dichtung freilich nur ſymboliſch zu nehmen iſt — war ja auch das charakteriſtiſche Moment von Schumanns Krankheit. Ohne Frage wäre mindeſtens alle Berechtigung zu der Annahme vorhanden, daß Schumann ſich durch das Gefühl der Wahlverwandtſchaft zu dieſem Stoffe ganz beſonders hingezogen fühlte, denn er äußerte einmal geſprächsweiſe: „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Compoſition hingegeben, als der zu Manfred.“ Ja, als er einmal in Düſſeldorf die Dichtung unter vier Augen vorlas, ſtockte plötzlich die Stimme, Thränen ſtürzten ihm aus den Augen, und eine ſolche Ergriffenheit bemächtigte ſich ſeiner, daß er nicht weiter leſen konnte. Nach alle dieſem ſcheint es, daß Schumann ſich leider nur zu ſehr in dieſen ſchauerlichen Stoff vertieft und daß dadurch die Idee deſſelben zuletzt bei ihm zur fixen geworden.

---

*) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 52.

Die Muſik zu „Manfred“ beſteht aus einer Ouverture und 15 theils melodramatiſch, theils in geſchloſſener muſikaliſcher Form gehaltenen Nummern. Die ganze Muſik, namentlich die des Melodramas, iſt meiſterlich*) und in Betreff der Charakteriſtik tief durchdacht. Die Ouverture macht freilich allem Uebrigen den Vorrang ſtreitig; ſie iſt ein gewaltiges Seelengemälde, voll hoch tragiſchen Schwunges, und dürfte in ihrer ganzen geiſtigen Größe alle anderen Inſtrumentalwerke Schumanns überſtrahlen, wenn auch vielleicht zuzugeben wäre, daß ſie wegen ihres düſtern, melancholiſchen Charakters, — ſchwerlich dürfte man zum „Manfred“ eine „heitere, anſprechende“ Muſik verlangen oder erwarten wollen — nicht ſo allgemeiner Sympathien ſich erfreuen möchte, als dieſe oder jene ſeiner Symphonien oder anderweitigen Inſtrumentalwerke. An ihr fühlt man aber deutlich heraus, mit welcher Hingebung, mit welchem Aufwand von ſeeliſchen Kräften ſie gedacht und geſchrieben wurde.

---

*) Hiervon iſt nach Seite des Geſanglichen der „Hymnus der Geiſter Ariman's“ durchaus auszunehmen.

Bis jetzt hat nur eine Bühne die ſceniſche Darſtellung des „Manfred" — das Gedicht iſt für den Gebrauch in allen drei Theilen verändert und gekürzt*) — verſucht, und zwar die Weimaraner, (auf Fr. Lißt's Anregung) zu Anfang 1852 mit mehrfachen Wiederholungen. Schwerlich dürfte auch eine weite Verbreitung des Werkes auf dieſem Wege zu gewärtigen ſein, da das Gedicht, ſo geiſtreiche Züge es immer enthält, für die Maſſe zu wenig anmuthend iſt. Man findet darin keine Menſchen von Fleiſch und Blut, und kann deshalb auch nicht als Menſch mit empfinden. Die „zwiſchen Himmel und Erde" ſchwebende Geiſterwelt, wird, in der Kunſt zur Anwendung gebracht, wohl eine Zeitlang intereſſiren, niemals aber wahre und dauernde Befriedigung gewähren. Dazu kommt hier noch das tiefdämoniſche Element, das mehr erſchreckt als erſchüttert, mehr Mitleid erregt als wahres Mitgefühl, mehr verletzt als verſöhnt. Ungleich feinfühliger und harmoniſcher (in dem Grundtone des Düſtern, Melancholiſchen), als das Gedicht, erſcheint die Schumannſche Muſik, durch welche ihr Schöpfer ſich wahrlich nicht das kleinſte Denkmal als Tondichter geſetzt hat.

Das Adventlied (op. 71), iſt die erſte Compoſition Schumanns während ſeiner Künſtlerlaufbahn (ſo weit ſie bis jetzt betrachtet wurde), mit welcher ſeinerſeits eine

---

*) Ich vermag nicht anzugeben, von weſſen Hand dieſe Abänderungen herrühren.

Annäherung an die „geiſtliche Muſik“ geſchieht. Es liegt derſelben ein Rückert'ſches Gedicht zu Grunde, das in betrachtender Weiſe über Chriſti Einzug in Jeruſalem ſich ergeht, und mit dem Anruf an den Herrn „von großer Huld und Treue“ ſchließt. Auffallend iſt es, daß Schumann dieſen Weg wählte, um ſeinen religiöſen Gefühlen und Anſchauungen Ausdruck zu geben, während ihm doch, wie jedem Andern, die Bibel näher gelegen hätte. Zufällig kann dieſe Erſcheinung nicht genannt werden. Sie dürfte vielmehr tief in Schumanns Weſenheit, in ſeinen Glaubensbekenntniſſen begründet ſein; denn die im folgenden Jahre unternommene Compoſition des Rückertſchen Gedichtes, „Verzweifle nicht,“ für zwei Männerchöre, welche Schumann ausdrücklich „religiöſer Geſang“ nennt, iſt eine Kundgebung ganz in dem Sinne und Geiſte des „Adventliedes.“

An einen, erſt in den letzten Lebensjahren erworbenen Freund, Namens Strackerjan*) ſchreibt Schumann unter dem 13ten Januar 1851:**) „Der geiſtlichen Muſik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchſte Ziel des Künſtlers. Aber in der Jugend wurzeln wir Alle ja noch ſo feſt in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höhern Alter ſtreben wohl auch die Zweige höher. Und ſo hoffe ich, wird auch dieſe Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr ſein.“ Wirklich ſchrieb Schumann auch im Jahr 1852 noch eine Meſſe und ein Requiem, Beides auf die lateiniſchen Worte; allein von dieſen Werken wäre wohl nur der Meſſe eine kirchliche Bedeutung zuzuſchreiben, denn nach Vollendung des Requiems ſagte er: „das ſchreibt man für ſich ſelbſt,“ mithin hat er dabei weniger an die

---

*) Oberlieutenant in Oldenburgiſchen Dienſten.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 58.

Verherrlichung der Kirche, als an ſeine eigene Verklärung gedacht. Dieſer vereinzelte Fall iſt daher um ſo weniger von Gewicht, als Schumann's geiſtige Richtungen im Jahr 1852 nicht mehr ganz frei waren,*) ſondern bereits einen krankhaften Charakter angenommen hatten, der mit Beginn ſeiner Geiſtesumnachtung in eine Art von Myſticismus ausartete. Die Sache, von der oben die Rede geweſen, lag vielmehr noch tiefer, und wird durch Schumanns angeführte briefliche Aeußerung kaum erklärt werden können.

Schumann war im Denken wie im Handeln durchaus das, was man einen „freiſinnigen Geiſt“ nennt. Von der Kirche und ihren Satzungen blieb er ſein Lebelang faſt unberührt, — ein beſtimmender Einfluß hatte im elterlichen Hauſe nach dieſer Seite hin nicht ſtattgefunden, — während er allein in der Humanitätslehre die einzig berechtigte Inſtanz für das Thun und Laſſen erkannte. „Wenn man die Bibel, Shakeſpeare und Göthe kennt und in ſich aufgenommen hat, ſo iſt es genug," äußerte er einmal geſprächsweiſe. Darf es nun unter dieſen Umſtänden befremdlich erſcheinen, wenn Schumann einerſeits ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit nicht der geiſtlichen Muſik zuwendete, die doch nach herkömmlichen Begriffen eben nur für die Kirche exiſtirt, und wenn er anderſeits, um ſeinen Glauben zu bethätigen, den Weg wählte, welcher ſich in den beiden genannten Rückertſchen Gedichten ihm darbot? Schwerlich. Wer aber möchte mit dem Menſchen in Schumann hierüber zu rechten wagen? Iſt doch dies der Punkt in dem Erdenleben, wo alle Schulweisheit aufhört, wo kein Zwang ſtattfinden darf, und wo Jeder mit ſich ſelbſt aufs Reine kommen muß, nach dem weiſen Ausſpruche eines großen Regenten: „In meinem Staat kann Jeder nach ſeiner Façon ſeelig werden."

---

*) Schon im Laufe des Jahres 1851 offenbarte die Geiſtesrichtung Schumanns eine unverkennbare Schwäche der Urtheilskraft. Er hatte die geſammelten Schriften von Eliſabeth Kulmann kennen gelernt, und ſchrieb an mich darüber unter dem 11ten Juni deſſelben Jahres nach Dresden: „Außerdem habe ich ein merkwürdiges Buch kennen gelernt: Eliſabeth Kulmann's ſämmtliche Dichtungen, das mich ſeit 14 Tagen beſchäftigt. Suchen Sie es ſich zu verſchaffen. Ich kann nicht mehr ſagen, als „es iſt ein Wunder, das ſich hier uns zeigt.“ Sehen Sie Bendemann, Hübner, Reinick, Auerbach, ſo grüßen Sie ſie von mir; machen Sie doch einen oder den andern von ihnen, namentlich Auerbach, auf die Kulmann aufmerkſam; ich glaube, ſie werden es mir danken.“ Ich las das Buch, konnte aber Schumanns Enthuſiasmus nicht theilen, wovon ich die Schuld in mir ſuchte. Als ich indeß die Urtheile Sachverſtändiger über die Poeſien des, in jugendlichem Alter verſtorbenen Mädchens hörte, und meine Meinung in denſelben von der Beſchaffenheit der Kulmannſchen Dichtungen beſtätigt fand, wurde mir allgemach Schumanns Begeiſterung klarer. Im Herbſt deſſelben Jahres nach Düſſeldorf zurückgekehrt, hörte ich aus ſeinem Munde wiederholentlich die begeiſtertſten Ausſprüche über das junge Mädchen, deſſen Talente zwar unbezweifelbar ſind, aber doch nicht den Grad künſtleriſcher Entwickelung und Durchbildung zeigen, um hohen Anſprüchen zu genügen. Ja, Schumann hatte das Portrait der von ihm Geprieſenen über ſeinem Schreibtiſch, mit einem Lorbeer bekränzt, aufgehangen, und verehrte ſie überhaupt wie eine Heilige.

Uebrigens hatte Schumann eine Zeitlang die Abſicht, ein bibliſches Oratorium „Maria" in Angriff zu nehmen, wie ſein Projectirbuch zeigt, was indeſſen aus begreiflichen Gründen unterblieb.

Das Adventlied läßt ſich keiner der beſtehenden Kunſtgattungen beigeſellen. Schumann war hierüber ſelbſt im Unklaren. In ſeinem Compoſitionsverzeichniß nennt er es „Cantate", in ſeinen Briefen „Motette". Genau genommen iſt es aber weder das eine noch das andere. Der gedruckten Ausgabe iſt ebendeshalb auch keine generelle Bezeichnung hinzugefügt. Ein Bedenken wäre noch hinſichtlich der muſikaliſchen Behandlung des Textes auszuſprechen; ſie erſcheint nämlich zu breit und zu weitſchichtig angelegt, wie auch der Begriff des „Liedes" mit der Anwendung ſo reicher, ausgedehnter Kunſtmittel im Widerſpruch ſteht. Die Muſik ſelbſt iſt von edelm Ausdruck, aber ohne begeiſterten und begeiſternden Inhalt.

Als ein äußeres, für Schumann nicht unwichtiges Ereigniß des Jahres 1848, iſt die Begründung des Dresdner Chorgeſangvereins*) zu bezeichnen, deſſen techniſch-muſikaliſche Leitung ihm zu Theil wurde, nachdem er ſchon Ende 1847 die Direktion der Liedertafel übernommen hatte, welche durch Ferdinand Hiller's Berufung von Dresden, als Muſikdirektor nach Düſſeldorf auf ihn übergegangen war. An den genannten, ihm befreundeten Meiſter ſchreibt er unter dem 1. Januar 1848**): „Oft gedenken wir Deiner. Auch in der Liedertafel, die mir Freude macht und zu manchem anregt. — — Auch der Chorverein tritt in's Leben — den 5ten zum erſten mal. Bis jetzt ſind 117 Mitglieder — d. h. 57 wirkliche, die andern zahlende."

Die Leitung dieſer Vereine mußte für Schumann nicht allein eine willkommene Direktionsübung, ſondern auch durch die damit in Verbindung ſtehende praktiſche Beſchäftigung, eine wohlthätige Unterbrechung ſeines in einſeitiger Richtung hinſtrömenden Geiſteslebens ſein. Er war dadurch gezwungen mit Anderen und Anderem (ſo weit dies überhaupt bei ihm möglich wurde) zu verkehren, was nur eine belebende Wirkung auf ſein körperliches und geiſtiges Uebelbefinden ausüben konnte. Dies vollkommen erkennend, ſchreibt er auch F. Hiller*): „Der Verlaß auf die Kräfte ſteigert ſich doch mit der Arbeit; ich ſeh' es recht deutlich — und kann ich mich auch noch nicht recht geſund halten, ſo ſteht es doch auch nicht ſo ſchlimm, als es Grübelei manchmal vormalt." Und ein Jahr ſpäter**): „Namentlich hat mir doch die Liedertafel das Bewußtſein meiner Direktionskräfte wieder gegeben, die ich in nervöſer Hypochondrie ganz gebrochen glaubte."

---

*) Siehe Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 49.

**) Der Dresdner Chorgeſangverein wurde [redacted] am 5. Januar 1848 mit durch Schumann begründet, und von ihm bis zu ſeiner Ueberſiedelung nach Düſſeldorf (im Sommer 1850) dirigirt. Nach dieſer Zeit löſte ſich zwar der Verein nicht auf, er hielt aber keine regelmäßigen Zuſammenkünfte, und begann erſt wieder 1855 am Stiftungstage, alſo am 5. Januar, unter Leitung des Herrn Pfretzſchner, von Neuem eine geregelte Thätigkeit. Neuerdings trat der Chorgeſangverein zur Dreyßigſchen Singakademie hinüber, ſo daß er in der That faktiſch nicht mehr beſteht.

Von der Leitung der Liedertafel ſah Schumann aber, ſich allein auf den Chorgeſangverein beſchränkend, bald ab. „Viel Freude macht mir mein Chorverein (60—70 Mitglieder), in dem ich mir alle Muſik, die ich liebe, nach Luſt und Gefallen zu recht machen kann. Den Männergeſangverein hab' ich dagegen aufgegeben; ich fand doch da zu wenig eigentlich muſikaliſches Streben — und fühlte mich nicht hinpaſſend, ſo hübſche Leute es waren," berichtet er wiederum an den ihm befreundeten Kunſtgenoſſen.***)

Der Chorgeſangverein, welcher, wie erſichtlich iſt, Schumann ganz beſonders an's Herz gewachſen war, gab zweifelsohne direkte Veranlaſſung zu manchen demnächſt entſtandenen Vokalcompoſitionen, deren das vorliegende Compoſitionsverzeichniß für's Jahr 1849 eine große Zahl enthält. Ueberhaupt war dies Jahr das, nach quantitativer Seite hin bei weitem ergiebigſte in Schumann's Leben. Schon unterm 10. April 1849 ſchrieb er (allerdings auch mit Bezug auf 1848) an Hiller: „Sehr fleißig war ich in dieſer ganzen Zeit — mein fruchtbarſtes Jahr war es —

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 49.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 54.

***) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 54.

als ob die äußeren Stürme den Menſchen mehr in ſein Inneres trieben, ſo fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen ſo furchtbar hereinbrechende.“ Und Ende 1849 desgleichen: „Aeußerſt fleißig war ich in dieſem Jahre, wie ich Dir wohl ſchon ſchrieb; man muß ja ſchaffen, ſo lang es Tag iſt.“

Mit dem „von Außen ſo furchtbar hereinbrechenden“ meinte Schumann die politiſche Bewegung von 1848 und insbeſondere den Dresdner Maiaufſtand des Jahres 1849. Der letztere vertrieb ihn, wie viele andere friedliebende Menſchen für einige Wochen aus der Stadt*), während welcher Zeit er ſeinen Aufenthalt in Kreiſcha bei Dresden nahm, nicht aber etwa aus principieller Ueberzeugung gegen die Sache ſelbſt, ſondern weil ihm der wüſte Zuſtand unbequem war, wozu vielleicht gar die bereits erwähnte krankhafte Todesfurcht**) mit beigetragen hat. Dieſe Gegenſätze bilden bei ihm einen ſeltſamen Contraſt. Schumann gehörte in politiſcher Hinſicht, gleichwie in religiöſer, zu den Freimüthigen im guten Sinne. Er nahm jederzeit innerlich lebhaften Antheil an allen Weltbegebenheiten. Aber viel zu fern lag es ſeinem äußerlich paſſiven Verhalten, ſeine Meinung gegen Andere offen und rückhaltlos auszuſprechen, geſchweige denn gar irgendwie thätigen Antheil an politiſchen Akten zu nehmen. So war Schumann innerlich ein Liberaler, äußerlich dagegen ein durchaus Conſervativer, und man hat ihn ſich als erſteren nicht etwa in Volksverſammlungen zu denken, ſondern am Schreibtiſch, in der Hand die Feder, welcher bei dieſer Gelegenheit die „Märſche“ op. 76 entfloſſen, deren Entſtehungsgrund Schumann ſelbſt, durch die auf's Titelblatt geſetzte Jahreszahl 1849 andeutete.

---

*) Man ſagte mir, Schumann's Abzug von Dresden ſei ſo plötzlich und ſchnell vor ſich gegangen, daß er nicht einmal Zeit gefunden habe, ſeine Kinder mitzunehmen.

**) Vergl. S. 230.

Die in's Jahr 1849 fallenden Compoſitionen ſind nach dem Compoſitionsverzeichniß folgende:

„1849 (Dresden) Noch*) 4 zweihändige Clavierſtücke (Waldſcenen) (op. 82). —

(Februar) 3 Soiréeſtücke für Clarinette und Pianoforte (op. 73), — den 14. Februar: Romanze und Allegro für Horn und Pianoforte (op. 70). — Vom 18.—20.: Conzertſtück für vier Ventilhörner mit großem Orcheſter. — (op. 86)**) —

Im März: 14 Balladen und Romanzen (von Göthe, Mörike, Uhland, Eichendorff, J. Kerner) für Chor (Heſt I. op. 67. — Heſt II. op. 75).***) — 12 Romanzen für Frauenchor (4, 5 und ſechsſtimmig). — op. 69. Heſt 1 — op. 91. Heſt 2. — Spaniſches Liederſpiel für Sopran, Alt, Tenor und Baß. (12 Nummern) mit Begleitung des Pianoforte (op. 74)†). —

Im April: 5 leichte Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte (op. 103). April und Mai: 35—40 Lieder zu meinem Jugendalbum (op. 79).††) —

---

*) Dieſes „noch“ bezieht ſich auf die Ende 1848 bereits geſchriebenen fünf, den „Waldſcenen“ angehörigen Stücke.

**) Zum erſtenmal aufgeführt in einem Conzert für den Orcheſterpenſionsfond im Leipziger Gewandhaus am 25. Februar 1850.

***) Die veröffentlichten Ausgaben von op. 67 und 75 enthalten nicht 14 Stücke, wie oben angegeben, ſondern nur 10.

†) Von dem ſpaniſchen Liederſpiel op. 74 ſind in dem gedruckten Heſt nur 10 Nummern vorhanden.

††) Das Jugendalbum enthält, wie es veröffentlicht iſt, nur 29 Lieder. Auch wurde der Titel umgeändert in „Liederalbum für die Jugend.“ Dies Werk ſollte wohl ein Seitenſtück zu op. 68 ſein. „Sie werden es am beſten ausſprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemeſſene Gedichte, und zwar

In Kreiſcha bei Dresden: 18.—21. Mai. Fünf Jagdgeſänge für Männerſtimmen mit Begleitung von 4 Hörnern.*) 23. – 26. Mai: „Verzweifle nicht" von Rückert, (op. 93) religiöſer Geſang für doppelten Männerchor. (Orgel ad lib.) 1. – 5. Juni: Deutſches Minneſpiel aus F. Rückert's Liebesfrühling für Sopran, Alt, Tenor und Baß (8 Nummern) mit Begleitung des Pianoforte (op. 101).

In Dresden: 12.– 16. Juni: IV große Märſche für Pianoforte**) (op. 76). — 18. – 22. Juni: 4 Lieder der Mignon aus W. Meiſter von Göthe (das 1te iſt auch im Jugendalbum). Noch die Ballade des Harfners und das Lied der Philine.

Juli den 2. u. 3.: Das Requiem für Mignon ſkizzirt***) — den 6. u. 7. die drei Lieder des Harfners. — (Sämmtlich Stücke aus W. Meiſter.) (op. 98) [ſind in eine Sammlung zu vereinigen].†) — Juli den 13 u. 14. Scene

---

nur von den beſten Dichtern, gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen überzugehen mich bemühte. Mignon ſchließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend," ſchreibt Schumann darüber an E. Klitzſch. (S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 57.) Das iſt nun Alles vortrefflich gedacht, aber der Zweck dieſes Liederalbums ſcheint doch der Hauptſache nach verfehlt, da die in demſelben befindlichen Lieder, mit ſehr wenigen Ausnahmen für jugendliche Stimmen kaum brauchbar ſind. Sie erfordern faſt alle aus- und kunſtgebildete Sänger, und für dieſe dürfte wiederum der muſikaliſche Gehalt nicht bedeutend genug ſein.

*) Neuerdings als Nr. 2 (op. 137) der nachgelaſſenen Werke veröffentlicht.

**) Mit dieſen zugleich entſtand offenbar der in op. 99 als Nr. 14 abgedruckte, die Jahreszahl 1849 tragende „Geſchwindmarſch."

***) Zum erſten Mal in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten am 21. November 1850 aufgeführt. Es iſt unter der Werkzahl 98 b. erſchienen.

†) Die Lieder und Geſänge aus Göthe's „Wilhelm Meiſter" ſind unter der Werkzahl 98 a. erſchienen. Es ſind ihrer im Ganzen neun.

im Dom aus Göthe's Fauſt.° — Den 15.: Scene im Garten desgl.° — Den 18.: „Ach neige". Den 24.—26.: Scene des Ariel mit Fauſt's Erwachen.°

Auguſt: Die Scenen aus Fauſt inſtrumentirt. Ende Auguſt: 4 Lieder für Sopran und Tenor (Tanzlied, Er und Sie, Ich denke dein, Wiegenlied) op. 78.

10.—15. September: 2 Hefte Kinderſtücke für Pianoforte zu vier Händen. (Sechs Nummern.) 18.—26. Sept.: Introduktion und Allegro für Pianoforte und Orcheſter (in G. op. 92). Vom 27. Sept. — 1. Oct.: Noch zwei Hefte vierhändige Kinderſtücke für das Pianoforte (ſechs Nummern) op. 85.

Vom 11.—16. October: 3 doppelchörige Geſänge für größere Geſangvereine („An die Sterne" von Rückert, „Ungewiſſes Licht", „Zuverſicht" von Zedlitz).° — Ende October: „Gottes iſt der Orient" — für Doppelchor.°

Den 4. Nov.: „Nachtlied" von Hebbel für Chor und Orcheſter ſkizzirt; den 8.—11. daſſelbe inſtrumentirt*) (op. 108). Bis letzten Nov. das 2te ſpaniſche Liederſpiel mit vierhändiger Begleitung des Pianoforte fertig gemacht (10 Nummern).**)

4.—5. Dec. 1849: 3 aus den hebräiſchen Geſängen von Lord Byron mit Begleitung der Harfe (ad lib. auch Pianoforte) op. 95. Mitte Dec. 1849: 3 Romanzen für Hoboe mit Pianoforte (op. 94); den 22. Dec.: „Schön Hedwig" von Hebbel für Declamation mit Pianofortebegleitung (op. 106); den 27. Dec. — 3. Januar 1850:

---

*) Zum erſten Mal in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten am 13. Mai 1851 aufgeführt.

**) Dieſe Compoſition wurde vor Kurzem unter dem Titel: „Spaniſche Liebeslieder", als Nr. 3 (op. 138) der nachgelaſſenen Werke veröffentlicht.

„Neujahrslied“ von Rückert*) für Chor und Orcheſter ſkizzirt.“ 0**)

Der mächtig potenzirten ſchöpferiſchen Thätigkeit Schumann's, während des Jahres 1849, folgte unmittelbar, wie leicht begreiflich, eine in produktiver Hinſicht ruhigere Periode. Veranlaſſung mit hierzu war aber auch jedenfalls die zweimalige Abweſenheit Schumann's von Dresden in der erſten Hälfte des Jahres 1850.

Zuerſt unternahm Schumann mit ſeiner Gattin einen Ausflug nach Leipzig, Bremen und Hamburg.***) Ueber denſelben ſchreibt Clara Schumann an Ferdinand Hiller unterm 7. Mai 1850: „Wir machten Februar und März eine ſchöne Reiſe; erſt waren wir 4 Wochen in Leipzig, dann in Hamburg und wurden auf Händen getragen; den Beſchluß der Reiſe in Hamburg machten wir mit Jenny Lind, die in meinen beiden letzten Conzerten ſang.“ — Die zweite Veranlaſſung zu einer mehrwöchentlichen Abweſenheit von Dresden erhielt Schumann durch die Aufführung ſeiner Oper Genoveva in Leipzig, von der bereits berichtet wurde.†)

Doppelt erklärlich alſo iſt es, wenn während der acht erſten Monate des Jahres 1850 verhältnißmäßig nur wenig an Compoſitionen entſtand. Als ſolche nennt das Compoſitionsverzeichniß:

„1850. April. Reſignation, Ergebung, der Einſiedler.

---

*) Zum erſten Mal in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten am 11. Januar 1851 aufgeführt.

**) Die, in der oben angeführten und wörtlich aus Schumann's Compoſitionsverzeichniß copirten Reihe von Compoſitionen mit einer 0 bezeichneten Werke ſind bis jetzt noch nicht veröffentlicht.

***) S. Signale für die muſikaliſche Welt vom Jahr 1850, S. 91.

†) Siehe S. 245.

Drei Geſänge für die Singſtimme mit Pianoforte (op. 83), desgl. „Nicht ſo ſchnell" von G. L'Egrü.*)

Vom 25.—28. April. Die Scenen aus Fauſt: „Die vier grauen Weiber", und „Fauſt's Tod" ſkizzirt, bis zum 10. Mai fertig inſtrumentirt.**)

Der 10. Mai „Abendhimmel" von Wilfried v. d. Neun. Den 11. Mai „Herbſtlieder" desgl. — desgl. bis 18. Mai noch 4 Gedichte von W. v. d. Neun (op. 89).

Juli. „Wandrers Nachtlied," „Schneeglöckchen," „Frühlingsluſt," „Ihre Stimme," „Geiſternähe," „Frühlingslied," „Huſarenabzug," „Geſungen," „Himmel und Erde," „Mein Garten," „Mein altes Roß." ***) Lieder für eine Singſtimme mit Pianoforte.

---

*) Dieſes Lied iſt in op. 77 als Nr. 5 mit abgedruckt. Daſſelbe Heft enthält auch noch den, in der erſten Ausgabe von op. 39 veröffentlichten „frohen Wandersmann," ſo wie gleichfalls drei andre Lieder: „Mein Garten, Geiſternähe und ſtiller Vorwurf," von denen das letztere ſich nicht in Schumann's Compoſitionsverzeichniß vermerkt findet. Auch die in op. 27 und 51 enthaltenen Lieder fehlen ſämmtlich in dem genannten Verzeichniß; ebenſo die Compoſition zu Schiller's „Handſchuh" (op. 87), deren Entſtehung höchſt wahrſcheinlich zwiſchen die Jahre 1849 und 1851 fällt.

**) Der vollſtändige Cyklus der, von Schumann aus Göthe's „Fauſt" componirten Scenen umfaßt, wie ſie die Tragödie giebt, der Reihe nach folgendes: Scene im Garten, Scene im Zwinger „Ach neige" ꝛc., Scene im Dom, Scene des Ariel mit Fauſt's Erwachen, Scene mit den vier grauen Weibern und Fauſt's Tod. Den Beſchluß bildet der Epilog des zweiten Theiles. Schumann hat dieſe Bruchſtücke in drei Abtheilungen gebracht, von denen die erſte die Scenen des erſten Theiles, die zweite diejenigen des zweiten Theiles, und die dritte den Epilog in ſich ſchließt. Das Ganze, welches einen Conzertabend ausfüllen würde, hat Schumann durch eine ſpäter noch an die Spitze geſtellte, große Inſtrumental-Einleitung zum Abſchluß zu bringen geſucht. Veröffentlicht iſt noch nichts von allem.

***) Von dieſen Liedern ſind „Wandrers Nachtlied," „Schneeglöckchen," „Ihre Stimme," „Geſungen," und „Himmel und Erde" in

Auguſt: 6 Lieder von N. Lenau für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte op. 90. Requiem nach einem altlateiniſchen Text für eine Singſtimme mit Pianoforte op. 90."

Der Spätſommer des Jahres 1850 brachte für Schumann ein höchſt wichtiges, in ſeinen Folgen vielleicht unberechenbares Ereigniß mit ſich: die Uebernahme der ſtädtiſchen Muſikdirektorſtelle in Düſſeldorf nämlich, welche damals durch die Berufung Ferd. Hiller's als Capellmeiſter nach Cöln erledigt worden war. Auf die Bevorwortung des Letztgenannten wurde ihm dieſes Amt förmlich angetragen, wie denn auch Ferd. Hiller die einleitenden Schritte deshalb bei Schumann that, was aus den drei folgenden Briefen Schumann's hervorgeht:

Lieber Hiller,

Vielen Dank für Deine Mittheilung. Dein Vorſchlag hat viel Anziehendes, doch tauchten auch einige Bedenken dagegen auf. In beiden Beziehungen, glaub' ich, möchten meine Gedanken mit Deinen eigenen zuſammenſtimmen, ehe Du Dich zur Annahme der Stelle entſchloſſeſt. Namentlich iſt mir aber noch Mendelsſohn's Ausſpruch über die dortigen Muſiker in Erinnerung und klang ſchlimm genug.*) Auch Rietz ſprach mir davon zur Zeit als Du von hier nach D. zogeſt, und „wie er nicht begreifen könne,

---

op. 96 aufgenommen. „Geiſternähe" und „Mein Garten" befinden ſich, wie ſchon erwähnt, in op. 77. „Frühlingsluſt," „Frühlingslied," „Huſarenabzug," und „mein altes Roß" endlich, gehören zu dem Liederhefte (op. 127), welches als fünftes Lied noch „Volkers Lied" (componirt 1851) enthält.

*) Bekanntlich war Mendelsſohn, ehe er an die Gewandhausconzerte nach Leipzig berufen wurde, Muſikdirektor in Düſſeldorf. Ihm folgte Julius Rietz, gegenwärtig Dirigent der Gewandhausconzerte zu Leipzig, und dieſem wiederum Ferd. Hiller.

daß Du die Stelle angenommen.“ Ich ſagte Dir damals nichts davon, um Dich nicht zu verſtimmen.

Darüber, lieber Hiller, ſchenke mir nun reinen Wein ein. Viel Bildung trifft man freilich überall nur ſelten in Orcheſtern und ich verſtehe es wohl auch, mit gemeinen Muſikern zu verkehren, aber nur nicht mit rohen, oder gar malitiöſen.

Sodann bitte ich Dich noch über dies und jenes mir Auskunft zu geben. Am Beſten, ich frage eines nach dem andern:

1) Iſt die Stelle eine ſtädtiſche? Wer gehört zunächſt zu dem Vorſtand?

2) Der Gehalt iſt 750 Thaler (nicht Gulden?)

3) Wie ſtark iſt der Chor, wie ſtark das Orcheſter?

4) Iſt das dortige Leben eben ſo theuer, als z. B. hier? Was zahlſt Du für Dein Logis?

5) Kann man meublirte Logis haben?

6) Wäre für den Umzug, die theure Reiſe hin nicht eine billige Entſchädigung zu erlangen?

7) Wäre der Contrakt nicht ſo zu ſtellen, daß ich, wo ſich mir eine andre Stellung böte, aufkündigen könnte?

8) Dauern die Vereinsübungen auch den Sommer über?

9) Bliebe im Winter Zeit zu kleinen Ausflügen von 8—14 Tagen?

10) Würde ſich für meine Frau irgend ein Wirkungskreis finden laſſen? Du kennſt ſie; ſie kann nicht unthätig ſein.

Und nun noch ein Hauptpunkt. Vor Oſtern 1850 könnte ich nicht abkommen. Meine Oper wird im Februar ganz beſtimmt in Leipzig, und bald darauf vermuthlich in Frankfurt, in Angriff genommen. Da muß ich natürlich dabei ſein. Ueber all dieſes bitte ich Dich nun mir Auskunſt zu geben und dann wollen wir das Weitere beſprechen. Sehr ſchwer wird uns die Trennung von unſerm Sachſenland werden — und doch iſt's auch heilſam, aus dem gewohnten Kreislauf der Verhältniſſe einmal wieder zu neuen überzugehen. Sonſt ſind wir hier ſehr thätig. Clara giebt mit Schubert*) ſehr beſuchte Soiréen; ich habe eine Aufführung der Peri vor und bin mit einer großen Anzahl Arbeiten unausgeſetzt beſchäftigt. Darüber in meinem nächſten Brief mehr. Habe nochmals herzlichen Dank, daß Du meiner gedacht in der Sache; möge die weitern Entſchlüſſe ein guter Genius leiten. Tauſend Grüße von meiner Frau an die Deinige, wie an Dich.

Dresden, d. 19ten November 1849.

R. Schumann.

Dieſem Brief folgte ſehr bald ein zweiter, als Antwort auf einen inmittelſt von Hiller eingegangenen:

Dresden, d. 3. Decemb. 1849.

Lieber Hiller,

Die ganze Zeit her litt ich an Kopfſchmerz, der mich an allem Arbeiten und Denken hinderte. Daher die etwas verſpätete Antwort.

Dein Brief, alles was Du mir ſchreibſt, macht mir immermehr Luſt zu Düſſeldorf. Sei nun ſo gut, mir zu ſchreiben, *bis wann* Du glaubſt, daß die Herren Vorſtände einen *beſtimmten* Entſchluß wegen Annahme der Stelle von mir wünſchen. Brauchte ich mich nicht vor Oſtern zu entſcheiden, ſo wäre mir das am liebſten. Ich werde Dir ſpäter ſagen, warum? — Noch eines: ich ſuchte neulich in einer alten Geographie nach Notizen über Düſſeldorf und fand da unter den Merkwürdigkeiten angeführt: 3 Nonnenklöſter und eine Irrenanſtalt. Die erſteren laſſe ich mir gefallen allenfalls; aber das letztere war mir ganz unangenehm zu leſen. Ich will Dir ſagen, wie dies zuſammenhängt. Vor einigen Jahren, wie Du Dich erinnerſt, wohnten wir in Maxen.*) Da entdeckte ich denn, daß die Hauptanſicht aus meinem Fenſter nach dem Sonnenſtein**) zu ging. Dieſer Anblick wurde mir zuletzt ganz fatal; ja, er verleidete mir den ganzen Aufenthalt. So dachte ich denn, könne es auch in Düſſeldorf ſein. Vielleicht iſt aber die ganze Notiz unrichtig, und die Anſtalt dann nur ein Krankenhaus, wie ſie in jeder Stadt ſind.

---

*) Königl. Sächſ. Conzertmeiſter.

Ich muß mich ſehr vor allen melancholiſchen Eindrücken der Art in Acht nehmen. Und leben wir Muſiker, Du weißeſt es ja, ſo oft auf ſonnigen Höhen, ſo ſchneidet das Unglück der Wirklichkeit um ſo tiefer ein, wenn es ſich ſo nackt vor die Augen ſtellt. Mir wenigſtens geht es ſo mit meiner lebhaften Phantaſie. Erinnere ich mich doch auch etwas ähnliches von Göthe geleſen zu haben. (Sans comparaison.) —

Dein Gedicht zur Erinnerung an Chopin***) hab' ich geleſen und Dein allgewandtes Talent darin bewundert. Auch ich hatte hier eine Feier vor. Die Behörde ſchlug mir aber die Frauenkirche ab. Wir waren ſehr ärgerlich darüber.

Da fällt mir ein, Dich zu fragen, wird im nächſten Jahre ein Rheiniſches Muſikfeſt zu Stande kommen? . Und in welcher Stadt? Es ſollte mir Freude machen, dabei mitwirken zu können, und ſchiene mir eine gute Gelegenheit, mich in den Rheinlanden einzuführen. Schreibe mir, was Du darüber denkſt.

---

*) Hier hielt Schumann, wie bereits früher bemerkt wurde, ſich öfter beſuchsweiſe auf dem Gute der Frau Major Serre auf.

**) Der Sonnenſtein iſt eine Irrenanſtalt bei Pirna.

***) Hiller hatte zu der, von ihm für Chopin in Düſſeldorf veranſtalteten Gedächtnißfeier ein Gedicht verfaßt.

Aeußerſt fleißig war ich in dieſem Jahre, wie ich Dir wohl ſchon ſchrieb; man muß ja ſchaffen, ſo lang es Tag iſt. Auch ſehe ich mit Freuden, wie die Theilnahme der Welt an meinen Beſtrebungen mehr und mehr wächſt. Auch dies ſpornt an. Kämeſt Du nicht vor Deiner gänzlichen Ueberſiedelung nach Köln noch einmal hieher? Es war immer die Rede davon.

Mit herzlichem Gruß

Dein

R. Schumann.

Nachdem Schumann über die, in vorſtehendem Briefe geäußerten Beſorgniſſe beruhigt worden, war nur noch ein Skrupel wegen definitiver Annahme der Düſſeldorfer Muſikdirektorſtelle vorhanden.

Doch Schumann ſpreche ſelbſt:

Lieber Hiller,

Wir haben hier in den letzten acht Tagen zweimal die Peri herausgebracht — Du weißeſt, was das heißen will, und wirſt mich entſchuldigen, daß ich Dir noch nicht geantwortet.

So freundlich und annehmlich nun die Vorſchläge ſind, die Du mir im Namen des Muſikvereins ſtellſt, ſo kann ich als ehrlicher Mann doch nicht anders ſchreiben, als was ich Deinem Vorſtand auch direkt ſchon gemeldet, daß ſie wegen der definitiven Antwort ſich bis Anfang April noch gedulden möchten. Im Vertrauen, lieber Hiller! Es ſind hier für mich von einigen einflußreichen

Leuten Schritte gethan worden*) — und obgleich ich nicht recht daran glaube, ſo iſt mir doch gerathen worden, mit der beſtimmten Annahme einer andern Stellung noch zu warten. Desgleichen habe ich aber auch erklärt, daß dies nur bis $1^{\text{ſten}}$ April der Fall ſein würde.

Das kannſt Du mir aber ſicher nicht verdenken, daß ich, im Fall ich die hieſige Capellmeiſterſtelle erhielte, oder auch nur beſtimmte Ausſicht dazu, es binnen Jahr und Tag zu werden, den großen Umzug nach D. erſparen möchte, in wie vieler Beziehung auch die dortige Stellung mir lieber wäre.

Du weißeſt nun, was Du Dir vielleicht ſchon gedacht haſt; im Uebrigen bitte ich Dich, gegen Niemanden, als die Nächſtbetheiligten, der Sache zu erwähnen.

Die erſte Aufführung der Peri war mir ſehr gelungen, die zweite (des 3^{ten} Theils) durch den brillanten Geſang der Schwarzbach**) zur vollen Geltung gelangt, was mich ſehr freute.

Sonſt iſt jetzt alles in Spannung auf den Propheten
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —.—
— — —

Gehab Dich wohl, lieber Hiller! Grüße Deine Frau herzlich und gedenke freundlich

Dresden d. 15^{t} Januar 1850.

Deines
ergebenen
R. Sch.

---

*) Es betraf die zweite Capellmeiſterſtelle am Königl. Hoftheater zu Dresden.

**) Franziska Schwarzbach war damals Königl. Sächſ. Hofopernſängerin. Gegenwärtig iſt ſie in München engagirt.

Die ſchwache Hoffnung, ſich in Dresden einer Anſtellung erfreuen zu dürfen, ſchwand, und Schumann wandte ſich daher nach Düſſeldorf, wo er ſammt ſeiner Gattin mit offenen Armen empfangen wurde. Man hatte des Umſtandes eingedenk, daß man in Schumann einen der begabteſten ſchöpferiſchen Geiſter der Neuzeit im Gebiete der Muſik, — wenn nicht den begabteſten — zu bewillkommnen habe, eine Empfangsfeierlichkeit vorbereitet, und beim Eintreffen des hohen Künſtlerpaares in Düſſeldorf, welches am 2. September erfolgte, in Ausführung gebracht. Nach modernen Begriffen beſtand dieſelbe in einem Feſteſſen, welchem eine muſikaliſche Produktion Seitens des Geſang- und Muſikvereines voraus ging, deren Programm den zweiten Theil aus „Paradies und Peri" enthielt. Ueberhaupt aber ließ man es nicht an den zarteſten Aufmerkſamkeiten gegen den neuen Dirigenten fehlen,*) die indeß auch zugleich ſeiner genialen Gattin mit galten, und Alles deutete darauf hin, daß man die Acquiſition eines ſo außerordentlichen Künſtlerpaares als ein hoch erfreuliches Ereigniß betrachtete.

Schumann trat ſein Amt als ſtädtiſcher Muſikdirektor faktiſch am 24. October 1850 an, an welchem Tage er zunächſt als ſolcher in dem erſten Abonnementconzert der Saiſon 1850—1851**) den Dirigentenſtab ſchwang. Seine amtlichen Funktionen waren, außer der Leitung dieſer Conzerte, noch mit den wöchentlichen Uebungen des Geſangvereines und einigen, bei dem Gottesdienſt der katholiſchen Kirche üblichen Muſik-Aufführungen im Laufe des Jahres verknüpft. Wie behaglich er ſich in ſeinem Wirkungskreiſe, wenigſtens während der beiden erſten Jahre fühlte, geht aus einem Briefe an C. Klitzſch*) hervor, in welchem er ſchreibt: „Ich bin ſehr zufrieden in meiner hieſigen Stellung, und wüßte, da ſie meine phyſiſchen Kräfte auch nicht zu ſehr in Anſpruch nimmt (dirigiren ſtrengt doch ſehr an), kaum eine, die ich mehr wünſchte.“

---

*) Um hier bloß ein Beiſpiel anzuführen, ſei erwähnt, daß Schumann jederzeit, ganz der bisherigen Sitte zuwider, zu den Conzertproben in einem Wagen von Hauſe abgeholt wurde.

**) Das Programm dieſes Conzertes enthielt notoriſch folgende Muſikſtücke: „Große Ouverture (C-dur op. 124) von Beethoven. Conzert (G-moll) für Pianoforte und Orcheſter von F. Mendelsſohn-Bartholdy, vorgetragen von Frau Clara Schumann. Adventlied von Rückert, Motette für Chor und Orcheſter, componirt von R. Schumann. Präludium und Fuge (A-moll) von J. S. Bach, vorgetragen von Frau C. Schumann. Comala von N. W. Gade.

Schumann war ebenſo wenig Dirigent von Fach, als Lehrer.**) Es fehlten ihm die weſentlichſten Eigenſchaften zu Beidem, und zunächſt das Vermögen, ſich mit größeren öffentlichen Kreiſen in engen Rapport zu verſetzen, ihnen ſeine Intentionen klar und anſchaulich zu machen; das Letztere darum, weil er entweder gar nicht, oder doch ſo leiſe ſprach, daß er nur ſelten dem Wortlaute nach verſtanden wurde. Dann auch mangelte ihm die phyſiſche Ausdauer und Energie zu einem Direktorialpoſten; er war immer ſehr bald erſchöpft, und mußte von Zeit zu Zeit ausruhen im Verlaufe einer Probe. Endlich entbehrte er Maſſen gegenüber aller Um- und Ueberſicht. Dagegen hatte er wiederum für ſich: eine namhafte, verehrungswürdige künſtleriſche Perſönlichkeit, der eine gewiſſe ernſte, würdevolle und ehrfurchtgebietende Haltung eigen war. Letzterer, ſo wie dem Umſtande, daß der Chor und das Orcheſter in einem trefflichen Zuſtande aus Hiller's Händen an ihn überging, iſt es zuzuſchreiben, wenn mindeſtens das erſte Jahr ſeiner Düſſeldorfer Wirkſamkeit von guten, erfreulichen Erfolgen begleitet war. Die meiſten Aufführungen erwieſen ſich während deſſelben als genußbringend, wenn man nicht den Maaßſtab techniſcher Vollendung anlegt.*)

---

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 62.

**) Vergl. S. 216—217.

So blieb das Unzureichende ſeiner Direktorialbefähigung zunächſt den Uneingeweihten verhüllt; fühlbar machte es ſich erſt, als ſein mehr und mehr ſich entwickelnder krankhafter Zuſtand, ſo wie das gleichzeitig allmählige Hervortreten einer gewiſſen Indolenz ihm die Möglichkeit raubte, ferner auch das nur noch zu leiſten, was er früher wirklich zu leiſten im Stande geweſen war, wodurch ſich nach und nach ein Mißmuth und eine bedenklich um ſich greifende Verſtimmung (um nicht zu ſagen Unwille) in den muſikaliſchen Kreiſen, welchen Schumann leitend vorſtand, verbreiten und feſtſetzen mußte. Daß dadurch dann auch die etwa Böswilligen, deren es bei jeder Gelegenheit giebt, eine erwünſchte Handhabe gegen Schumann erhielten, bedarf keiner Frage oder Verwunderung. Nichts deſto weniger wurde ſein Engagement von Jahr zu Jahr, vielleicht auf Grund einer billigen Pietät, verlängert, bis endlich im Herbſt 1853 nach Ablauf des erſten der üblichen Winterconzerte, welches am 27. October ſtattfand**), Schumann ſeiner Funktionen als ſtädtiſcher Muſikdirektor von dem „Verwaltungsausſchuß des allgemeinen Muſikvereins“ plötzlich entbunden wurde, obwohl kurz vorher, wie es hieß, der Contrakt erſt wieder auf ein Jahr verlängert worden war. —

---

*) Da ich mich damals ſelbſt unter den Mitwirkenden auf dem Orcheſter befand, ſo kann ich hierüber aus eigener Wahrnehmung berichten.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 69.

Nachdem vorſtehend im Weſentlichen, und ſo weit es für die gegenwärtige Darſtellung nothwendig erſcheint, mit wenigen Worten Schumann's praktiſche Wirkſamkeit während ſeines Düſſeldorfer Lebens anticipirend berührt worden iſt, ſind noch die erforderlichen Mittheilungen über ſeine, in dieſe Periode fallende ſchöpferiſche Thätigkeit und über andere äußere Erlebniſſe nachzuholen.

Kaum war Schumann in den neuen Verhältniſſen ein wenig heimiſch geworden, als er neben ſeiner amtlichen Wirkſamkeit auch ſogleich wieder anfing, ſeinem Schaffensdrange Genüge zu thun. Für das Jahr 1850 nennt noch das Compoſitionsverzeichniß als in Düſſeldorf Entſtandenes:

„Ende September. Inſtrumentation des Neujahrsliedes von Rückert.*)

Vom 10.—16. October, Conzertſtück für Violoncello mit Begleitung des Orcheſters ſkizzirt, bis zum 24. inſtrumentirt (op. 129).

Vom 2. November — 9. December. Symphonie in Es-dur (in 5 Sätzen) ſkizzirt und inſtrumentirt (op. 97).**)

1850. December. Vom 29.—31., ſkizzirt: Ouvertüre zu Schillers Braut von Meſſina (op. 100).“***)

Die Symphonie in Es-dur, der Entſtehung nach die vierte, könnte man im eigentlichſten Sinne des Worts „die Rheiniſche“ nennen, denn Schumann erhielt ſeinen Aeußerungen zufolge den erſten Anſtoß zu derſelben durch den Anblick des Cölner Domes, ſo wie theilweiſe auch die Feierlichkeiten der, in jene Zeit fallenden Erhebung des

---

*) Dies Werk wurde als Manuſcript zum erſten Mal aufgeführt in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten am 11. Januar 1851.

**) Zum erſten Mal in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten aufgeführt am 6. Februar 1851.

***) In den Düſſeldorfer Abonnementconzerten zuerſt aufgeführt am 13. Mai 1851.

Cölner Erzbiſchofs v. Geißel zum Cardinal, im Laufe der Arbeit" auf dieſelbe influirt hätten. Dem letzteren Umſtande verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinſicht nicht üblichen Satz (nämlich den vierten der Reihenfolge nach), urſprünglich überſchrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie.“ Bei Veröffentlichung des Werkes ſtrich Schumann dieſe, des leichteren Verſtändniſſes halber hinzugefügte Aufſchrift; er ſagte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunſtwerkes thut ihnen beſſer; ſie ſtellen dann wenigſtens keine verkehrten Vergleiche an.“ In Betreff des Charakters der andern Sätze fügte er hinzu: „es mußten volksthümliche Elemente vorwalten, und ich glaube es iſt mir gelungen,“ was auch auf zwei Stücke, (nämlich das zweite und fünfte), in ihrer planen, im guten Sinne, ſo weit das bei Schumann überhaupt möglich war, popurlären Haltung, mindeſtens Anwendung finden dürfte.

Sonſthin reiht ſich die Es-dur-Symphonie im Ganzen als Tonſchöpfung den andern Orcheſterwerken Schumann's ebenbürtig an, und es iſt kein Grund vorhanden, ſie irgendwie zurückzuſetzen, wenn man nicht als Kriterium die Wahrnehmung anwenden wollte, daß bei allen Meiſtern, ſelbſt den größten, immer ein Werk ſchöner iſt als das andere, womit indeß gegen die künſtleriſche Bedeutung der einzelnen Geiſtesſchöpfung gar nichts entſcheidendes vorgebracht iſt. Es fragt ſich nämlich, ob das Kunſtwerk ein wirkliches ſei, und wenn dieſe Frage, wie im gegenwärtigen Falle, zu bejahen, dann weiß man genug. So zeigt denn auch die Es-dur-Symphonie für ſich betrachtet: Reichthum der Erfindung, Originalität, Friſche der Empfindung, Wahrheit des Ausdrucks, geiſtvolle Combination, und überhaupt meiſterliche Handhabung des Materials —

Eigenſchaften mit einem Wort, die ihren Kunſtwerth unzweifelhaft machen.

Die dem Jahr 1851 angehörenden Arbeiten ſind:

„(Januar). Vom 1.—12. Jan.: Ouvertüre zur Braut von Meſſina inſtrumentirt (op. 100). Fünf Lieder für den Mezzoſopran von Ullrich, Mörike und Kinkel: (Herzeleid, Fenſterſcheibe, Gärtner, Volkers Lied, Abendlied) op. 107.*) Januar, vom 23. bis 2. Februar fertig ſkizzirt und inſtrumentirt, Ouvertüre zu Shakeſpeare's „Julius Cäſar" (op. 128).**)

März: „Märchenbilder," vier Stücke für Bratſche und Pianoforte op. 113. — Vier Huſarenlieder von Lenau für Bariton und Pianoforte op. 117. „Frühlingsgrüße" von Lenau. — Noch eines von Lenau.

April bis 11. Mai: Der Roſe Pilgerfahrt für Soli, Chor mit Begleitung des Pianoforte (24 Nummern) (op. 112).***) Vom 12. Mai — 1. Juni: Der Königſohn, Ballade von Uhland, für Chor und Orcheſter (6 Nummern, — die letzte fehlt), op. 116.†) Mädchenlieder für 2 Stimmen von Eliſabeth Kulmann (1—4) op. 103. — 7 Gedichte von E. Kulmann für eine Stimme op. 104. Brautgeſang von Uhland, der Sänger von demſelben, für Chor.*)

---

*) Von dieſen Liedern ſind in op. 107 nur die drei erſten und das letzte enthalten. Volkers Lied iſt weggelaſſen, und befindet ſich in op. 125, wogegen zwei andere noch in op. 107 aufgenommen wurden, nämlich „Im Walde," componirt 1852, und die „Spinnerin." Das letztere Lied iſt in Schumann's Compoſitionsverzeichniß nicht zu finden.

**) Zum erſten Mal bei Gelegenheit des Männergeſangfeſtes am 3. Auguſt 1852 in Düſſeldorf zu Gehör gebracht.

***) Kam in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten zum erſten Mal am 5. Februar 1852 zur Aufführung.

†) Am 6. Mai 1852 in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten zum erſten Mal aufgeführt.

Juni 1851. Noch**) fünf 4händige Stücke zum Kinderball (op. 109). Die Ballade „Königſohn“ fertig componirt und inſtrumentirt.***)

Auguſt 1851. — Lied von W. Müller.†) — 3 Stücke für Pianoforte allein (Romanzen oder Phantaſieſtücke) op. 111.

September 1851. — Sonate in A-moll, für Violine und Pianoforte. — op. 105.

„Die Hütte“ und „Warnung“, zwei Lieder aus den Waldliedern von Pfarrius op. 119.††)

October, vom 2.—9., Trio in G-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello — op. 110.

---

*) Bis jetzt noch nicht erſchienen.

**) Dieſes „noch“ bezieht ſich auf vier andere 4händige bereits componirte Klavierſtücke, die Schumann für op. 109 beſtimmt, jedenfalls aber vergeſſen hatte, in ſein Compoſitionsverzeichniß einzutragen. Urſprünglich wollte Schumann den Cyklus dieſer in op. 109 enthaltenen Tonſtücke „Kinderball“ betiteln. Als er ſie nach Vollendung einmal mit ſeiner Gattin durchſpielte, war ich zufällig zugegen, und Schumann interpretirte bei der „Préambule“ im launigen Ton: „Hier fahren noch die Bediente mit den Schüſſeln durch die Geſellſchaft.“ Weiterhin im Verlaufe der Stücke meinte er dann: „nach und nach miſchen ſich die Großen hinein, und die Sache wird ernſthafter.“ Schließlich mag ihm eben das Ganze für einen „Kinderball“ zu ernſthaft erſchienen ſein, und er wählte den Titel: „Ballſcenen.“ Uebrigens zeigt ſich Schumann's ſchöpferiſcher Geiſt in ihnen im liebenswürdigſten Lichte. Die Idee des „Kinderballes“ wurde aber nicht aufgegeben, und nachträglich im Jahre 1853 noch effektuirt.

***) In dieſe Zeit, und zwar Ende Juli fällt eine Erholungsreiſe nach der Schweiz. S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 62.

†) Iſt, wie ſchon bemerkt, in op. 125 mit enthalten.

††) op. 119 enthält außer dieſen beiden Liedern auch noch ein drittes von Pfarrius: „der Bräutigam und die Linde“, welches in dem Compoſitionsverzeichniß nicht zu finden iſt.

October vom 26.—2. November: 2. Sonate (D-moll) für Pianoforte und Violine. — op. 121.

November, vom 7.—27.: Die Pilgerfahrt der Roſe für Orcheſter inſtrumentirt.

December, 1. und 2.: Das Scherzo der Symphonie von N. Burgmüller inſtrumentirt.*)

December, vom 3.—19.: Clavierauszug und neue Inſtrumentation der ältern Symphonie in D-moll.

December, vom 19.—23.: Ouvertüre zu Göthe's Herrmann und Dorothea fertig gemacht. (Dieſe Ouvertüre ſchrieb ich mit großer Luſt in wenigen Stunden.)"**)

Von den vorſtehend verzeichneten Compoſitionen iſt zunächſt einiges in Betreff „der Roſe Pilgerfahrt" zu bemerken. Die Compoſition dieſes, von dem talentvollen Dichter M. Horn***) herrührenden Gedichtes war für eine, in kleinerem Rahmen zu faſſende und mit beſcheideneren Mitteln ausgeſtattete Tonſchöpfung intendirt. Demgemäß wurde urſprünglich nur Klavierbegleitung dazu geſchrieben. In dieſer Geſtalt führte Schumann das Werk kurz nach ſeinem Entſtehen im privaten Kreiſe auf. Er ſchreibt darüber unterm 9. Auguſt 1851 an E. Klitzſch†): Auch eine kleine muſikaliſche Aufführung hatten wir im vorigen Monat. Es iſt ein Märchen „der Roſe Pilgerfahrt“ eines jungen Chemnitzer Poeten, Namens Horn, das ich für Soloſtimmen, Chor und Pianoforte componirt, in Form und Ausdruck etwas der Peri verwandt, das Ganze nur mehr ins Dörfliche, deutſche gezogen.“

---

*) Von dieſem Stücke exiſtirte in Düſſeldorf das, bis auf die Inſtrumentation fertige Manuſcript, welches Schumann ſo intereſſirte, daß er es vollendete.

**) Dieſe Ouvertüre iſt vor kurzem als op. 136 und zwar als Nr. 1 der nachgelaſſenen Werke veröffentlicht worden. Man merkt ihr ſehr an, daß ſie in 5 Stunden concipirt wurde. Uebrigens hatte Schumann die Abſicht, ein ganzes Singſpiel nach Göthe's: „Herrmann und Dorothea" zu componiren. S. die Briefe an M. Horn im Anhang, Nr. 64 u. 65.

***) Die Correſpondenz Seiten Schumann's mit dem Dichter wegen des Textes ſ. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 59, 60, 61, 63, 64 und 65.

†) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 62.

Nachdem Schumann das Werk gehört, fand er, um daſſelbe größeren Kreiſen zugänglich zu machen, es nicht unangemeſſen, eine Orcheſterbegleitung hinzuzufügen, was im November des Entſtehungsjahres geſchah; die feine, geiſtreiche Inſtrumentation iſt nur geeignet den Reiz des Colorites, von dem ein Klavier keine Ahnung geben kann, bedeutend zu erhöhen. Die formelle Haltung der „Pilgerfahrt der Roſe“ iſt genau ſo, wie in „Paradies und Peri“, weshalb dasjenige, was bei Gelegenheit des letztgenannten Werkes die Form betreffend, geſagt wurde, nicht erſt wiederholt zu werden braucht. Im Uebrigen kann nicht bezweifelt werden, daß „der Roſe Pilgerfahrt“ reizende, anmuthige Tonbilder enthält; man könnte das Werk vielleicht geradezu ein „muſikaliſches Idyll“ nennen, indeſſen fällt es ſeinem Charakter nach, durch theilweis übermäßige Süße und Empfindſamkeit in jenes Genre, welches man in der Poeſie und Novelliſtik neuerdings treffend als die Lovely-Richtung bezeichnet.

Mit dem „Königſohn“ verſucht Schumann es zum erſten Mal ſeit ſeiner erſten ſchöpferiſchen Periode wieder entſchieden, der Produktivität ein neues Feld zu eröffnen. Er fühlte ſich in den überkommenen „für alle Zeiten gültigen Formen“*) zu Hauſe, und glaubte nun um ſo ſicherer und mit um ſo beſſerem Erfolge ſich durchaus auf die eigenen Kräfte ſtützen zu können. Die Vorläufer zu der, von Schumann ſchließlich aufgenommenen „Balladenmanie im Frakturſtyl", welche er mit dem „Königſohn" begann, dem auch bald mehrere gleichartige Produkte folgten, könnte man allenfalls in dem „Adventlied" und in dem „Neujahrslied" erblicken.

---

*) Vergl. S. 210.

Im „Königſohn" manifeſtirt ſich klar und deutlich von Anfang bis Ende das Streben, neue formelle Geſtaltungen im Großen in's Daſein zu rufen, was jedoch zu keinem glücklichen Reſultate geführt hat, wie hier vorweg bemerkt werden ſoll. Schumann war ſich nicht ganz klar über ſeine Abſicht, ja, die feſte Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit ſeines Calculs ließ ihn ſogar die Einwürfe Anderer zuerſt ganz überhören. So konnte es denn nicht fehlen, daß die von Schumann mit dem „Königſohn" eröffneten, ausſchließlich für die Conzertmuſik beſtimmten Produktionen, nach formeller Seite hin etwas Unzulängliches haben mußten.*) In der That fehlt wenigſtens dem, bis jetzt allein veröffentlichten „Königſohn" das geſchloſſene und einheitsvolle der Form, und zwar nicht irgend einer gegebenen Form, ſondern überhaupt einer ſolchen, die kunſtgemäßen Bedingungen entſpricht. Dieſer Mangel liegt in der willkürlichen Vermiſchung lyriſcher und dramatiſcher Elemente begründet, welche bequem hätte umgangen werden können. Im „Königſohn" ſchließt Schumann ſich, bis auf eine Strophe, eng an die Dichtung an, während Alles, was die Einheit eines muſikaliſchen Kunſtwerkes in größer organiſirter Form aufhebt, zuvor aus derſelben hätte entfernt werden müſſen. Lediglich die letzte Strophe des Schlußgeſanges iſt, weil Schumann der Anſicht war, daß ſie für den Abſchluß eines größeren Muſikſtückes ſich nicht eigne, weggeblieben, und durch eine andere erſetzt.*) Und hier fragt man ſich billig, warum nicht Alles, wie es urſprünglich war, ſtehen blieb, wenn der Componiſt im Uebrigen die Dichtung unverändert ließ, — und andererſeits wiederum, warum das Ganze nicht durchweg eine paſſendere formelle Umgeſtaltung erfuhr, wenn überhaupt an der Dichtung gerüttelt, und dieſelbe dadurch in ihrem Beſtande verletzt wurde. Endlich kommt noch die Frage in's Spiel, ob es äſthetiſch gerechtfertigt ſei, ein dichteriſches Genre, wie die Ballade, in größere, breitere muſikaliſche Formen auszuſpannen, und die umfangreichſten Kunſtmittel, wie beim „Königſohn" der Fall iſt, in Anwendung zu bringen, da es ſcheint, daß dieſes Aufgebot maſſenhafter Kunſtmittel außer allem Verhältniß zu dem knapp und gedrängt gehaltenen Weſen der „Ballade" ſteht. An einigen Stellen im „Königſohn" iſt auch dieſes knappe, gedrängte Weſen muſikaliſch nachgebildet, während an anderen dieſem ganz entgegengeſetzt, ein Vers ins Breiteſte ausgedehnt und vielfach wiederholt wird, wie z. B. in Nr. 4 und namentlich in Nr. 5. Dies ſind Widerſprüche, die ſelbſt bei aller Freude an vielem Schönen und ſehr Bedeutenden, was der „Königſohn" enthält, nicht zu überſehen, und was ſchlimmer iſt, nicht zu löſen ſein dürften.

---

*) Nach Allem, was ich gehört, ſollen die weiterhin von Schumann unternommenen, derſelben Gattung angehörigen Compoſitionen eben ſo in formeller Hinſicht beſchaffen ſein, wie der „Königſohn", mit Ausnahme der Uhland'ſchen Ballade „das Glück von Edenhall", von welcher mir mein Freund, Dr. Haſenclever in Düſſeldorf, mittheilte, daß er für Schumann die Dichtung behufs der Compoſition in paſſender Weiſe umgearbeitet habe.

Die bereits im Jahr 1841**) componirte, dann aber zurückgelegte, und erſt Ende 1851 hinſichtlich der Inſtrumentation überarbeitete und darauf der Oeffentlichkeit übergebene D-moll-Symphonie, der Entſtehung nach die zweite, theilt alle Vorzüge der beſten, in die mittlere ſchöpferiſche Periode Schumanns fallenden Arbeiten. Ja, es will faſt bedünken, als ob ſie an Kraft, Gedrängtheit und Klarheit der Conception überhaupt eine hervorragende Stellung unter allen größeren Werken des Meiſters einnimmt. Sie beſteht aus vier, nach dem Vorbilde der Meiſterwerke dieſer Gattung organiſirten Sätzen, die aber unmittelbar ineinander übergehen, zu welcher Anordnung Schumann vielleicht durch die kurze, unausgeführte Romanze (an Stelle des langſamen Satzes) Veranlaſſung fand, wenn nicht das Streben nach größerer formeller Abrundung dazu geführt hat. Die inſtrumentalen Abänderungen, welche Schumann ſeinem Manuſcript angedeihen ließ, beziehen ſich lediglich auf die Blasinſtrumente. Das Streichquartett wurde beibehalten, wie es urſprünglich geſchrieben war. Außerdem kam ein Inſtrument, welches in der Romanze dem erſten Entwurf gemäß, eine Rolle ſpielen ſollte, zum Wegfall: die Guitarre, weil Schumann glaubte, daß ihre Wirkung den üblichen Orcheſterinſtrumenten gegenüber eine zweifelhafte ſein möchte.

---

*) Es iſt mir unbekannt, von weſſen Hand dieſer veränderte Schluß herrührt.

**) Vergl. S. 211.

Die erſte Compoſition des Jahres 1852 war ein zweiter Verſuch auf der, von Schumann mit dem „Königsſohn“ eingeſchlagenen Bahn: Uhlands Ballade, „des Sängers Fluch“ für Soli, Chor und Orcheſter*.*) Sie wurde vom 1—6ten Januar ſkizzirt, vom 10—19ten deſſelben Monats inſtrumentirt.**) Ihr folgte laut der Compoſitionsüberſicht:

---

*) Dieſe, wie alle demnächſt mit einer * bezeichneten Compoſitionen ſind zur Zeit noch nicht veröffentlicht worden.

**) Dieſe Ballade wurde als Manuſcript auf dem Niederrheiniſchen Muſikfeſt zu Aachen 1857 zu Gehör gebracht. So viel darüber

„Februar, vom 13—22ſten: lateiniſche Meſſe (in C) ſkizzirt°. Vom 24ſten Februar bis 5ten März, dann vom 24—30ſten März die Meſſe inſtrumentirt und den Clavierauszug gemacht.

April. Vom 26ſten April bis 8ten Mai ein lateiniſches Requiem ſkizzirt°.

Mai. Vom 9—15ten. Inſtrumentation der doppelchörigen Motette „Verzweifle nicht“ für Orcheſter. (Comp. 1849). Vom 16—23ſten. Inſtrumentation des ganzen Requiems.

Juni. Vom 18—22ſten. Die 4 Balladen „vom Pagen und der Königstochter“ ſkizzirt°.*)

„Die Flüchtige“ von Schelling für Declamation mit Begleitung des Pianoforte.**)

Juli. Vom 28ſten bis zum 12ten September. Inſtrumentation und Clavierauszug der Ballade: „Page und Königstochter.“ (Das Arrangement der 1ſten Ballade iſt von Clara.)

October und November: Clavierauszüge von „Sängers Fluch“, Requiem, und zweite Abtheilung der Fauſt-ſcenen.

December. Vom 9—16ten. 5 Lieder „der Königin Maria Stuart“ für Mezzoſopran mit Pianoforte op. 135. Clavierauszug der Symphonie in D-moll.“

So lebhaft in der erſten Hälfte dieſes Jahres, in die eine Reiſe nach Leipzig, vom 6—23ſten März fällt, der Anlauf zum Produciren nach den vorſtehenden Angaben

---

bekannt worden, iſt es nicht blos die genannte Ballade; außer ihr gehören noch mehrere Uhland'ſche Poeſieen dazu, die mit einander zu einem Cyklus verflochten ſind. Als Verfaſſer wird Richard Pohl genannt.

*) Das Gedicht iſt das bekannte von E. Geibel. Schumanns Compoſition wurde als Manuſcript bereits am 2ten December 1852 in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten zum erſten Mal aufgeführt.

**) Iſt mit in op. 122 enthalten.

ſich zeigt, ſo matt ſieht die zweite Hälfte deſſelben in dieſer Hinſicht aus; faſt nur Arrangements ſind es, mit denen Schumann ſich da beſchäftigte. Dieſer Umſtand war wohl begründet in ſchärfer, auf der Baſis des, ſich bereits früher gezeigten krankhaften Zuſtandes, hervortretenden körperlichen Leiden, die als Fortſetzung der Dresdener Krankheitszufälle und als unmittelbare Vorgänger der zu Anfang 1854 ſich ereignenden traurigen Kataſtrophe zu betrachten ſind.

Schon im Jahre 1851 zeigten ſich beſorgnißerregende Symptome der ſchrecklichen, ſich mehr und mehr vorbereitenden, unheimlich lauernden Krankheit. In Bezug darauf ſchreibt Sch. unterm 11ten Juni 1851:*) „Sonſt ſind wir alle leidlich wohl, ich nur manchmal von nervöſen Leiden afficirt, die mich manchmal beſorgt machen; ſo neulich nach Radecke's**) Orgelſpiel, daß ich beinahe ohnmächtig wurde.“ Dieſe „nervöſen Leiden“ traten im Jahr 1852 verſtärkt auf, und waren von eigenthümlichen Erſcheinungen begleitet. Zu denſelben gehörte vor Allem ſeine, ſchon vorher, aber doch nicht in ſo hohem Grade bemerkbar geweſene, ſchwerfällige Sprache. Dann auch war es höchſt auffallend, daß Schumann beim Hören von Muſik alle Tempi zu ſchnell erſchienen, ja, daß er häufig geradezu langſamere verlangte, und danach auch bei ſeinen Muſikaufführungen verfuhr, offenbar, weil er nicht mehr im Stande war, einer lebhaften Bewegung zu folgen. Seine körperliche Haltung hatte etwas gedrücktes, ſeine Begegnung ließ trotz aller, gegen Näherſtehende kundgegebenen Freundlichkeit den Zuſtand der Apathie herausfühlen. Bei dem, an den vier erſten Tagen des Auguſt 1852 ſtattgehabten großen

---

*) An mich ſelbſt.

**) Robert Radecke, ein Kunſtgenoſſe, der gegenwärtig in Berlin wirkend, damals Schumann in Düſſeldorf beſuchte.

Männergeſangfeſt zu Düſſeldorf, betheiligte er ſich, obgleich er zum Mitdirigenten gewählt worden war, nur mäßig, und eine Erſchöpfung der geiſtigen und phyſiſchen Kräfte, namentlich bei den wenigen von ihm ſpeciell dirigirten Piecen war unverkennbar.

Um ſeinen abermaligen krankhaften Zuſtand zu mildern, brauchte Schumann damals nach ärztlicher Verordnung kalte Rheinbäder; auch ging er hinterher auf Anrathen ſeines Arztes nach Scheveningen zur Badekur, von wo er Ende September nach Düſſeldorf zurückkehrte. Sein Befinden erlaubte ihm aber nicht, ſogleich ſeinen amtlichen Funktionen ſich zu unterziehen, weshalb die Leitung der erſten beiden Winterconzerte auf ſeinen Wunſch von Julius Tauſch übernommen wurde. Endlich erholte er ſich wieder ſo weit, und zwar zum letzten Mal in ſeinem Leben, daß er ſich auf's Neue, freilich mit immer mehr welkenden Kräften, ſeinem Berufe zu widmen vermochte. So dirigirte er, wie gewöhnlich, die Abonnementconzerte vom Dritten ab, und ließ es auch während des Jahres 1853 an einer Menge ſchriftlicher Arbeiten nicht fehlen. Dieſe ſind nach dem Compoſitionsverzeichniß:

„1853. Januar: Harmoniſirung der 6 Sonaten für Violine von J. S. Bach.

Februar, vom 27. — 12. März. Skizzirung und Inſtrumentation der Ballade „das Glück von Edenhall" für Männerchor, Soloſtimmen mit Orcheſter.° *)

März. Vom 15. bis 10. April: Clavierauszug von „Edenhall" und Harmoniſirung der 6 Sonaten für Violoncell von J. S. Bach.°

April, 15.—19. Feſtouvertüre mit Geſang über das

---

*) Die mit einer ° bezeichneten Arbeiten ſind noch nicht veröffentlicht.

Rheinweinlied für Orcheſter op. 123*). (Den Anfang ſchon im Sommer 1852 entworfen.) Den 20.—24., 2händiges Clavierarrangement der Ouvertüre, Scherzo und Finale (op. 52).

Mai. Vom 28.—9. Juni: 7 Fughetten für Pianoforte op. 126.

Juni. Vom 11.—24. Juni: Kinderſcenen für Pianoforte in G-dur. — 2 leichte Sonaten für die Jugend für Pianoforte (in D-dur und C-dur) op. 118.

Auguſt, vom 4.—11. 2händiges Arrangement der Streichquartette Nr. 1 und 2 (op. 41). Vom 13.—15. Ouvertüre zu Fauſt ſkizzirt; den 16. und 17. inſtrumentirt.°**) — Den 20.: Geburtstagslied für Clara für 4 Stimmen.° — Vom 24.—30.: Conzertallegro mit Einleitung für Pianoforte mit Orcheſter op. 134.

September, den 2.—5.: Phantaſie für Violine mit Orcheſter ſkizzirt (op. 131). Den 6. und 7. inſtrumentirt.***)

---

*) Aufgeführt zum erſten Mal beim Muſikfeſt in Düſſeldorf am 17. Mai 1853.

**) Die Ouvertüre zu Fauſt hatte Schumann ſchon mehrere Jahre hindurch beſchäftigt, ohne daß er dazu gekommen wäre, wirklich eine zu ſchreiben. Er hielt ein ſolches Unternehmen für eine äußerſt ſchwierige, kaum erſchöpfend zu löſende Aufgabe, und hatte hierin allerdings Recht. Ungemein erfreut war er daher, als am Vorabend des Schluſſes ſeiner Künſtlerlaufbahn — ohne freilich das nahe Ende derſelben zu ahnen — ſeine Abſicht, die vorher componirten Fauſtſcenen zum Abſchluß zu bringen (ſ. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 69), noch verwirklicht wurde. Ich habe dieſe Fauſtouvertüre bei einem Beſuch in Düſſeldorf von Schumann und ſeiner Gattin im vierhändigen Klavierauszuge gehört; ſie machte mir einen bedeutenden, unvergeßlichen Eindruck.

***) Von Joſef Joachim zum erſten Mal öffentlich vorgetragen in den Düſſeldorfer Abonnementconzerten, am 27. October 1853.

— Den 15.: Ballade vom Haideknaben von Hebbel für Deklamation mit Begleitung des Pianoforte.*) Vom 18. bis 20. „Kinderball", 6 vierhändige Klavierſtücke (die Menuett ſchon 1850). — op. 130."**)

Außer dieſen Compoſitionen entſtanden, ſo viel bekannt geworden, Ende 1853 und Anfang 1854 noch: „Mährchenerzählungen", 4 Stücke für Klavier, Clarinette und Bratſche, op. 132, ein Conzert für Violine mit Orcheſterbegleitung***), ein Heft Romanzen für Violoncell und Pianoforte†), und die Geſänge der Frühe op. 133. Ein Heft dreiſtimmiger Lieder, op. 114, welches vorher entſtand, iſt nicht in Schumann's Compoſitionsverzeichniß mit aufgeführt. —

Die krankhaften, im Jahr 1852 mehrfach hervorgetretenen Symptome zeigten ſich nicht allein wiederum im Jahr 1853, ſondern es kamen auch neue hinzu. Zunächſt war es das ſogenannte „Tiſchrücken", welches Schumann in vollſtändige Ekſtaſe verſetzte, und ſeine Sinne in der vollen Bedeutung des Worts berückte.††) An Ferd.

---

*) Iſt mit in op. 122 enthalten. Vergl. S. 279.

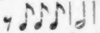
**) Bis hieher reichte Schumann's Compoſitionsüberſicht, als er ſie mir zur Benutzung im Herbſt 1853 nach Bonn ſchickte.

***) Es iſt zur Zeit noch Manuſcript.

†) Die Exiſtenz dieſes Werkes geht aus einem Briefe an Strackerjan hervor. (S. Briefe vom Jahr 1833 – 1854 Nr. 70.) Gedruckt iſt es noch nicht.

††) Das Tiſchrücken hat zu jener Zeit, wo es die Runde durch die Boudoir's und Theegeſellſchaften nervöſer Damen, ja, durch die Studirzimmer ſonſthin ernſter Männer machte, allerdings auch manchen beſonnenen Kopf irritirt; doch unterſcheiden ſich dieſe Vorkommniſſe durchaus von der krankhaften Exaltation, welche Schumann damals ergriffen hatte. Als ich im Mai 1853 beſuchsweiſe in Düſſeldorf mich aufhielt, und eines Nachmittags in Schumann's Zimmer eintrat, fand ich ihn auf dem Sopha liegend, und in einem Buche leſend. Auf mein Befragen, welches Inhaltes das letztere ſei, erwi-

Hiller ſchrieb er darüber unter dem 25. April 1853*): „Wir haben geſtern zum erſtenmal Tiſch gerückt. Eine wunderbare Kraft! Denke Dir, ich fragte ihn, wie der Rhythmus der 2 erſten Takte der C-moll-Symphonie wäre! Er zauderte mit der Antwort länger als gewöhnlich — endlich fing er an:

 — aber erſt etwas langſam. Wie ich ihm aber ſagte: „aber das Tempo iſt ſchneller, lieber Tiſch“, beeilte er ſich das richtige Tempo anzuſchlagen. Auch frug ich ihn, ob er mir die Zahl angeben könne, die ich mir dächte; er gab richtig drei an. Wir waren alle wie von Wundern umgeben.“ Und desgleichen unter dem 29. April**): „Unſere magnetiſchen Experimente haben wir wiederholt. Es iſt als wäre man von Wundern umgeben.“

Dann auch ſtellten ſich zeitweilig Gehörstäuſchungen ein, der Art, daß Schumann einen Ton unausgeſetzt zu hören glaubte, und auch in nervöſer Erregung wirklich hörte, obſchon in der ganzen Umgebung nichts, was einem

---

derte er mit gehobener, feierlicher Stimme: „Oh! wiſſen Sie noch nichts vom Tiſchrücken?“ Wohl! ſagte ich in ſcherzendem Tone. Hierauf öffneten ſich weit ſeine, für gewöhnlich halb geſchloſſenen in ſich hineinblickenden Augen, die Pupille dehnte ſich krampfhaft auseinander, und mit unheimlichem, geiſterhaftem Ausdrucke ſagte er halblaut und langſam: „Die Tiſche wiſſen Alles.“ Als ich dieſen drohenden Ernſt ſah, ging ich, um ihn nicht zu reizen, auf ſeine Meinung ein, in Folge deſſen er ſich wieder beruhigte. Dann holte er ſeine zweite Tochter herein, und fing an mit ihr und einem kleinen Tiſche zu experimentiren, wobei er den letzteren auch den Anfang der C-moll-Symphonie von Beethoven markiren ließ. Die ganze Scene hatte mich aber aufs Aeußerſte erſchreckt, und ich erinnere mich genau, daß ich meine Beſorgniſſe damals ſogleich gegen Bekannte geäußert habe.

*) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 66.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 67.

Tone hätte ähnlich ſein können, wahrzunehmen war.*) Nichts deſto weniger wurde dieſe bedenkliche Erſcheinung, da ſie ſich immer wieder verlor, ignorirt. Daß Schumann ſich fortwährend in leidendem Zuſtande befand, iſt aus einem im Juli 1853 geſchriebenen Briefe**) erſichtlich, in welchem es heißt: „Auch ich fühle mich noch nicht in meiner vollen Kraft und muß noch alle anſtrengende größere Arbeiten meiden.“ So vermochte er ſich bei dem 1853 in Düſſeldorf ſtattgehabten Muſikfeſte auch nur inſofern zu betheiligen, als er die Direktion des erſten Feſtconzertes (in welchem er noch einen entſchiedenen Triumph mit ſeiner D-moll-Symphonie feierte), und die Leitung zweier Nummern am dritten Feſttage übernahm, was aber unter großer Anſtrengung geſchah. Daß dieſes Arrangement von ihm ſelbſt ausging, beſtätigen zwei Briefe an F. Hiller***), in denen er den letzteren um Uebernahme der anderweitigen Direktion des Feſtes bittet.†)

---

*) Ein jüngerer Kunſtgenoſſe, Namens Becker, Sohn des in der Einleitung genannten Bergmeiſters Becker, welcher damals in Düſſeldorf lebte, berichtete mir, daß er eines Abends mit Schumann zuſammen in einem Bierlokale geweſen ſei. Plötzlich habe Schumann die Zeitung weggelegt und geſagt; „ich kann nicht mehr leſen; ich höre fortwährend A.“

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 68.

***) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 66 u. 67.

†) Als Schumann Ende Juli 1853 beſuchsweiſe in Bonn anweſend war, überfiel ihn eines Morgens nach dem Aufſtehen plötzlich ein Zuſtand, der ihn glauben machte, daß er von einem Nervenſchlag befallen ſei. Er legte ſich wieder zu Bett, und nur mit der größten Mühe konnte ihn der ſchnell hinzugerufene Arzt, Dr. Kalt, dazu bewegen, aufzuſtehen, und jenen Glauben fahren zu laſſen. Der genannte Arzt ſprach damals ſchon entſchiedene Befürchtungen über Schumann’s Zukunft gegen mich aus.

Der Schluß des Jahres 1853 brachte für Schumann noch zwei freudige Ereigniſſe, — die letzten; welche er überhaupt erlebt hat. Das eine derſelben fällt in den Monat October, und betrifft die Begegnung mit Johannes Brahms, den er ſelbſt noch durch ein enthuſiaſtiſches Bekenntniß in den Spalten ſeiner ehemaligen Zeitung*) als „Kunſtmeſſias“ der muſikaliſchen Welt zuführte; das andere fällt in den Monat November, wo er mit ſeiner Gattin eine Kunſtreiſe nach Holland antrat, die einem kleinen Triumphzuge glich. „Wir hatten eine Muſikfahrt nach den Niederlanden unternommen, die vom Anfang bis zum Schluß von guten Glücksgenien begleitet war. In allen Städten wurden wir mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet. Ich habe zu meiner Verwunderung geſehen, wie meine Muſik in Holland beinahe heimiſcher iſt, als im Vaterland. Ueberall waren große Aufführungen der Symphonieen, gerade der ſchwierigſten, der 2. und 3., im Haag auch mir die Roſe vorbereitet,“ ſchreibt er an Strackerjan.**)

Die „Signale für die muſikaliſche Welt“ berichten über dieſe Reiſe in Nr. 51 des eilften Jahrganges: „Robert Schumann und ſeine Gattin feiern große Triumphe in Holland, in Utrecht wurde er wiederholt nach Aufführung einiger ſeiner Compoſitionen gerufen und mit Kränzen überſchüttet.“ Und in Nr. 52: „Robert Schumann und ſeine geniale Gattin ſind hier (in Amſterdam) wie in anderen Hauptſtädten Hollands mit Enthuſiasmus aufgenommen worden, noch niemals habe ich Clara Schumann ſo ſchön ſpielen hören, als hier in Holland. Schumann fand überall die Concerte vorbereitet und brauchte ſich nur an das Pult zu ſtellen, um zu dirigiren. In Rotterdam und Utrecht kam ſeine dritte Symphonie zur Aufführung, in Amſterdam und im Haag die zweite, auch „der Roſe Pilgerfahrt" im Haag. Das holländiſche Publikum, deſſen Bildung im Ganzen dem Beſten zugewendet iſt, und das neben den alten Meiſtern auch die neuen kennt und ehrt, hat das Künſtlerpaar überall mit Freude bewillkommt und mit Ehren überhäuft."

---

*) S. neue Zeitſchrift für Muſik, Bd. 39, S. 185.

**) S. Briefe vom Jahr 1833—1854 Nr. 70.

Am 22. December traf Schumann von der holländiſchen Reiſe wieder in Düſſeldorf ein, wo nun bald jenes ſchreckliche Ereigniß ſich erfüllen ſollte, welches ihn der Kunſt und der Welt für immer entriß. Mit Ausnahme eines kleinen Ausfluges nach Hannover lebte Schumann in den beiden letzten Monaten (Januar und Februar 1854,) während welcher er noch ſeiner Familie angehörte, durchaus zurückgezogen. Neben der Redaktion ſeiner „geſammelten Schriften", welche er eben zum Druck vorbereitete, beſchäftigte ihn dieſe Zeit hindurch eine litterariſche Arbeit, welche er „Dichtergarten" benannte. Die Idee dazu, nach welcher es galt, möglichſt Alles, was von der älteſten bis auf die neueſte Zeit in den Werken namhafter Dichter gelegentlich über Muſik ſich findet, zuſammenzuſtellen, hatte Schumann bereits in früheren Jahren gefaßt, und die Shakeſpeare'ſchen und Jean Paul'ſchen Schriften im Hinblick hierauf excerpirt. Jetzt ſtand er im Begriff, daſſelbe noch in Bezug auf die Bibel, ſo wie der griechiſchen und lateiniſchen Claſſiker zu thun, was allerdings inſofern für ihn anſtrengend geweſen ſein mag, als er ſeit ſeiner Schul- und Studienzeit die todten Sprachen gänzlich vernachläſſigt hatte. Dieſe umfaſſende Arbeit nun ſollte er nicht mehr vollenden, denn mitten in derſelben traten die, in den vorhergehenden Jahren ſchon bemerkbar gewordenen krankhaften Symptome mit erneuerter Heftigkeit auf, und ſteigerten ſich ſchnell bis zu einem ſolchen Grade, daß jener unheilvolle, geiſtesumnachtete Zuſtand, von dem Schumann nicht wieder genas, demnächſt die Oberhand gewann.

Zunächſt zeigten ſich die Gehörstäuſchungen wieder. Schumann glaubte einen Ton zu hören, der ihn unabläſſig verfolgte, und aus dem ſich allmählich Harmonieen, ja, ganze Tonſtücke entwickelten. Endlich traten auch Geiſterſtimmen hinzu, die bald in verſöhnendem, bald in verfolgendem, vorwurfsvollem Tone ihm Zuflüſterungen machten und ihm während der letzten vierzehn Tage ſeiner leidensvollen Düſſeldorfer Exiſtenz ſelbſt die Nachtruhe raubten. Eines Nachts verließ er plötzlich ſeine Ruheſtätte und forderte Licht, indem er äußerte, daß Fr. Schubert und Mendelsſohn ihm ein Thema geſandt hätten, welches er ſogleich aufſchreiben müſſe, was denn auch trotz aller Gegenvorſtellungen ſeiner Gattin geſchah.*) Dann wollte er plötzlich wieder fort in eine Heilanſtalt, um ſich der Pflege eines Arztes gänzlich zu übergeben, denn „zu Hauſe könne er nicht wieder geneſen" ſprach er mit Ueberzeugung aus. In einem ſolchen Augenblicke verlangte er einen Wagen, ordnete ſeine Papiere, ſeine Compoſitionen, und machte ſich zum Abſchied fertig. Er fühlte ſeinen Zuſtand klar, und namentlich wenn heftig aufgeregte Momente herankamen, bat er, ihm fern zu bleiben. Seine Gattin bot Alles auf, durch Zureden die Trug- und Wahnbilder, welche in Schumann's erhitzter Phantaſie unaufhörlich ſich kreuzten, zu verſcheuchen. Kaum war dies aber gelungen, ſo ſtellte ſich im nächſten Augenblick ein neues Phantom ſeinen wirren Sinnen dar. Zu wiederholten Malen äußerte er auch, daß er ein Sünder ſei, und die Liebe der Menſchen nicht verdiene. In dieſer Weiſe ging es vierzehn Tage fort, bis endlich der geiſtige Widerſtand, welchen Schumann bisher noch momentan ſeinen Leiden entgegenzuſetzen gewußt hatte, gänzlich unterlag, und die innere Angſt ihn zu einem Schritt der Verzweiflung trieb.

---

*) Ueber dieſes Thema hat Schumann noch während des Ausbruches ſeiner Krankheit fünf Variationen für Pianoforte geſchrieben.

Es war am Faſtnachtsmontag, den 27. Februar 1854, als Schumann in der Mittagsſtunde den Beſuch ſeines Arztes, des Sanitätsraths Dr. Haſenclever, ſo wie des Kunſtgenoſſen Albert Dietrich empfing. Man ſetzte ſich gemeinſchaftlich. Während des Geſpräches, das aufgenommen worden, verließ Schumann, ohne ein Wort zu ſagen, das Zimmer. Man glaubte, er werde zurückkehren, und als dies nach einem gewiſſen Zeitraume nicht geſchehen war, entfernte auch ſeine Gattin ſich, um nach ihm zu ſehen. Er war im Hauſe nirgend zu finden. Die anweſenden Freunde eilten ſofort auf die Straße, um den Vermißten zu ſuchen, — vergeblich; er war im Negligée und ohne Kopfbedeckung in aller Stille aus dem Hauſe nach der Rheinbrücke gegangen, und hatte durch einen Sturz von derſelben in den Strom ſeinem qualvollen Zuſtande ein Ende zu machen verſucht. Die gegenwärtigen, ihm in einem Kahne ſogleich nacheilenden Schifferknechte, zogen ihn wieder aus den Fluthen.*) Sein Leben war gerettet, aber welch ein troſtloſes?! Vorübergehende erkannten den unglücklichen Meiſter, ſo daß er nach ſeiner Behauſung getragen werden konnte. Seine Gattin, die der größten Schonung bedurfte, ließ ſich durch Zureden verhindern, ihn in ſeinem traurigen, beklagenswerthen Zuſtande zu ſehen. Ein zweiter Arzt wurde zu Hilfe gerufen, denn inzwiſchen trat ein Paroxismus ein, der mit herabgeſtimmten Zuſtänden wechſelte. Schumann mußte fortwährend bewacht werden.

---

*) Schumann ſoll, nachdem er gerettet geweſen, die Schifferknechte flehentlich gebeten haben, ihn ſterben zu laſſen, und noch einen zweiten Verſuch gemacht haben, vom Kahn aus in's Waſſer zu ſpringen.

Die Aerzte fanden es rathſam, den Kranken in andere Umgebungen zu bringen, überhaupt ihm ſpecielle ärztliche Pflege angedeihen zu laſſen, und ſo wurde im Einverſtändniß mit ſeiner Gattin beſchloſſen, ihn der Privatheilanſtalt des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn zu übergeben. Dr. Haſenclever übernahm es in treuer, freundſchaftlicher Hingebung dieſen Beſchluß auszuführen, und geleitete unter Hinzuziehung zweier Wärter den Patienten in einem Wagen am Morgen des 4. März nach ſeinem Beſtimmungsorte, in welchem man am Abend deſſelben Tages anlangte. Hier war Schumann's Bleiben bis Ende Juli 1856.*) Während dieſer Zeit empfing er mit Zuſtimmung des Arztes die Beſuche von Bettina Arnim, Joachim und Brahms, welche aber, da jedesmal ein Zuſtand großer Aufgeregtheit folgte, weiterhin vermieden werden mußten.

---

*) Es ſcheint nicht angemeſſen, das traurige Bild von Schumann's Krankheit durch Anführung von Specialitäten noch zu vervollſtändigen. Nur eine dahingehörige Mittheilung will ich mir an dieſer Stelle erlauben. Ehe ich im Sommer 1855 Bonn verließ, ging ich in Begleitung meines gerade beſuchsweiſe anweſenden Freundes Otto von Königslöw noch einmal nach Endenich, um mich nach dem Befinden des verehrten Meiſters zu erkundigen, wie ich es vorher ſchon häufig gethan hatte. Schumann ſaß gerade am Klavier, welches man ihm auf ſeinen Wunſch hatte hinſtellen laſſen, und phantaſirte. Wir konnten ihn lange und ungeſtört durch eine Oeffnung in der Thür beobachten. Da war es denn herzzerſchneidend, den edlen großen Mann in voller Gebrochenheit ſeiner geiſtigen und phyſiſchen Kräfte ſehen zu müſſen, dem die Kunſt ſo vieles Schöne verdankt, der in unabläſſigem Eifer dem Höchſten ſein ſtilles, aber thatenreiches Leben gewidmet hatte. Das Spiel war durchaus ungenießbar. Es machte den Eindruck, als ob die Kraft, von welcher es ausging, vollſtändig gelähmt war, gleich einer Maſchine, deren Mechanismus zerſtört, nur noch in unwillkürlichen Zuckungen fortzuarbeiten verſucht.

Mit ſeiner Gattin pflog er eine Zeitlang einen Briefwechſel, — ſie ſah ihn nicht eher wieder, als im Momente des Scheidens von dieſer Erde, welches am 29. Juli 1856, Nachmittags um 4 Uhr erfolgte, da denn der Todesengel ſein müdes Haupt berührte.

Die ſterbliche Hülle des verblichenen Meiſters wurde am 31. Juli nach Bonn gebracht, von dort aus durch die Stadt unter dem Zuſtrömen des Volkes, welches fühlen mochte, daß es einem ungewöhnlichen Todten gelte, nach dem vorm Sternenthor befindlichen Kirchhofe geleitet, und hier unter prieſterlicher Einſegnung ins Grab geſenkt.

Ferdinand Hiller, der von Cöln gekommen war, um ſeinem entſchlafenen Freunde mit das Geleite zu ſeiner Ruheſtätte zu geben, widmete ihm in der Cölniſchen Zeitung unterm 1. Auguſt folgenden ſinnigen Nachruf:

„Geſtern Abends gaben wir Schumann das letzte Geleite! — Die jungen Sängerbrüder der Concordia trugen den einfachen Sarg, welchen ein Lorbeerkranz ſchmückte. Joachim, Brahms und Dietrich, die ihm im Leben ſo nahe geſtanden, gingen voran, der Geiſtliche folgte, neben ihm der Bürgermeiſter von Bonn, dem ſich eine bedeutende Anzahl würdiger Männer angeſchloſſen. Feierlich erklangen die Töne erzener Inſtrumente, erzener Melodieen, jener Choräle, die nun ſchon durch Jahrhunderte ſo manche Freude, ſo vieles Leid verklären. Feierlich bewegte ſich der Zug durch die Straßen Bonn's, deſſen Einwohner ihm mit theilnehmenden Blicken zu folgen ſchienen. Auf dem Friedhofe angelangt, bildete ſich ein Kreis um das offene Grab. Hinab ward der Sarg geſenkt — aus den dichten Reihen ſchlüpfte hier und da eine zarte Frauengeſtalt hervor und ließ einen Strauß, einen Kranz ihren Händen entgleiten auf den Sarg in der Tiefe — es dauerte nicht länger, als man eine Thräne weint. Herr Paſtor Wiesmann aber ergriff eine Schaufel voll Erde und warf ſie hinab, und ſprach die alten, geſeſteten Worte: „Von der Erde biſt du kommen, zur Erde mußt du werden,“ und betete. Und darauf ſprach er ernſte Worte über die Gaben und Schickſale des Verewigten, und die Sänger der Concordia ſangen ein wehmüthig Lied. Und wieder ertönte eine feierliche Choralweiſe — und wir nahmen Jeder eine Hand voll Erde und warfen ſie hinab — eine letzte, arme, kalte Liebesgabe! Unterdeſſen war die Sonne hinabgeſunken, und Alles löſte ſich auf in unbeſtimmte Maſſen und Schatten — und die Menge, welche noch eben zuſammengehalten geweſen war von einem gemeinſchaftlichen Gegenſtande ihres Antheils, zerſtreute ſich — wie ja Alles ſchnell auseinander fällt, wo die bindende Kraft zu wirken aufgehört, wo der geſtaltende Kern der Vernichtung anheimgefallen. Armer Schumann!

Und doch durften einſt Könige Dich beneiden! Du beherrſchteſt mit einem goldnen Scepter eine herrlich tönende Welt, und ſchufſt und wirkteſt darin mit Kraft und Freiheit. Und viele der Beſten ſchloſſen ſich Dir an, gaben ſich Dir hin, begeiſterten Dich durch ihre Begeiſterung und lohnten Dir durch die tiefſte Neigung. Und welch eine Liebe ſchmückte Dein Leben! Ein Weib, angethan mit der Strahlenkrone des Genius, ſtand Dir zur Seite, und Du warſt ihr wie der Tochter der Vater und wie der Braut der Bräutigam und wie dem Jünger der Meiſter und wie dem Gläubigen der Heilige. Und als ſie nicht mehr an Deiner Seite ſein und von Deinen Wegen jedes Steinchen entfernen durfte, da fühlteſt Du mitten in Träumen und Leiden aus der Ferne ihre ſchützende Hand, und als der Engel des Todes Mitleiden mit Dir hatte und ſich Deiner geängſtigten Seele nahte, um ihr wieder zu Licht und zu

Freiheit zu verhelfen, da begegnete in den letzten Stunden Dein Blick dem ihren, und liebeverklärt zog Dein müder Geiſt von hinnen.

Dein müder Geiſt! Zu viel hatteſt Du ihm abverlangt. Was in geweihter Stunde dem dankbar Empfangenden zu Theil werden mag, das forderteſt Du als ein Recht jeden Augenblickes. Und wie in den Orangen-Hainen Italiens in ſtets ſich drängender Ueppigkeit Blüthen und Früchte an demſelben Zweige prangen, ſo ſollte Dein Genius in ununterbrochenem Keimen und Blühen und Reifen ſeine goldenen Aepfel Dir zu Füßen legen. Lange gehorchte er willig, — und wer vermöchte zu ſagen, wie er ſich mit Dir entzweite? Ach, vielleicht war es nur ein kurzes Schmollen, wie es ja zwiſchen den beſten Freunden vorkommt, und nur unſeren blöden Augen erſchien es wie ein Zerwürfniß, und Ihr ſeid wieder im beſten Einvernehmen und lächelt über alles, was wir hier von Euch ſprechen, und lächelt milde und verzeiht uns!

Aber ich fürchte kein Lächeln niederer oder höherer Geiſter, lieber Schumann, wenn ich von der Hoheit Deines Strebens ſpreche, und von ſeiner Wahrhaftigkeit und Treue. Du warſt ein echter Künſtler, und was darin liegt von kräftigem, unbeſtechlichem Wollen, von hingebender Thätigkeit, von ausharrendem Muthe, das wiſſen nicht Viele. Und Du warſt milde und gut — und gerecht gegen Andere, ſoweit es zu ſein einem ſterblichen Menſchen verliehen iſt. Aus Deinen Melodien ſchimmert die Anmuth einer holden Seele, ſtrahlt die Wärme eines liebenden Herzens. Stille ſaßeſt Du da und horchteſt dem Wogen und Tönen und Fluthen in Deinem Innern, und all die wunderſamen Harmonien, die da lebten wie die Blumen auf dem Grunde des Meeres — aber den Einflüſterungen kleinlicher Eitelkeit, die allzu oft mit Melodien und Accorden zuſammenſummen in der Seele des Tonkünſtlers, denen gabſt Du kein Gehör — ſie ſuchten Dich auch wohl gar nicht heim; denn ſie wußten, es war verlorne Mühe!

Aber Deine Werke ſind Dir zu deſto ſchönerem Schmucke geworden, und werden Deinen Namen beſſer zieren, als verliehene Auszeichnungen es je zu thun vermocht. Um die Grabesſtätte, welche die Stadt Bonn auf ihrem ſchönen, an großen Erinnerungen reichen Friedhofe Dir ausgeſucht, ſind fünf junge Platanen gepflanzt. Die Schattenfülle, die ſie in ſpäten Jahren um Deinen Grabeshügel verbreiten werden, ſei das Bild von der Wirkung Deiner Schöpfungen. Und Du ruhe jetzt, trefflicher Meiſter, wenn Ruhe unſterblichen Geiſtern beſchieden, und freue Dich des Vielen Guten und Schönen, das Du geſchaffen in Worten und in Tönen, und aller Liebe und Verehrung freue Dich, die Dir da blüht in ſo vielen Herzen im großen deutſchen Vaterlande!“

Robert Schumann war von mittlerer, faſt großer, ein wenig wohlbeleibter Statur; ſeine Körperhaltung hatte in geſunden Tagen etwas Gehobenes, Nobles, Ruhe- und Würdevolles, wogegen ſein Gang gewöhnlich langſam, leiſe auftretend, und ein wenig bequem hinſchlotternd war.*) Dem entſprechend war auch das Auge meiſt geſenkt, halb geſchloſſen, und belebte ſich nur im Verkehr mit Näherbefreundeten, dann aber in wohlthuendſter Weiſe. Die Geſichtsbildung machte einen angenehmen, gutmüthigen Eindruck, ohne daß man jedoch dieſelbe hätte ſchön nennen können, — kaum darf man von einer geiſtreichen Phyſiognomie ſprechen; der fein geſchnittene Mund, meiſt etwas vorgeſchoben, und wie zum Pfeifen zugeſpitzt, war nächſt dem Auge die anziehendſte Parthie ſeines vollen, runden, ziemlich lebhaft gefärbten Antlitzes. Ueber der ſtumpfen Naſe erhob ſich eine hohe, frei aufſteigende, gewölbte Stirn, die an den Schläfen ſich merklich in die Breite erweiterte. Ueberhaupt hatte ſein, von dunkelbraunem, vollem und ziemlich langem Haar bedecktes Haupt etwas Derbes, durchaus Kräftiges, man möchte ſagen, Viereckiges.

---

*) Im Hauſe, wo Schumann meiſt Filzſchuhe trug, ging er bisweilen auf den Fußſpitzen, ohne alle äußere Veranlaſſung. Ich kann hier natürlich nur von den letzten Lebensjahren, während welcher ich Schumann näher gekannt, ſprechen.

Der Ausdruck der Phyſiognomie war bei einer gewiſſen Geſchloſſenheit der Züge für gewöhnlich ein gleichmäßig mildernſter, aber wohlwollender. Das reiche Seelenleben ſpiegelte ſich in derſelben nicht ſo lebendig ab, wie bei ſanguiniſchen Naturen. Wenn Schumann die freundliche Miene annahm, was indeſſen nicht zu häufig geſchah, ſo konnte er geradezu beſtechend auf ſeine Umgebung wirken.

Beim Stehen — langes Stehen wurde ihm leicht läſtig — hatte er entweder beide Hände auf dem Rücken, oder doch eine Hand, während er mit der andern das Haar an der Seite, den Mund oder das Kinn nachdenklich ſtrich. Saß, oder lag er unbeſchäftigt, ſo ließ er oft die aufgerichteten Finger beider Hände gegeneinander ſpielen.

Die Art ſeines Verkehrs mit Anderen war ſehr einfach. Er ſprach eben wenig oder gar nicht, ſelbſt wenn er um etwas befragt wurde, oder doch nur in abgebrochenen Aeußerungen, die indeß ſtets ſeine Denkthätigkeit bei einem angeregten Gegenſtande verriethen. Eine manirirte Abſichtlichkeit war hierin nicht zu ſuchen. Seine Art zu reden erſchien großentheils wie ein „Fürſichhinſprechen“, um ſo mehr, da er ſein Organ dabei nur ſchwach und tonlos verwendete. Ueber gewöhnliche, alltägliche Dinge und Erſcheinungen des Lebens verſtand er ſich durchaus nicht zu unterhalten, und über wichtige, ihn lebhaft intereſſirende Gegenſtände ließ er ſich nur ungern und im Ganzen ſelten aus. Man mußte bei ihm den günſtigen Moment abpaſſen, konnte dann aber auch wieder ſtundenlang mit ihm zuſammen ſein, ohne daß es zu einer Unterhaltung gekommen wäre. Von ſeiner Schweigſamkeit einer Perſon gegenüber durfte man aber durchaus nicht auf eine Sympathie oder Antipathie ſeinerſeits ſchließen. Es war eben Charakterzug bei ihm, und zwar ein früh ausgebildeter.*) Gleichwohl hat er oft durch ſein beharrliches Schweigen bei Perſonen, die ihn nicht näher kannten, oder glaubten, keine Rückſicht weiter auf dieſe Eigenheit nehmen zu dürfen, angeſtoßen.

Beim Begegnen mit fremden, und ihm nicht zuſagenden Perſönlichkeiten konnten Schumann's geſellige Formen oft etwas Abſtoßendes annehmen. Namentlich war er ſehr leicht verletzt durch eine gewiſſe unberufene „cordiale Zutraulichkeit" und Zudringlichkeit. Von Launen und einem etwas ſtörriſchen Sinn, namentlich während der letzten, durch anhaltende innere Leiden getrübten Lebensjahre, iſt er allerdings nicht ganz freizuſprechen. Doch war der Kern immer ein ſo edler und vortrefflicher, daß die angreifbaren Seiten ſeiner Perſönlichkeit kaum dagegen in Betracht kommen. Am gemüthlichſten befand und zeigte er ſich im engeren Freundeskreiſe bei einer Cigarre**) und einem Glaſe guten Bieres oder Weines, von welchem letzteren er dem Champagner den Vorzug gab, indem er ausdrücklich zu bemerken pflegte: „dieſer ſchlägt Funken aus dem Geiſt.“

---

*) Vergl. S. 23–24. Herr Kapellmeiſter Dorn theilt ein hierauf bezügliches Erlebniß mit: „Als ich Schumann im Jahr 1843 nach langer Zeit zum erſtenmal wieder ſah, wurde gerade (am Geburtstage ſeiner Frau) in ſeinem Hauſe Muſik gemacht. Unter den Gegenwärtigen war Mendelsſohn — wir hatten kaum Zeit ein paar Worte zu wechſeln, es kamen immer neue Gratulanten. Als ich fortging ſagte Schumann zu mir in bedauerndem Tone: „Ach, wir haben uns gar nicht unterhalten können." Ich vertröſtete ihn und mich auf die nächſte Zuſammenkunft und ſagte lachend: „Da wollen wir uns recht ausſchweigen!" „O," erwiderte er erröthend und leiſe, „Sie haben mich alſo nicht vergeſſen?" —

**) Schumann rauchte ſehr feine und ſtarke Cigarren, die er mitunter ſcherzweiſe „kleine Teufel" nannte.

Im Familienkreiſe war Schumann ſelten zugänglich; genoß man aber dieſe Bevorzugung, ſo empfing man den wohlthuendſten Eindruck. Seine Kinder liebte er nicht minder als ſeine Gattin, obſchon er nicht die Gabe beſaß, mit jenen ſich andauernd und eindringlich zu beſchäftigen.

Das äußere Leben, welches Schumann während der letzten Lebensjahre führte, war ſehr einförmig und höchſt regelmäßig. Vormittags bis gegen 12 Uhr arbeitete er. Dann unternahm er gewöhnlich in Begleitung ſeiner Gattin, und des einen oder andern nähern Bekannten einen Spaziergang.*) Um 1 Uhr ſpeiſte er, und arbeitete dann nach kurzer Erholung bis 5 oder 6 Uhr. Hierauf beſuchte er meiſt einen öffentlichen Ort, oder eine geſchloſſene Geſellſchaft, deren Mitglied er war, um Zeitungen zu leſen, und ein Glas Bier oder Wein zu trinken. Um 8 Uhr kehrte er gewöhnlich zum Nachtmahl nach Hauſe zurück.

Sogenannte Thee- und Abendgeſellſchaften beſuchte Schumann ſelten und nur ausnahmsweiſe. Dagegen ſah er einen gewiſſen Kreis von Bekannten, und Kunſtfreunden bisweilen in ſeinem Hauſe. Er konnte dann, wenn er ſich in guter Stimmung befand, ein ſehr angenehmer Wirth ſein; ja, es kamen einzelne Fälle während des Düſſeldorfer Lebens vor, wo er ſich ungemein heiter und aufgeräumt zeigte. Einmal ſchlug er ſogar, nachdem muſicirt und ſoupirt worden war, einen allgemeinen Tanz vor, an dem er ſich zur freudigen Verwunderung aller Anweſenden ſelbſt lebhaft betheiligte.

---

*) Traf er bei dieſer Gelegenheit unterweges ſeine Kinder, ſo blieb er wohl ſtehen, langte ſeine Lorgnette heraus, und betrachtete ſie einen Augenblick, indem er freundlich ſagte: „Nun, ihr lieben Kleinen?“ Dann aber nahm er ſogleich die vorige Miene an, und ſetzte ſeinen Weg fort, als ob gar nichts vorgefallen ſei.

In Berufsangelegenheiten war Schumann ſtreng und gewiſſenhaft, obgleich er faſt niemals zu Aeußerungen der Heftigkeit oder Leidenſchaftlichkeit bei vorkommenden Ungehörigkeiten ſich fortreißen ließ, und wenn es der Fall war, bald wieder in verſöhnendem und verſöhntem Tone ſprach. Dies Letztere geſchah auch, wenn er gegen eine ihm ſonſt werthe Perſönlichkeit einmal launiſch geweſen war, was er hinterher ſogleich empfand und wieder gut zu machen verſuchte. Bei abweichenden Anſichten verhielt er ſich gewöhnlich ſchweigend; dies war aber dann immer ein ſicheres Zeichen ſeiner, nur nicht verlautbarten Oppoſition, auf Grund deren er bloß handelte, wie er es für Recht erkannte. Gegen Böswilligkeit und Gemeinheit der Geſinnung war er unerbittlich ſtreng, und, wo ſie einmal ſich ihm gezeigt hatte, auch für immer unverſöhnlich.

Von der Art und Weiſe, wie Schumann Kunſtgenoſſen begegnete (als Muſiker und Kritiker nämlich), iſt bereits im Verlaufe der Darſtellung ausführlich die Rede geweſen; in dieſer Hinſicht wäre er als Muſter aufzuſtellen. Von Neid oder Scheelſucht war keine Spur in ihm. Mit inniger Wärme und Freude erkannte er das Große, Bedeutende und Talentvolle an, namentlich wenn er ſich durch verwandte Elemente angeſprochen fühlte. In dem letzteren Falle zeigte er auch, was bei ſeiner durch und durch deutſchen Denkweiſe und Richtung auffällt, begeiſterte Theilnahme für fremdländiſche Kunſt, obſchon er ſich durchaus abwehrend gegen die neuere dramatiſche Muſik Frankreichs und Italiens verhielt, und in Bezug auf dieſe auch niemals zu einer gerechten, in objektiver Anſchauung beruhenden Würdigung kam. Während der letzten Lebensjahre bekundete er ſogar für einige große Meiſter der Vergangenheit, namentlich für Haydn's und Mozart's Kunſt zeitweilig weniger Intereſſe. Ja, er ließ ſelbſt mitunter verletzende Worte über namhafte Werke der Genannten fallen, und mußte hierin natürlich von den Meiſten mißverſtanden werden; denn hauptſächlich war doch zunächſt ſeine Krankheit die Urſache ſolcher Aeußerungen, wenn auch nicht zu bezweifeln iſt, daß das, mit den vorrückenden Jahren immer mehr überhand nehmende Einſpinnen in ſeine eigene Ideenwelt, einen gewiſſen Antheil daran hatte. —

In dem Heimgegangenen hat die Kunſtwelt der Gegenwart einen ihrer hoch- und reichbegabteſten ſchöpferiſchen Geiſter, — einen ihrer geweihteſten Prieſter verloren. Sein Leben iſt gleich bedeutend wie lehrreich für die Kunſtgeſchichte. Bedeutend durch das raſtloſe, dem Höchſten, Edelſten zugewandte Streben und die errungenen Erfolge, — lehrreich durch die Irrthümer, mit denen auch er, wie mehr oder weniger jeder Erdgeborene, der Endlichkeit ſeinen Tribut zollen mußte. Wer aber ſo „geſtrebt und geirrt", wie er, der iſt ſeelig zu preiſen! —

Mittheilungen

des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn

über Robert Schumann's Krankheitsverlauf und Tod.*)

„Recht gerne entſpreche ich Ihrem Wunſche, über das Weſen der Krankheit und die Todesart Robert Schumanns von mir einige Mittheilungen zu erhalten. Am zweckmäßigſten werde ich dabei von dem Befunde bei Obduction der Leiche, als von einer ſichern, objectiv gegebenen Baſis ausgehen und einer einfachen Aufzählung der vorgefundenen hauptſächlichſten materiellen Producte der tödtlichen Krankheit eine kurze Erläuterung aus dem Grundcharakter und den Verlauf derſelben folgen laſſen. Was außer dem Gehirn Abnormes in der Leiche entdeckt wurde, übergehe ich als überhaupt unbedeutend und für Ihren beſondern Zweck gänzlich irrelevant. Die Hauptergebniſſe der Unterſuchung bot natürlich, und wie mit Sicherheit zu erwarten ſtand, das Gehirn dar. Es wird nicht unintereſſant ſein, wenn ich hier die Bemerkung vorausſchicke, daß ſich die transverſalen Markſtreifen am Boden der 4ten Hirnhöhle (die Wurzeln der Gehörnerven) zahlreich und fein gebildet fanden. Von Abnormitäten zeigten ſich dann, nach ſteigender Wichtigkeit, wie nach ihrer genetiſchen Wichtigkeit geordnet, folgende:

---

*) Auf mein beſonderes Erſuchen als Beitrag für die Biographie eingeſandt.

1) Ueberfüllung aller Blutgefäße, vorzüglich an der Baſis des Gehirns.

2) Knochenwucherung an der Baſis des Schädels, und zwar ſowohl abnorm ſtarke Entwickelung normaler Hervorragungen, als Neubildung anormaler Knochenmaſſen, die zum Theil mit ihrem ſpitzigen Ende die äußerſte (die harte) Hirnhaut durchdrangen.

3) Verdickung und Entartung der beiden innern (der weichen) Häute des Gehirns und Verwachſung der innerſten (der Gefäß) Haut mit der Rückenſubſtanz des großen Gehirns an mehren Stellen.

4) Ein nicht unbedeutender Schwund (Atrophie) des Gehirns im Ganzen, indem das Gewicht deſſelben beinahe 7 Unzen (preuß. Medic.-Gewicht) weniger betrug, als es nach Schumanns Lebensalter ſollte.

Dieſe 4 Punkte ſtehen in der allernächſten Verbindung mit den ſeit vielen Jahren bei Schumann vorhanden geweſenen pſychiſchen Zuſtänden; ſie bezeichnen in ihrem Verein ein ſehr ſchweres Leiden der ganzen Perſönlichkeit, welches ſeine zarteſten Wurzeln in der Regel ſchon im frühen Lebensalter des Menſchen treibt, immer nur allmählig ſich ausbildet, mit der ganzen Individualität verwächſt und erſt nach langer Vorbereitung in offenbares Irreſein auszubrechen pflegt. Dieſer Krankheitsverlauf läßt ſich auch in Schumanns Leben deutlich genug nachweiſen und wird insbeſondere die ſchon ſeit Langem bemerkbar geweſene Schwerfälligkeit ſeiner Sprache gewöhnlich als die erſte der von dieſem Hirnzuſtande ausgehenden Lähmungen beobachtet. Eine der vorzüglichſten äußern Urſachen dieſer Krankheit bildet geiſtige Ueberanſtrengung, übermäßige pſychiſche Thätigkeit im Allgemeinen, geiſtige Ausſchweifung möchte ich ſagen: eine Gefahr, welcher das künſtleriſche, namentlich das muſikaliſche Schaffen ſehr leicht aus geſetzt iſt. Kein Zweifel, daß ſolche Exceſſe auch bei Schumann beſtanden und die Krankheit herbeigeführt haben. Dem Gehirn ſtrömt dabei, wie jedem überangeſtrengten Organe, für eine gewiſſe Zeit und bis zu einem gewiſſen Maaße eine, der übermäßigen Thätigkeit entſprechend vermehrte Blutmenge zu. Nächſte Folge aber iſt Gefäßerweiterung, conſtante Blutfülle, Ausſchwitzungen aus dem Blute (hier Knochenwucherung). Verdickung und Entartung der Häute: weitere Folge. Verwachſung der innerſten (der Gefäß) Haut mit der Hirnſubſtanz, Unfähigkeit dieſer Haut, ihre Function der Blutzufuhr zum Gehirn zu erfüllen, Abnahme der Ernährung der Gehirnmaſſe, Schwinden derſelben.

Das pſychiſche Leiden, welches aus dieſer organiſchen Hirnkrankheit entſpringt, trägt immer den Charakter des Schwachſinns an ſich, d. h. einer allmähligen Abnahme der intellectuellen Kräfte, die übrigens bei Schumann erſt ſpät bis zu höhern Graden ſich entwickelte. Die Gemüthsverfaſſung iſt dabei in der Regel die der Exaltation, und wenn intercurrent auch kurze Perioden der Depreſſion auftreten, ſo bleibt doch jene ſtets vorwaltend.

Unſerm großen Tonkünſtler war es anders beſchieden: in ſeiner Organiſation müſſen die Bedingungen dafür gelegen haben, daß ſeine geiſtige Schwäche von Anfang bis zu Ende von melancholiſcher Depreſſion begleitet war, wie dieſes allerdings in ſeltenen Fällen dieſer Art vorkömmt. Statt der narrenhaften Heiterkeit, des eitel erhöhten Selbſtgefühls und des flachen Optimismus, die gewöhnlich ſolche Kranke trotz des Zuſammenbrechens ihrer Kräfte beſeligen und mit grandioſen Wahnbildern umgaukeln, war der dieſem Geiſte anerſchaffene Ernſt, die ihm eigene Ruhe und Schweigſamkeit, ſein in ſich gekehrtes beſchauliches Weſen in geſunden Tagen auch die Unterlage der Gemüthsverſtimmung in der Krankheit, der Schwermuth nämlich und des Trübſinnes mit den entſprechenden Wahnvorſtellungen der Verfolgung, der geheimen Berückung, Verkürzung ſeines Rechtes und ſeines Werthes, des Verſagens der ihm gebührenden Anerkennung, endlich der geheimen Vergiftung.

Dieſe während Schumanns Krankheit ununterbrochen andauernde Melancholie war ſicher das Ergebniß eines größeren Fonds von primitiver geiſtiger Kraft, als er da vorhanden iſt, wo wie gewöhnlich die Exaltation bei dieſem Leiden ſich einſtellt. Das ruhige Beharren und Anſichhalten der Melancholie im Leiden iſt der Ausdruck von Kraft gegenüber jener Neigung zu ohnmächtigen Reactionen, welche die Schwäche kennzeichnet. Umſchwebt doch der poetiſche Duft einer hehren Melancholie wie ein Hauch der Vergänglichkeit jede große und erhabene Erſcheinung in der Weltgeſchichte, wie in der Kunſt (man denke nur an Beethoven).

Die Melancholie erhielt dem Kranken ein höheres Bewußtſein ſeiner ſelbſt, aber auch ſeiner Krankheit, als es ſonſt unter gleichen Umſtänden der Fall iſt; ſie entſtellte weniger die urſprüngliche Perſönlichkeit, und bedingte eine der Schwere des Leidens angemeſſenere Stimmung, als die Exaltation gethan haben würde, die ſolchen Kranken bei augenſcheinlichem Verfall der leiblichen und geiſtigen Kräfte nicht nur meiſtens jedes Bewußtſein eines Leidens raubt, ſondern auch eine mit der Wirklichkeit aufs Gräßlichſte contraſtirende Stimmung verleiht, die das Gefühl des Beobachters aufs Tiefſte verletzt, weil ſie von der früheren Perſönlichkeit gemeinlich nur noch ein Zerrbild erkennen läßt.

Dieſe Melancholie machte denn auch eine ſo große ſcheinbare Beſſerung möglich, wie ſie Schumann im Frühjahr 1855 darbot, bei der übrigens die Fortdauer einiger der ſchlimmſten Erſcheinungen, wenn auch in gemindertem Grade, den Kundigen nicht über den Werth der günſtigen Veränderung im äußeren Verhalten täuſchen konnte, die den Patienten damals nur wenig von ſeinem gewöhnlichen Erſcheinen, vor der Kataſtrophe in Düſſeldorf, verſchieden zeigte.

Die Melancholie ſtand ferner im engſten urſächlichen Zuſammenhang mit den Hallucinationen, die, anfänglich nur, oder doch hauptſächlich im Gehör vorkamen (als Stimmenhören, Hören von Worten und Redensarten, deren Bedeutung den oben genannten Wahnvorſtellungen entſprach), und erſt ſpäter bei zunehmender Schwäche auch im Geruch und Geſchmack auftraten, gegen das Lebensende aber in dieſen Sinnen die höchſte Stufe erreichten, als ſie für das Gehörorgan ſchon längſt erloſchen waren.

Die Melancholie endlich war es, die, obſchon im obigen Sinne ein Zeichen höherer Kräftigkeit, gleichwohl das Ende des verehrten Meiſters beſchleunigte: während nämlich bei der Exaltation in dieſer Krankheit oft ungeachtet des rapiden Unterganges aller höhern Kräfte des Organismus die vegetative Seite deſſelben nur wenig beeinträchtigt erſcheint, war hier der Gang inſofern ein umgekehrter, als die geiſtigen Fähigkeiten und die ihnen zugeſellten Triebe, Neigungen und Gewohnheiten ſich bis in die letzte Lebenszeit, wenngleich ſtetig ſinkend, auf einer verhältnißmäßig großen Höhe behaupteten, dahingegen die allgemeine körperliche Ernährung unter dem Einfluſſe des auf dem Nervenſyſtem laſtenden Druckes der Melancholie nur eine gewiſſe Zeitlang künſtlich und mühſam aufrecht erhalten werden konnte, wonach dieſelbe unter häufiger Nahrungsverweigerung in ein unaufhaltſames Sinken gerieth, ſo daß bei äußerſter Abmagerung der Tod erfolgen mußte."

Anhang.

A.

Gedicht,

verfaßt von R. Schumann zur Hochzeitsfeier ſeines Bruders Carl.

Ein heitrer Tag iſt uns erſchienen;
Froh wandelt an der Roſenhand
Der wonneſüßen Amorinen
Ein Paar in Hymens Feenland:
Und, herrlich in dem Myrthenkranze,
Der ſchüchtern durch die Locken ſchaut,
Fliegt ſie daher im Hochzeitstanze
Die ſüße, jugendliche Braut.

Die goldne Zeit der Mädchenſpiele,
Des Jünglingsalters flücht'ger Sinn,
Die freien, ſchwärmenden Gefühle
Der Jugendträume ſind dahin.
Die ernſter'n Feſſeln ſchlingt die Myrthe
Und aus dem hochzeitlichen Kranz
Entfaltet ſich die Mutterwürde
Der heil'ge Ernſt des kühnen Manns.

Wo durch die raſchen Jugendtritte
Zerſtörend einſt der Leichtſinn ſprang,
Da feſſelt jetzt der Gattin Bitte
Der ſüßen Ehe frommer Zwang.
Sie hüllt in ihren Blumenſchleier
Die wilde Unbeſonnenheit
Und das entflammte Jünglingsfeuer
Kühlt die beredte Weiblichkeit.

Wenn rings die Lebensſtürme drohten
Da tröſtet ihn der Gattin Wort:
Und den geſcheiterten Piloten,
Lenkt ſie an den erſehnten Port!
Und fielen düſtrer noch die Looſe,
In ihren Armen ſchläft er ſüß:
Sie ſchlingt um ihn die heitre Roſe,
Wenn ihn ſein Genius verließ.

So mögt Ihr durch das Leben wandeln,
Ein Geiſt im Wort und in der That,
Im Denken Eins und Eins im Handeln,
Bis ſanft der Fackeljüngling naht.
Und kommen dann auch trübe Stunden —
Getroſt! der Schmerz wird bald vergehn:
Was du als Thränen hier empfunden
Du wirſt es dort als Kronen ſehn.

B.

Gedicht,

verfaßt von R. Schumann zur Hochzeitsfeier ſeines Bruders Julius.

Blüthen in den jungen Händen,
Roſen in dem Lockenhaar,
Bringt der Frühling ſeine Spenden,
Seine Blumen lächelnd dar;
Sanft legt er die Blumenbürde
Der erwachten Menſchheit hin —
Doch im Kranze ſtrahlt die Myrthe
Als der Blume Königin.

Auf der Myrthe ſchlummern Thränen,
Auf der Myrthe glänzt die Luſt,
Und das zartverhüllte Sehnen
Bricht entfeſſelt aus der Bruſt.
Lächelnd iſt der Schmerz vergangen
Und der Liebe Genius
Drückt auf Eure Jugendwangen
Freundlich ſeinen Feuerkuß.

Was Euch einſt in ſchönen Stunden,
In der Träume Jugendland
Zart gefühlt und ſüß empfunden,
Ahnend vor der Seele ſtand,
Springt hervor in's laute Leben,
Und es ſchweigt des Buſens Streit,
Und die kühnen Träume ſchweben
Feſſellos zur Wirklichkeit.

Mag ſo ſchön, wie in den Landen
Schöpferiſcher Phantaſie'n
Einſt die Tage vor Euch ſtanden,
Euch die goldne Zukunft blüh'n.
Wie der Menſch auch wünſch' und wähle —
Was der Traum uns ſchönes beut,
Flieht mit Thränen aus der Seele
Und es gilt die Wirklichkeit.

Seid denn glücklich! mit den Blüthen,
Die die Myrthe Euch gebracht,
Naht des Lebens Sturm und Frieden
Und der innre Menſch erwacht.
Wie der Menſch ſich ſchwach auch wähne,
Glücklich kann er immer ſein;
Aber auch die ſanfte Thräne
Geht verklärt zum Himmel ein.

Mög' die Gottheit nieder ſchweben,
Wenn der Freundſchaft Engel flieht
Und der ſtumme Schmerz im Leben
Folternd durch die Seele zieht.

Ob um Euch die Stürme wüthen,
Lernt Euch ſelbſt genug zu ſein;
Eures Herzens ſchönſten Frieden
Sucht im traulichen Verein.

Tröſtend ſenk' auf Eure Schmerzen
Sich ein Genius herab,
Und die zartgebrochnen Herzen
Hülle ſanft ein einzig Grab.
Mögen rings die Wetter toben,
Was geheiligt in Euch ſteht,
Wende fromm den Blick nach Oben
Und die Thräne ſei Gebet.

C.

Biographiſche Notizen über Fr. Wieck.

Friedrick Wieck, geboren zu Pretſch, einem Städtchen bei Wittenberg, im Jahre 1785 am 18. Auguſt, war eines dortigen Kaufmanns Sohn. Schon frühe zeigte er große Neigung zur Muſik, für deren Befriedigung indeſſen wegen der ſehr beſchränkten Verhältniſſe ſeiner Eltern nichts geſchehen konnte. Durch Unterſtützung wohlthätiger Freunde wurde er ſpäter in Stand geſetzt, das Gymnaſium zu Torgau zu beſuchen. Nachdem er daſſelbe abſolvirt, bezog er 1803 die Univerſität zu Wittenberg, um Theologie zu ſtudiren; hier fand er im Umgang mit mehreren muſikaliſchen Commilitonen die erwünſchte Gelegenheit: ſeiner Liebhaberei für Muſik Genüge zu thun, und zwar in ſo umfangreichen Maaße, daß er ſich auf mehreren Inſtrumenten, als Harfe, Klavier, Violine, Horn und Contrabaß zugleich verſuchte, „ſeinen muſikaliſchen Gelüſten nothdürftige Genugthuung verſchaffend“, wie er ſich ſelbſt humoriſtiſch ausdrückt. Auf dem Klavier erhielt er damals etwa 6 Lectionen von dem in Torgau lebenden, und durch eine Klavierſchule ſeiner Zeit bekannten Muſikdirektor Milchmayer, — überhaupt der einzige Unterricht, den Friedrich Wieck in ſeinem ganzen Leben genoſſen, welchem er aber doch die nothwendigſten Begriffe eines korrekten Klavierſpiels verdanken will. Nach vollbrachter Studienzeit und einer während derſelben abgelegten Probepredigt, ging Wieck nach Dresden, um ſich dort von dem Oberhofprediger **Reinhardt** als Kandidat der Theologie prüfen zu laſſen. Da ſich aber nicht ſogleich Gelegenheit zu einer Anſtellung fand, trat er als Hauslehrer bei einem Baron v. Z. auf Zingſt in der Nähe von Querfurt ein. Hier erhielt ſeine Vorliebe für die Muſik neue Nahrung durch die Bekanntſchaft des in demſelben Hauſe engagirten Muſiklehrers Bargiel †). Die etwas abenteuerliche Exiſtenz in dem Hauſe ihres Brodherrn, der den curioſeſten Gelüſten nachging, nöthigte aber beide junge Männer nach einiger Zeit, bei Nacht und Nebel das Weite zu ſuchen. Ohne alle Mittel das materielle Daſein zu friſten, fanden ſie im Hauſe des menſchenfreundlichen Superintendenten F. in Querfurt gaſtfreie Aufnahme während mehrerer Monate. Bargiel wandte ſich demnächſt nach Leipzig, um ſich dort als Muſiklehrer niederzulaſſen. Wieck dagegen nahm abermals eine Stelle als Hauslehrer bei einem Herrn v. M. in Bielitz bei Bautzen an. Aber auch hier war ſeines Bleibens nicht lange. Nach mehrfachem in der Folge noch unternommenen Conditionswechſel ſah Wieck ſich genöthigt, ſeine bisherige Wirkſamkeit einſtweilen wegen Geſichtsſchmerz einzuſtellen. Sich von demſelben zu befreien, ging er nach Leipzig zu dem berühmten Hahnemann, um eine homöopathiſche Kur zu gebrauchen. Leipzig wurde von da ab für eine lange Reihe von Jahren Wieck's bleibender Aufenthaltsort. Er etablirte ein Leihinſtitut für Muſikalien und Pianoforte's und ertheilte außerdem Klavierunterricht zunächſt nach dem Logier'ſchen Syſtem, das er jedoch im Laufe der Jahre mit einer eigenen, auf rationelle Anſchauung begründeten und durch ſcharfſinnige feine Beobachtungsgabe nach und nach ausgeſtalteten Methode vertauſchte. Friedrich Wieck iſt ein geborner Lehrer des Pianoforteſpiels. Oſtern 1840 verließ Wieck Leipzig, um nach Dresden überzuſiedeln, woſelbſt er noch gegenwärtig lebt. —

---

†) Es iſt der Vater des gegenwärtig zu Berlin lebenden, talentvollen Componiſten **Woldemar Bargiel**.

D.

Biographiſche Notizen über Clara Wieck.

Clara Joſephine Wieck erblickte das Licht der Welt am 13. September 1819 zu Leipzig. Die erſten Jahre ihrer Kindheit floſſen ſtill und ruhig hin, ohne daß ſie ihre großen Talente, die ſpäterhin in höchſt vollendeter Ausbildung einen europäiſchen Ruf erlangten, offenbart hätten. Ja es ſchien ſogar Anfangs, daß ſie von der Natur nicht ſonderlich günſtig bedacht ſei, da ihr das Lernen der Sprache große Schwierigkeiten machte, was durch einen gewiſſen Grad von Schwerhörigkeit, die indeſſen für die Ausbildung der künſtleriſchen Anlagen nie hemmend geweſen iſt, bedingt geweſen ſein mag. Mit dem fünften Lebensjahre begann der Unterricht auf dem Pianoforte, deſſen unerreichte Meiſterin ſie werden ſollte. Die Ausbildung ging nach der zweckmäßigen Methode ihres Vaters nicht überſtürzend wie bei Wunderkindern, ſondern in ruhiger, ſtufenweiſer, aber deſto ſicherer harmoniſcher Entfaltung vor ſich. Nach Verlauf von vier Jahren war ſie ſo weit vorgeſchritten, um in einem öffentlichen Conzerte zum erſten Male mitzuwirken. Es geſchah dies am 20. Oktober 1828, und zwar in dem Conzert einer Pianiſtin, Namens Perthaler aus Grätz, mit der ſie vierhändige Variationen von Kalkbrenner ſpielte. Durch den vielfachen muſikaliſchen Verkehr im Wieck'ſchen Hauſe, welches zu einem Sammelplatze einheimiſcher und auswärtiger, durch Leipzig reiſender künſtleriſcher Größen wurde, fand Clara erwünſchte Gelegenheit, ihre ſo glücklich entwickelten Talente mehr und mehr geltend zu machen und zu ſteigern. In dieſer Hinſicht verdient namentlich der nachhaltige Einfluß, den Paganini's Anweſenheit in Leipzig während des Oktober 1829 auf ſie übte, beſonders erwähnt zu werden.

Neben dem Klavierſpiel verſuchte Clara ſich auf eigne Hand in der Compoſition. Mit dem eilften Jahre trat ſie als Conzertſpielerin in die Welt; der Vater unternahm mit ihr eine kleine erſte Kunſtreiſe nach Weimar, Caſſel und Frankfurt a. M. Von derſelben zurückgekehrt, bereitete ſie ſich zu einem größeren Ausflug vor, der ſie nach Paris führte. In Paris trat Clara Wieck in einem eigenen Conzerte ſo wie vielfach in größeren Privatcirkeln auf, und brachte von dort jenen Ruf mit, der für ihr Geſchick entſcheidend wurde, und überall, wo ſie ſich hören ließ, gleiche Geltung fand, während ihr vorher in

Deutſchland, und namentlich in ihrer Vaterſtadt Leipzig nur eine bedingungsweiſe Anerkennung zu Theil geworden war. Ihr Pariſer Aufenthalt, obwohl er mehrere Wochen gewährt hatte, wurde abgekürzt durch das plötzliche Auftreten und bedenkliche Ueberhandnehmen der Cholera. In Folge deſſen wandte ſie ſich mit ihrem Vater wieder nach Leipzig zurück und gab ſich hier aufs Neue eifrigſt den muſikaliſchen Studien hin, nicht nur den techniſchen unter der ferneren Leitung ihres Vaters, ſondern auch den theoretiſchen, die bereits im eilften Jahre beim Cantor Weinlig begonnen hatten, durch M. D. Kupſch fortgeſetzt und unter H. Dorns Anleitung beendigt wurden. Dabei begnügte ſie ſich nicht mit dem Studium der Harmonielehre und des Contrapunktes, ſondern übte auch fleißig die Kunſt der Inſtrumentation und des Partiturleſens. Sogar eine Zeit lang trieb ſie, um ihr Wiſſen möglichſt vielſeitig zu machen, das Violinſpiel unter Anleitung des dermaligen Violiniſten Prinz und ſpäter auch den Geſang bei dem berühmten bereits verſtorbenen Miekſch zu Dresden — beides auf Veranlaſſung ihres Vaters.

Weitere Kunſtreiſen in Begleitung ihres Vaters, auf denen ſie in Deutſchland zuerſt Chopin's Werke in die Oeffentlichkeit einführte, unternahm ſie während der Jahre 1836—1838 nach Berlin, Breslau, Dresden, Hamburg und Wien, überall die außerordentlichſten Erfolge durch ihre bewundernswerthen Leiſtungen erringend. Im Januar 1839 trat ſie ſelbſtſtändig eine zweite Reiſe über Nürnberg, Stuttgart und Karlsruhe nach Paris an, von der ſie im Auguſt deſſelben Jahres wieder nach Deutſchland zurückkehrte; den darauf folgenden Winter conzertirte ſie abermals in mehreren Städten Norddeutſchlands mit ſtets gleicher Auszeichnung. Hiermit beſchloß ſie einen Theil ihrer früh begonnenen und glänzenden Künſtlerlaufbahn als Clara Wieck, um ſie an der Seite Robert Schumann's, dem ſie ſich im September 1840 vermählte, fortzuſetzen. —

E.

Brief Gottlieb Widebein's an R. Schumann.

B(raunſchweig), 1. Aug(uſt) 1828.

Geehrter Herr!

Ihr gütiges Vertrauen hat mir Freude gemacht; wohlan denn Offenheit gegen Vertrauen. — Ihre Lieder haben der Mängel viele, mitunter ſehr; allein ich möchte ſie nicht ſowohl Geiſtes-, als Natur- oder Jugendſünden nennen, und dieſe entſchuldigt und vergiebt man ſchon, wenn hin und wieder ein rein poetiſches Gefühl, ein wahrhafter Geiſt durchblitzt. Und das eben iſt es denn ja, was mir ſo wohlgefallen hat.

Wenn ich durch jene Natur- und Jugendſünden die ſich mir offenbarende Unſicherheit in den eigentlichen Elementen, ſo wie in dem höheren Studium der Kunſt habe andeuten wollen, ſo hege ich den lebhaften Wunſch, mich Ihnen nach Jahren deutlicher mittheilen zu können. Bis dahin wollen Sie einige andere Bemerkungen nicht ungütig und mißdeutend aufnehmen.

Der ſchönen Begeiſterung im Momente heiliger Weihe ſollen wir uns gänzlich übergeben; nachher aber ſoll der ruhig prüfende Verſtand ebenfalls ſein Recht haben, und mit ſeiner Bärentatze dazwiſchenfahren, um das etwa ſich mit eingeſchmuggelte Menſchliche ohne Gnade hinwegzukratzen. Was wild iſt, mag wild aufwachſen; edlere Früchte verlangen Pflege, der Wein aber bedarf nicht ſowohl der emſigſten Pflege, als auch des Meſſers; und wäre beides im ſchönen Italien, ſo würde die dortige Himmelsgabe nicht nach Jahren verſäuern.

Vor Allem ſehen Sie auf Wahrheit. Wahrheit der Melodie, der Harmonie und des Ausdruckes — mit einem Worte auf poetiſche Wahrheit. Wo Sie dieſe nicht finden, oder auch nur bedroht ſehen, da reißen Sie hinweg und ſollt' es Ihr Liebſtes ſein.

Prüfen Sie zuerſt — jedes einzeln — die Declamation, die Melodie, die Harmonie, und dazu den Ausdruck und Geiſt, der das Ganze vergöttlichen ſoll — und harmoniren dann alle Theile zuſammen, und wird Ihnen wie im Moment, wo zwei aufgezogene Saiten zu einem einzigen Ton verſchmelzen: dann kümmern Sie ſich nicht um die Welt, Sie haben den Schleier gehoben. Finden Sie aber Zweifel, ſie mögen auch ſein wie ſie wollen, ſo glauben Sie mir wiederum: Die Sünde hat ſich eingeſchlichen — —

Sie haben viel, ſehr viel von der Natur empfangen; nützen Sie es, und die Achtung der Welt wird Ihnen nicht entgehn. Allein, glauben Sie mir, unſer Altvater hat auch hier, wie immer, Recht, wenn er ſagt: „Dem glücklichſten Genie wird's kaum Einmal gelingen“ ꝛc.

Ich bin mit aufrichtigſter Werthſchätzung
der Ihre.
G. (ottlieb) W. (iedebein)

F.

Tagebuchauszug von Wilibald Alexis (Dr. W. Häring).

„Am 11. Mai 1829. Langeweile in dem bunten Leipzig. Alles von Geſchäften. — Wolken, trüb, abgefahren bei gutem ſchönen Wetter. — Schumann ein angenehmer junger Mann — gute Geſellſchaft. Ein geheimer Poſtſecretair Rode, ein Species des Poſtmeiſters Nagler, freundlicher Gefährte auf der langen Reiſe, wünſcht mich zu — protegiren! Die Geſellſchaft munter. Fr. Perthes empfiehlt mir angelegentlich einen jungen Bekannten, einen Hanſeaten Godefroy — Schumann stud. juris.

Den 12. Das ſchöne Wetter ſiegt. Weimar durchflogen (Ein Stoßſeufzer, daß ich einige Jahre früher mit Carl Grüneiſen, damals ein junger Dichter, jetzt Prälat ꝛc. in Stuttgart, hier Goethe zum erſten Male beſuchen durfte. Bei Rückkehr von dieſer Reiſe v. 1829 gelang es mir zum zweiten und letzten Male den Greis aufzuſuchen). Der Sommerwuchs noch ſpärlich in Thüringen; üppiger wird die Natur bei jedem Schritt nach dem Main. Eindruck von Gelnhauſen.

Den 13. In Frankfurt im Schwan. — —

Den 14. — — bei Rode, dem alten Wilmanns und Georg Döring — Frankfurter Gaſtfreundſchaft. Mit Schumann die alte wunderbare damals noch ganz mittelalterliche Stadt in allen ihren Winkeln durchſtreift. (Wir fanden ſie in ihrer Unregelmäßigkeit maleriſcher als Nürnberg.) — — — Viel mit und bei Döring — ſeine gebildete Gattin — Madame Ries, Frau des Componiſten, halb Engländerin, halb Franzöſin, lebhaft, geiſtvoll.

Den 15. Schönes Wetter. Fahrt mit Dörings und Carovés. Erquickliche Ausſicht in das immer grünendere Panorama — Abfahrt — Nachtfahrt — in Wiesbaden, in der Poſt, auf Naglers Befehl empfohlen — erquickt Schumann und mich ein vortrefflicher Steinberger Cabinets-Wein.

Den 16. Entzückung durch die klaſſiſchen Orte des Rheingaues per Droſchke. Mondnacht am Rhein.

Den 17. Von Bingen mit der Jagd den Rhein hinab. Ein mehr als ſchöner Tag. Eindruck der Schattirungen beim Abend. Zweier Perſonen erwähnt: „ein Erzpreuße aus Königsberg, Schlormann, originis judaici, und — der Mainzer Mahler Krapp, der unter den Franzoſen an der Bereſina geweſen.“ Geſpräche in der Kajüte von curioſen abergläubiſchen Erinnerungen aus den rheiniſchen Räubergeſchichten eheletzter Zeit: von dem Büchlein, das feſt macht, iſt den Händen von dem und dem gewiß exiſtirt habe; es ſei auch gegen die Vernunft, und darum exiſtire es auch ſelten, ſehr ſelten, einige Perſonen, welche die Erzählerin ſelbſt gekannt, haben es aber, wahr und wahrhaftig beſeſſen. Wie hätte auch der „Bettelhannes“ ſonſt, der alles vor offenen Augen wegſtahl, nie gekriegt werden können! Wie der „Keſſelhannes“, den zwei Gensdarmen am Arm hielten und er ſagte zu ihnen: Haltet mich ja feſt, feſt! — Und die Gensdarmen hielten ihn mit allen Kräften feſt, auf dem ganzen Wege, und plötzlich ward's ihnen ſo leicht zu Muth, und als ſie zuſahen, hielten ſie noch ſeinen Rock, aber der Keſſelhannes war längſt über alle Berge. — Und wie wäre der „Schinderhannes“ ſo oft davon gekommen. „Hundsfott wehr dich!“ war ein verſiegelter Zauberzettel. — Drei Geſchworne ſchwuren im Marktſchiff mit. Sie beſtätigten, lächelnd oder zuſtimmend, was die ehemalige Marketenderin, Enkeltochter, Tochter und Ehefrau von drei oder vier Huſaren (außerdem Marketenderin) uns, nebſt vielem andern, alles Wahrem und Unglaublichen, erzählt hatten: von Kaiſer Karl dem Großen, der mit 70,000 Mann bei Jngelheim in die Erde geſunken war — man ſieht heute noch das Loch, wo ſie einbrachen. — Carolus Magnus war der erſte Rheinverderber, er ließ die Strudel bei Bingen wegbrechen, was dem Verdienſt der Fahrſchiffer zuerſt geſchadet hat; Napoleon that es nach ihm. Den letzten Dunſt wird der Dunſt und Dampf thun — die Dampfboote, die am Rhein ebenſo allen ehrlichen Verdienſt ſtören werden, wie ſie die Lachſe ſchon jetzt verſcheuchten. Der Menſchheit und honetten Erwerb ſieht es überhaupt am Rhein ſchlimm entgegen. (Ein Gymnaſiaſt, ein Sohn des Geſchworenen, verſuchte, mit beſcheidener Kritik, die Wahrſcheinlichkeit dieſer Märchen zu modificiren.)

(Es war ein toller Faſtnachtsſpuk von unheimlichen Geſchichtchen, bei denen jeder den andern zu ſchrauben und ernſthaft zu glauben blieb. Für mich war es das Element einer zu jener Zeit geleſenen Novelle: „Das Dampfſchiff“, vulgo die Lügenwelt genannt. Immermann, den ich ſpäter 1833 in Düſſeldorf traf, ſagte zu mir: ſie, dieſe Novelle, habe ihm den erſten Anlaß zu einer größeren Dichtung gegeben, die den Lügengeiſt im Großen und Geiſtigen zum Helden haben werde — unzweifelhaft ſeinen Münchhauſen.) Robert verſchwindet mir plötzlich in einem ungenannten Dorfe am Rhein, und — ich habe ihn nie wieder geſehen.“

Dieſen Mittheilungen fügt Dr. Häring hinzu:

„Wir wurden gegenſeitig angeregt, lebhaft, freundſchaftlich, und reiſten nicht nur bis Frankfurt, ſondern auch weiter den Rhein hinab, bis ich nach Trier und Luxemburg abfuhr, um nach Paris zu reiſen. Die lebhaften Eindrücke dieſer letzteren Reiſe mögen die angenehme aber abenteuerloſe mit dem jungen Reiſegefährten verlöſcht haben. Aber ich weiß und wiederhole, wir verſtanden uns vortrefflich, waren ungemein heiter, und es war uns beiden ſchmerzlich, daß wir nicht länger mit einander bleiben konnten. Briefwechſel waren gewiß verſprochen, ob es aber zur That kam, laß ich dahingeſtellt; ich kann Briefe aus jener Zeit nicht finden. Dagegen weiß ich, daß ich immer im Sinne lebhaft an ihn dachte, in der ſichern Erwartung, wir würden uns einmal wiederſehen — wie gute alte Freunde, die am Kern ſich genügen laſſen, wenn auch alles andere, Blüthe, Farbe, Duft, Fleiſch verloren ginge. Es blieb anders — es wurde ein Vierteljahrhundert, daß wir uns nicht begegnet, geſehen, geſprochen, begrüßt hatten, bis jenen ſein verhängnißvolles Schickſal ergriff — — Möglich, daß der Umſtand, weil ich durchaus unmuſikaliſch bin, wir uns im Treiben und Wirken nicht begegnen konnten, uns ſo entfernt getrieben hat; merkwürdig bleibt aber jedenfalls ein ſo langes Nichtbegegnen ein, möchte ich ſagen, negatives Abſtoßen, während beide ſich ſo lebhaft und warm einmal berührt hatten.

6.

Beurtheilung der Fis-moll-Sonate op. 11 von Moſcheles.

„Dieſes Werk iſt ein ächtes Zeichen des in unſern Tagen erwachten und um ſich greiſenden Romantismus.

Beethovens letzte Werke — während ſeine frühern beſtimmt ausgeſprochene Züge der Heldenkraft, des Uebermuths und des Zorns, der idealſten Liebe, der tiefſten Verehrung der Gottheit und der lauterſten Verklärung der Natur an ſich trugen — waren mehr und mehr das Organ der Schwermuth und Zerfallenheit geworden; ein dumpfes Brüten, hell ausgeſprochene Laute, die auf ein ſchwankendes Daſein oder ein räthſelhaftes Jenſeits hindeuten.

Das Hinſcheiden dieſes Geiſtes ließ Vieles unaufgelöſt. Die Muſikwelt theilte ſich im Genuſſe ſeiner unſterblichen Werke in zwei Theile. Der erſte und größte beharrte in der Verehrung ſeiner früheren und vorletzten Werke und gefiel ſich in den phantaſiereichſten und verwickeltſten, weil ſich ihm manches geheimnißvolle Bild, manches Labyrinth der Harmonie durch längeren Umgang mit ihnen enthüllte, und je länger je anſchaulicher wurde. Der andere Theil fühlte ſich hingezogen zu des Meiſters letzten Werken, die durch das über ihnen ſchwebende Dunkel und durch ihre unbeſtimmten Umriſſe ein myſtiſches Gefühl, eine unbefriedigte Sehnſucht nach Klarheit und Licht, Empfindungen für die die Sprache keine Worte findet, hervorriefen. Die Kunſt bleibt nie ſtehen, ſagen dieſe, und ſo glaubten ſich ihre jüngſten Prieſter berufen, ihr fortzuhelfen, die Grenzen ihres Reichs noch zu erweitern, und da noch *fortzuſchreiten*, wo Beethoven ſchon *überſchritten* hatte. Es entwickelte ſich eine neue romantiſche Richtung.

Sie bietet ſchöne Sproſſen und Blüthen, aber noch zu wenig Früchte, als daß man ihr ſchon unbedingt den Namen einer *Schule* zugeſtehen könnte. Sie hat noch keine Geſchichte, an der wir ihre naturgemäße Entwickelung und wahrhaftes Leben erkennen können. Bei ihrem Meiſter und Vorbilde Beethoven erkennen wir eine ſolche Entwickelung aus dem Klarſten und Einfachſten heraus bis zur herrlichſten Eigenthümlichkeit und Fülle; in einer Geſetzlichkeit wie die Natur verfährt, wie ſich Lebensalter folgen. Vielleicht gelingt es uns noch, aus dieſer Geſetzlichkeit ſein Späteſtes, was jetzt ſo räthſelhaft vor uns ſteht, zu ergründen.

Auf dieſem hohen, vielleicht höchſten Standpunkt baut die neue Schule ihre Anfänge. Wo ſind ihre Lehrjahre? Wie wird ſie das Ringen nach Bedeutung, von dem ſie ausgeht, mit den Mitteln ihrer Kunſt und deren Beherrſchung in Einklang bringen? Wohin führt der Fortſchritt?

Diejenigen, die ſich an die Spitze dieſer poetiſchen Malerei durch Töne ſtellen, ſind Berlioz, Liszt, Hiller, Chopin, Floreſtan und Euſebius.

— — — — — — — — — — — — — —

Ueber die Beziehung, in der Chopin zur romantiſchen Schule ſteht, bleibt mir nichts zu ſagen übrig, weil ſich Floreſtan und Euſebius in ihren geiſtreichen Aufſätzen ſchon oft darüber ausgeſprochen. Sie haben ſich mit ſo vieler Vorliebe ſeinen Werken angeſchloſſen, daß es nicht zu verwundern iſt, wenn in der vorliegenden Sonate einzelne Wendungen an ihn erinnern.

Jedoch zu ihr ſelbſt!

Sie iſt ſicher das Produkt eines Geiſtes, obgleich der Titel zwei Namen als Verfaſſer angiebt. So wie Floreſtan und Euſebius ſich oft in ihren Schriften mit Einwendungen begegnen, um dadurch ihren Anſichten ein weiteres Feld zu eröffnen und humoriſtiſchen Spielraum zu gewinnen, ſo ſcheint auch hier dieſe Doppelbrüderſchaft gewählt, um die in der Sonate contraſtirenden Elemente zu motiviren.

Die Einleitung in Fis-moll (S. 2 u. 3) feſſelt durch liebathmende Schwärmerei und Sehnſucht; dieſer Ton iſt darin durchgängig feſtgehalten. Das ſich daran ſchließende Allegro vivace ($\frac{3}{4}$ T.) iſt voll Leidenſchaft und Bewegung, ein ſtürmiſch aufgeregter Charakter herrſcht vor, in den ſich als Gegenſatz die Stimme der Sehnſucht bald klagend, bald beſänftigend miſcht. Der fortgeſetzte Kampf dieſer Elemente erzeugt das Verlangen nach einem Ruhe- oder Culminationspunkt; dieſer tritt nicht deutlich hervor, wenn er nicht etwa mit dem Ende der elften Seite gemeint iſt.

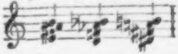
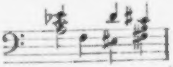
Doch die folgende Seite regt wieder wie früher auf; eine Beſänftigung in den abſterbenden Klängen S. 13 folgt dem letzten Aufwallen jener Elemente, — der keke Hauptgedanke, der früher in allen Tonlagen durchblitzte, verhallt wie überwunden am Schluß in der Tiefe.

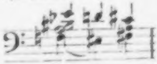
Ein Satz unter dem Titel „Aria" folgt — von großer Innigkeit, Sprache der Seele. Liebevolle Ergebung und ſelige Ruhe nach durchgeſtrittenem Kampfe der Leidenſchaften ſind die Farben des vortrefflichen Satzes.

Das Scherzo allegrissimo malt den Uebermuth jugendlicher Kräfte, die jedoch nicht in unedle Polterei ausarten. S. 16 ſchließt ſich ein piu Allegro an (was mag nach dem allegrissimo damit gemeint ſein?) — es iſt weniger übermüthig und um ſo gemüthlicher gedacht. Das Intermezzo „alla burla ma pomposo“ überſchrieben, hat eine parodirende Tendenz; ich denke mir, um mit Floreſtan dem Schriftſteller zu ſprechen, ein Paar muntere Geſellen, die durch einen Zauberer in ein früheres Jahrhundert auf einen Tanzſaal unſerer Altvordern geſetzt werden, wo ihnen ein ehrbares Paar mit Haarbeutel und Reifrock entgegen tanzt. Nachdem ſie ſich eine Weile in einem kurzen Recitative darüber beluſtigt haben — ſogar mit Naſerümpfen, was die Stelle „quasi Oboe“ andeuten mag — laſſen ſie ſich raſch entzaubern und kehren in ihr gewohntes Element zurück.

Das Finale ſtellt das Streben und Schaffen eines regen Geiſtes dar, der Vieles, der Alles umfaſſen möchte. Was im erſten Allegro jugendlich leidenſchaftlich erſchien, iſt hier männlich entſchloſſen, was dort Sehnſucht, iſt hier Zuverſicht. Dennoch treten uns hier die Ausbrüche eines unſtäten, mit ſich ſelbſt nicht einigen Sinnes entgegen; als wollte ſich das Werk ſelber an dem Muthwillen des Verfaſſers rächen, der als ein Doppelgänger oder Entzweiter auftritt, ſehe ich Zwieſpalt, aber keine Verſöhnung. — Der Satz hat zu wenig Verhältniß in der Zuſammenſtellung der Tonarten (wie S. 20 drei verſchiedene heterogene Tonarten berührt, und S. 27 zu plötzlich von C- nach Es-dur modulirt). Die einzelnen Perioden haben zu wenig Beziehung auf einander, ſie gehen nicht eine aus der andern hervor und durchdringen ſich nicht. Das Ganze iſt bilderreich, inſofern jede Periode beſtimmte Farben und Conturen hat, aber ſie kehren unverändert zu keiner höhern Blüthe entfaltet wieder, und verſchmelzen ſich nicht zu einem Ganzen, in welchem ein Hauptgegenſtand, dem ſich geringere nothwendig anſchließen, herrſcht und feſſelt. — Dem Floreſtan ſchwebte ſicher bei dieſen, ſo wie bei den andern Sätzen, ein Bild oder irgend ein Ausbruch beſtimmter Gefühle und Leidenſchaften vor. Iſt vielleicht das, was die Einheit ſtört, eben der weſentliche Charakter desjenigen, was er zu malen gedachte?

Floreſtan iſt unter den Romantikern derjenige, der am wenigſten auf Koſten des reinen Satzes durch diſſonirende Grobheiten und Flüche wirken will. Seine harmoniſchen Kenntniſſe und ſeine techniſche Handhabung des Stoffes ſind beſonderer Anerkennung werth; er greift nie nach den ſchulbuchartigen Recipe's, um in Tönen zu moduliren. Er greift lieber nach einer Licenz — wie S. 23. T. 22 zu 24.

Die Harmoniefolge  und Seite 24 die Stelle:  oder vier Takte ſpäter



Sein Werk verlangt im Vortrag einen gereiften Spieler, ich möchte ſagen eine Männerhand, wenn ich nicht ſähe, daß ſie Clara gewidmet iſt. Und unter den Claren kenne ich nur eine, die einer ſolchen Compoſition durch gediegenen geiſtvollen Vortrag vollkommene Gerechtigkeit widerfahren laſſen kann: — Clara Wieck.

Schließlich hoffe ich dem ſchönen Talente des Verfaſſers noch oft in vielen folgenden Werken zu begegnen. Eine ſo hohe Aufgabe, wie er ſich geſetzt hat, kann nur durch eine Reihe ſtets fortſchreitender Arbeiten gelöſt werden, in denen ſich ſein bedeutendes Schaffen zu immer größerer Klarheit entfalten muß.

L.(ondon), im October 1836. J.(gnaz) M.(oſcheles.)

H.

Beurtheilung der Fis-moll-Sonate op. 14 von Moſcheles.

Zu Motivirung des Titels ließe ſich Einiges einwenden. Das Werk hat weniger die Erforderniſſe eines Conzertes, und mehr die charakteriſtiſchen Eigenheiten einer großen Sonate, wie wir einige von Beethoven und Weber kennen. In Conzerten iſt man (leider) gewohnt, neben der Einheit im Style einige Rückſichten auf glänzende Bravour oder kokettirende Eleganz des Spielers genommen zu ſehen, welche in dieſem Werke keinen Platz finden konnten, ohne es von dem Standpunkte zu entfernen, den ihm Ihre Phantaſie eingeräumt hat. Der Ernſt und die Leidenſchaft, die im Ganzen herrſchen, ſtehen ſehr im Gegenſatz mit dem, was ein Conzert-Auditorium unſerer Zeit erwartet. Es will eines Theils nicht tief erſchüttert werden, und andern Theils fehlt es ihm an den Fähigkeiten und der muſikaliſchen Weihe, ſolche Harmonieen und geniale Verſchlingungen zu verſtehen und aufzufaſſen, wie es nur den Ohren und dem Gemüthe möglich iſt, welches bewandert iſt in der höheren Sprache der Heroen der Kunſt. In manchen Harmonieführungen ſind Diſſonanzen gebraucht, deren folgende Auflöſung nur einem erfahrenen Ohre die Härte ihres Eindrucks mildern. Die Verhälte und Suspenſionen, deren Entwickelung zuweilen erſt im zweiten und dritten Takt ſich erklären, ſind oft herbe, obſchon gerechtfertigt. Um dadurch nicht geſtört oder beleidigt zu werden, muß man ein erfahrener Muſiker ſein, der im Voraus erräth und erwartet, wie ſich alle Widerſprüche löſen, wie ich mir einen Staatsminiſter denke, der mitten im tobenden Gewimmel eines Hofballes ſein Auge und Ohr überall zu feſſeln ſcheint, und doch es Einigen vorzugsweiſe leiht, die er diplomatiſch zu erforſchen ſtrebt.

I.

Franz Liszt über R. Schumann's Impromptu's op. 5, Sonate (op. 11, Fis-moll) und Concert sans Orchestre op. 14. Aus der „Gazette musicale“ vom 12 Novembre 1837 (Nr. 46).

Ueber die Veranlaſſung zu dem nachſtehenden Aufſatz theilt Herr Hofkapellmeiſter Dr. F. Liszt Folgendes brieflich mit:

— — „Nach dem Getöſe und Geſumme, welches mein Aufſatz in der Pariſer *Gazette musicale* über Thalberg (deſſen Deutung, um es nebenbei hier zu ſagen, eine ganz verdrehte geblieben iſt) hervorrief, und auch in deutſchen Journalen und Salons nachhallte, erſuchte mich angelegentlich der damalige Eigenthümer der *Gazette musicale*, Maurice Schleſinger, einen ſehr elogieuſen Aufſatz über irgend eine neue Erſcheinung der Kunſtwelt in ſein Blatt einzurücken. Schleſinger ſchickte mir Monate lang zu dieſem Behufe allerlei Nova, worunter ich aber nichts zu finden vermochte, was mir lobenswerth erſchien, bis endlich mir am Comer-See Schumann's Impromptu in C-dur (eigentlich Variationen), die Sonate op. 11 und das *Concert sans Orchestre* (ſpäter unter dem paſſenderen Titel Sonate, in F-moll in zweiter

Auflage herausgegeben) zu Händen kamen. Beim Durchſpielen dieſer Stücke fühlte ich ſogleich, welch muſikaliſches Mark darin ſteckte, und ohne von Schumann früher etwas gehört zu haben, noch zu wiſſen, wie und wo er lebte (da ich bis dahin nicht in Deutſchland geweſen war, und er in Frankreich und Italien ungenannt verblieb), ſchrieb ich die Recenſion, welche auch gegen Ende 37 in der *Gazette musicale* erſchien, und Schumann bekannt wurde. Bald darauf, als ich in Wien zum erſten Mal conzertirte (April — Mai — 38), ſchrieb er mir und überſandte ein Manuſcript*) „Gruß an Franz Liszt in Deutſchland" betitelt."

Compositions pour Piano de Mr. Robert Schumann.

Il est pour les oeuvres d'art trois voies diverses, trois destinées en quelque sorte opposées, qui correspondent aux trois notions d'éclat, d'étendue, de durée dont la réunion forme les célébrités complêtes. Il en est que le souffle de la popularité accueille, dont elle protège l'éparruissement, qu'elle colore des teintes, le plus vives; mais pareilles a ces fleurs d'avril écloses au matin, dont un vent du nord brise au soir les frêles pétales, ces oeuvres, trop caressées, tombent et meurent au premier retour de justice d'une postérité contemporaine. Il en est d'autres que l'ombre enveloppe longtemps, dont les beautés voilées ne se découvrent qu'a l'oeil attentif de celui qui cherche avec amour et persévérance, mais auprès desquelles la foule passe *inconstante* et distraite. D'autres encore, heureuses, privilegiées, s'emparent tout d'abord de la sympathie des masses et de l'admiration des juges. En égard à celles ci la critique devient à peu près inutile. Il est superflu d'enrégistrer avec pédantisme des beautés universellement senties il est presque facteux de rechercher des tactes, qui ne sont autre; chose, après tout, que les imperfections inséparables de toute oeuvre humaine.

Les compositions musicales qui vont nous occuper appartiennent à la seconde categorie. Elle ne nous paraissent point destinées à des succés de vogue, mais en revanche il n'est pas d'intelligence élevée qui n'y aperçoive au premier coup d'oeil un mérite superieur et de rares beautés. Sans nous arreter à considérer si Mr. Schumann est de *l'école nouvelle* ou bien de *l'école ancienne*,

---

*) Es war Nr. 2 der Novelletten.

de *celle qui commence* ou bien de *celle, qui n'a plus rien à faire;* sans prétendre classifier et numéroter sa valeur artistique comme on classifie les espèces et les individus dans un musée d'histoire naturelle, nous dirons simplement que les oeuvres dont nous allons essayer une rapide analyse assignent à leur auteur un rang à part parmi les compositeurs, ou pretendus tels, qui fourmillent en ce temps-ci. Nous accordons à peu d'hommes l'honneur de les croire fondateurs d'écoles, inventeur de systèmes, et nous trouvons que l'on fait aujourd'hui *un déplorable abu* de grands mots et de grandes phrases à propos de petites choses et de petits gens; ainsi donc sans donner à Mr. Sch. un *brevet d'invention* qu'il serait le premier à repousser, nous signalerons à l'attention des musiciens les oeuvres du jeune pianiste, qui de toutes les compositions récentes parvenues à notre connaissance, la musique de Chopin exceptée, sont celles dans lesquelles nous avons remarqué le plus d'individualité, de nouveauté et de savoir. La publication du second cahier des études de Chopin sera pour nous l'occasion d'examiner l'ensemble de ses ouvrages et de constater les notables progrés qu'il a fait faire au piano; en ce moment nous ne nous occuperons que de trois oeuvres de Mr. Schumann: *Impromptu sur une romance de Clara Wieck, oeuvre* 5; *Sonate, oeuvre* 11; *Concert sans orchestre, oeuvre* 14; les seules que nous ayons pu nous procurer jusqu'ici.

Jean Jaques disait qu'il écrivait d'excellents impromptus à *loisir*, celui de Mr. Sch. est de ceux que l'on ne saurait faire que très à loisir. Les combinaisons neuves, harmoniques et rhytmiques y abordent; nous citerons particulièrement les pages 4, 8, 9, 10 et 19. Dans son ensemble, l'impromptu peut jusqu'à un certain point être considéré comme étant de même famille que les variations de Beethoven en mi ♭ majeur, sur un thème de sa symphonie héroique, et ses 33 variations, sur un thème de Diabelli oeuvre qui procède elle-même de 33 variations en sol de J. S. Bach. Le dernier morceau de Beethoven serait peu populaire aujourd'hui; il dut naissance à une boutave de l'homme de génie à qui Diabelli, son éditeur, imagine un jour d'aller presenter un thème en le priant de vouloir bien ajouter sa variation à celles que venaient de lui fournir les célébrités de temps, H. Herz, Czerny, Pixis entre autres. Beethoven, comme on sait, n'était pas d'humeur avenante, la rudesse des formes rachetait mal chez lui la sauvagerie du fond. Prenant le cahier des mains de Diabelli, déjà tout interdit du regard qu'il lui lançait: „Vous n'y songez pas, lui dit il, vous ne pouvez pas croire que je melerai mon nom à ceux de tous ces barbouilleurs de papier (dieſe Schmierer), et il lui tourna le dos. Quelques jours après, la porte du marchand de musique s'ouvrit brusquement; une main maigre jeta sur le bureau un enorme manuscrit, et la voix de Beethoven plus formidable encore d'habitude: „Vous m'avez demandé une variation, en voici 33; mais au nom du ciel, dorénavant laissez moi en paix.“

Le titre de la Sonate op. 11 est enveloppé d'un mystère qui paraitrait peut-être affecté en France, où les choses poétiques et excentriques sont trop souvent confondues dans une même réprobation. En Allemagne, il n'en est point ainsi; le public s'effarouche pas de fantaisies d'artiste; il sait qu'il ne faut pas chicaner avec celui, qui produit, et que si l'oeuvre est belle on doit respecter le sentiment ou le caprice qui l'a inspirée. Le début de cette Sonate est d'une solennité simple et triste. Nous disions, si la comparaison n'était un peu ambitieuse, qu'il ressemble avec Pronaes empruntés aux Grecs, que les premiers architectes chrétiens batissaient au devant de leurs basiliques, et qui préparaient à l'entrée dans le temple comme la méditation prépare à la prière. Le premier *allegro* qui suit est écrit d'un style vigoureux; la logique des idées en est serrée, inflexible. Ces qualités, au reste, sont le cachet distinctif des oeuvres de Mr. Schumann. Hâtons nous de dire que non seulement elles n'excluent point chez lui l'originalité, mais qu'elles la provoquent en quelque façon et la font saillir avec plus de relief. *L'aria* des pages 14 et 15 est une des choses les plus achevées que nous connaissons. Bien que l'auteur ait écrit en marge „Senza passione“, l'abandon le plus passionné en est le caractère. La passion, à la vérité, s'y manifeste d'une manière indirecte et voilée; elle s'y trahit plutôt qu'elle n'y eclate; mais elle y est vraie, profonde et vous prend aux entrailles. Remarquons-le-ici, la musique de Mr. Sch. s'adresse plus spécialement aux âmes méditatives, aux esprits sérieux qui ne s'arrêtent point aux surfaces et savent plonger au fond des eaux pour y chercher la perle cachée. Plus on pénétre avant dans sa pensée plus on y découvre de force et de vie, plus on l'étudie, plus on est frappé de la richesse et de la fecondité qui avaient echappé d'abord. Le scherzo est un morceau excessivement remarquable par son rhytme et ses effects harmoniques. Le chant en la (page 16), lignes 3 et 4, est ravissant. L'intermezzo en re *lento a la burla* page 18 suivie d'un recitatif à la main gauche, surprend, étonne, c'est un tour de force artistique que de donner ainsi par la disposition des parties précédentes un sens nouveau à une phrase vulgaire, triviale en elle même. Ce secret n'est donné qu'à ceux, qui ont laborieusement appris à manier la forme. Toute fois nous voudrions que le chant délicieux en *la* ne disparût pas sans retour après une première audition. C'est une erreur de considérer la répétition comme une signe de pauvreté. Au point de vue du public, elle est indispensable à l'intelligence de la pensée, au point de vue artistique même, elle est une condition presque essentielle de clarté, d'ordonnance et d'effet. Beethoven, auquel sans doute on ne contestera pas la faculté créatrice et l'abondance des idées, est un des compositeurs, qui ont le plus usé de ce moyen. *Le scherzo* des trios en *si* ♭ *et mi* ♭, et celui de la symphonie en *la* entre autres, sont répetées jusqu'à trois fois en entier.

Le finale est d'une grande originalité. Néanmoins quelque logique que soit la marche des idées principales, et malgré la chaleur entrainante de la péroraison, l'effet général de ce morceau est souvent brisé, interrompu. Peut-être la longueur des dévéloppements contribue-t-elle à jeter de l'incertitude sur l'ensemble. Peut-être aussi le sens poétique aurait-il-besoin d'être indiqué. Le sens musical, quoique complet en lui même, ne suffit pas entièrement, selon nous, à la compréhension de tous les détails. Ici se présente la grande question de la musique poétique et pittoresque, avec ou sans programme, qui bien souvent agitée, l'a été rarement avec bonne foi et sagacité. On a toujours voulu supposer que la musique soi-disant *pittoresque* avait la prétention de rivaliser avec le pinceau, qu'elle aspirait a peindre l'aspect des forêts, les anfractuosités des monagnes ou les méandres d'un ruisseau dans une prairie, c'était supposer gratuitement l'absurde. Il est bien évident que les choses, en tout qu'objectives, ne sont nullement du ressort de la musique et que le dernier élève paysagiste d'un coup de son crayon, reprodu pluiras facilement un site, que le musicien consommé avec toutes les ressources du plus habile orchestre. Mais ces mêmes choses, en tout qu'affectant l'âme d'une certaine façon, ces choses subjectives, si je puis m'exprimer ainsi, devenues rêverie, méditation, élan, n'ont elles pas une affinité singulière avec la musique? et celle-ci ne saurait elle pas les traduire dans son mystérieux langage? De ce que l'imitation de la caille et du coucou dans la symphonie pastorale peut. à la rigueur être taxée de puérilité, en faut-il conclure, que Beethoven a eu tort de chercher à affecter l'âme comme le ferait la vue d'un site riant, d'une contrée heureuse, d'une fête villagoise soudain troublée par un orage inattendu? Berlioz. dans la symphonie „d'Harold", ne rappelle-t-il pas fortement à l'esprit des scènes de montagnes et l'effet religieux des cloches qui se perdent dans les détours des abruptes sentiers? En ce qui concerne la musique poétique, croit-on qu'il lui soit bien indispensable, pour exprimer les passions humaines, telles que l'amour, le désespoir, la colère, de s'aider de quelque stupide refrain de romance ou de quelque déclamatoire libretto? Mais il serait trop long de développer ici un thème qui a plus d'un rapport avec la fameuse querelle des classiques et des romantiques, querelle dans laquelle le champs-clos de la discussion n'a jamais pu être nettement délimité. Notre ami Berlios a d'ailleurs traité cette question dans les colonnes de la „gazette musicale", et nous ne pourrrions que répéter avec moins d'autorité que lui ce qu'il a si bien dit à ce sujet Répetons le cependant encore une fois pour le parfait répos de messieurs les feuilletonistes: personne ne songe a faire de la musique aussi ridicule, que celle qu'ils ont appelée pitoresque; ce à quoi on songe, ce à quoi les hommes puissants ont songé et songerout toujours, c'est à empreindre de plus en plus la musique de poésie et à la rendre l'organe de cette partie de l'âme, qui, s'il faut en croire tous ceux qui ont fortement senti, aimé, souffert, reste innaccessible à l'analyse et se refuse à l'expression arrêtée et definie des langues humaines.

Au sujet du *concerto* sans orchestre, nous nous permettrons une petite chicane. Le titre nous semble d'abord illogique en ce sens que *concerto* signifiant precisément *réunion d'instruments concertants*, dire *concerto sans orchestre* c'est à peu près dire *groupe d'une seule figure.* De tous temps, d'ailleurs, le titre de concerto s'est appliqué exclusivément à des morceaux destinés à être exécutés en public, et qui, par cela même, exigent certaines conditions d'effet dont Mr. Sch. ne paraît point s'être préoccupé. Son morceau par la coupe et la constante sévérité du style, appartient plutôt au genre „Sonata" qu'à celui de „concerto". En établissant cette distinction, notre intention n'est pas d'assigner à chaque genre de composition une coupe spéciale et invariable. Jadis un concerto devait nécessairement se diviser en trois morceaux; le premier avec trois solos, entrecoupés par les tutti, l'adagio, puis le rondo. Field, dans son dernier concerto a placé l'adagio en guise de second solo, Moscheles „concerto fantastique" a reuni les 3 morceaux en un seul, Weber en premier lieu et Mendelssohn en suite, sans parler du 2me concerto de Mr. Herz, avaient déjà essayé d'une coupe analogue; enfin de tous côtés la liberté produit l'extension et la diversité dans la forme, ce qui est a coup sûr un progrés, aussi n'est ce pas sur ce point que porte notre observation. Mais en musique comme en littérature il y aura deux grandes divisions: les choses écrites ou composées pour la réprésentation ou l'exécution en public c'est à dire les choses d'un sens clair d'une expression brillante, d'une allure large, puis les oeuvres intimes, d'une inspiration plus solitaire, où la fantaisie domine, qui sont de nature à n'être appreciées que du petit nombre. Le concerto de Mr. Sch. appartient complétement à cette dernière classe. C'est donc un tort, suivant nous, de lui donner un titre qui semble appéler un auditoire nombreux et promettre un éclat que l'on y chercherait en vain. Mais à cette querelle d'Allemand se bornera notre critique, car le morceau en lui même, considéré comme „Sonate", est une oeuvre riche et puissante. Le debut et le chant du premier „Allegro" sont magnifiques; dans la conduite nous retrouvons les mêmes qualités du style que nous avons déjà admiré ailleurs. Le finale surtout, sorte de toccata six-seize, est un morceau extrémement intéressant par ses combinaisons harmoniques, dont l'étrangeté pourrait néanmoins un peu choquer l'oreille, sans l'excessive rapidité du mouvement. Nous terminerons cette insuffisante esquisse en exprimant à Mr. Sch. le désir qu'il fasse bientôt connaitre à la france celles de ces productions qui sont encore restées exclusivement germaniques. Les jeunes pianistes se fortifieraient à son exemple dans un système de composition, qui rencontre beaucoup d'opposition parmi nous, et qui pourtant

aujourd'hui est le seul qui porte en lui des germes de durée; ceux qui aiment l'art se réjouiraient de ce nouvel espoir d'avenir et se tourneraient avec plus de confiance encore vers le pays qui nous a envoyé en ces derniers temps, des hommes tels que: Weber, Schubert, Meyerbeer.

Liszt.

K.

Auszug aus einem Brieſe Franz Liszt's.

— — „In Leipzig verkehrte ich mit Schumann tagtäglich (zu Anfang des Jahres 1840 nämlich) und tagelang — und mein Verſtändniß ſeiner Werke wurde dadurch ein noch vertrauteres und innigeres. Seit meinem erſten Bekanntwerden mit ſeinen Compoſitionen ſpielte ich in den Privatzirkeln Mailands, Wiens ꝛc. mehrere davon, ohne aber zu vermögen, die Zuhörer dafür zu gewinnen. Sie lagen glücklicher Weiſe der damalig abſolut täuſchenden flachen Geſchmacksrichtung viel zu ferne, um daß man ſie in den banalen Kreis des Beifalls hätte hineinzwingen können. Dem Publikum ſchmeckten ſie nicht, und die meiſten Klavierſpieler verſtanden ſie nicht. Selbſt in Leipzig, wo ich in meinem zweiten Conzert im Gewandhaus den Carneval vortrug, gelang es mir nicht, den mir gewöhnlich zukommenden Applaus zu erringen. Die Muſiker nebſt denen, die als Muſikverſtändige galten, hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über die Ohren um dieſen reizenden, ſchmuckvollen, in künſtleriſcher Phantaſie ſo mannigfaltig und harmoniſch gegliederten Carneval zu erfaſſen. Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung ſeinen natürlichen Platz zur Seite der 33 Variationen über einen Diabelli'ſchen Walzer von Beethoven (denen er meiner Meinung nach ſogar an melodiſcher Erfindung und Prägnanz voranſteht) behaupten wird. Das mehrmalige Mißlingen meiner Vorträge von Schumann'ſchen Compoſitionen, ſowohl in kleineren Zirkeln als auch öffentlich, entmuthigten mich dieſelben in meinen ſo raſch aufeinanderfolgenden Conzert-Programmen — die ich theils aus Zeitmangel, theils aus Nachläſſigkeit und Ueberdruß meiner klavierſpieleriſchen „Glanz-Periode“ nur in äußerſt ſeltenen Fällen ſelbſt angab, und bald dieſem bald jenem zur beliebigen Wahl überließ — aufzunehmen und feſtzuhalten. Das war ein Fehler, den ich ſpäter erkannt und wahrhaft bereut habe, als ich einſehen gelernt hatte, daß für den Künſtler, der dieſes Namens würdig ſein will, die Gefahr, dem Publikum zu mißfallen, eine weit geringere iſt als die, ſich durch deſſen Launen beſtimmen zu laſſen — und dieſer Gefahr bleibt jeder ausübende Künſtler insbeſondere preisgegeben, wenn er nicht entſchieden und principiell den Muth faßt, für ſeine Ueberzeugung ernſtlich und konſequent einzuſtehen, und die von ihm als die Beſſeren erkannten Sachen vorzuführen, mag es den Leuten gefallen oder nicht.

Gleichviel alſo, in welchem Grade meine Zaghaftigkeit in Betreff Schumann's Klaviercompoſitionen durch den alles beherrſchenden Tagesgeſchmack vielleicht zu entſchuldigen wäre, habe ich, ohne es zu verneinen, dadurch ein *ſchlechtes Beiſpiel* gegeben, welches ich kaum wieder gut zu machen im Stande bin. Der Strom der Angewohnheit und die Sklaverei des Künſtlers, der zur Erhaltung und Verbeſſerung ſeiner Exiſtenz und ſeines Renommés auf den Zuſpruch und den Applaus der Menge angewieſen, iſt ſo bändigend, daß es ſelbſt den beſſer Geſinnten und Muthigſten, unter welche ich den Stolz habe, mich zu rechnen, äußerſt ſchwierig wird ihr Beſſeres Ich vor allen den lüſternen, verworrenen, und trotz ihrer großen Zahl, unzurechnungsfähigen *Wir* zu wahren."

Briefe vom Jahre 1833—1854,

in chronologiſcher Ordnung.

> Briefe gehören unter die wichtigſten Denkmäler,
> die der einzelne Menſch hinterlaſſen kann.
>
> Göthe.

1.

An Töpken nach Bremen.

Leipzig am 5^{t} April 33.
Charfreitag.

Mein lieber und freundlicher Töpken,

Wie hat mich Ihr Brief erfreut, der freilich nicht auf Adlerflügeln zu mir kam, obgleich vor vier Wochen! Iſt es recht, da ich ſchon ſo lange die Frage ſchuldig blieb, ich auch die Antwort ſo lang zurückhalte? Aber Ihr Brief traf mich in meiner erzgebirgiſchen Heimath mitten unter Freunden, Verwandten, Freuden und Genüſſen aller Art, die der hiſtoriſchen Ruhe einer Antwort nachtheilig geweſen ſein würden. Freilich hoffen Sie nicht zu ſtark auf jene; nach langer Trennung drückt man ſich lieber die Hände, als daß man viel ſpricht — und dann fühle ich auch eine gewiſſe Ueberfülle an Stoff, den die Jahre nach und nach gehäuft haben.

Daß ich oft an Sie dachte, daß täglich, wenn ich recht tief in meinen Muſikhimmeln ſitze, ein Kopf im Hintergrunde ſchwebt, der Ihrem mehr als ähnlich ſieht, daß ich oft den ſchönen feſten Weg, den Sie, wie in jeder Sache, ſo in der Muſik, unter meinen Augen einſchlugen, während unſerer Entfernung zu verfolgen ſuchte, ſo daß ich mir Grad und Stufe, auf der Sie jetzt ſtehen, ohngefähr zu bezeichnen getraute — glauben Sie mir das! Freilich irrten wir, wenn wir durch eine oft eigenſinnige Mechanik erlangen wollten, was nach und nach die Ruhe und Muße des ſpätern Alters von ſelber bringt — oder: wir faßten den Henkel ſo feſt an, daß darüber bald das Gefäß verloren ging (umgekehrt iſt's freilich noch ſchlimmer).

In dieſer Hinſicht und um jene Fertigkeiten in's Gleichgewicht mit den andern Kräften zu bringen, habe ich mich oft berichtigen müſſen, Vieles, was ich ſonſt für untrüglich hielt, als hemmend und nutzlos verworfen und oft die Potenzen auf entgegengeſetztem Wege zu vereinigen geſucht. Denn wie in der phyſiſchen Welt heben und verdoppeln ſich gleiche Kräfte, aber die ſtärkere iſt der Tod der ſchwächeren und, um es auf die Kunſt anzuwenden, nur durch harmoniſche Ausbildung der Fertigkeit und Fähigkeit (Schule und Talent) entſteht ein künſtleriſches Rundes. Wenn ich Ihnen in dürren Worten eine Totalanſicht der meinen zu geben verſuche, ſo geſchäh es mündlich freilich lebendiger, doch verweiſe ich Sie noch auf meine Vorſtudien zu den Paganiniſchen Capricen, wo ich es unſyſtematiſch genug, doch mehr als im eben geleſenen that.

Daß Sie die Papillons kennen, von denen manche in der ſchönen Heidelberger Umgebung und in Ihrer entſtand, freut mich ſehr, da es Ihnen wenigſtens ein Zeichen meines Lebens ſein mußte. Ihre Rezenſion ſoll mir ſehr werth ſein; iſt Platz im Briefe, ſo lege ich ihm eine Wiener bei, die mich ſehr erfreut hat. Auch in der Berliner Iris finden Sie viel Freundliches über mich.

Zur Oſtermeſſe kommen Intermezzi (zwei Hefte, längere Papillons) und ein Allegro di bravura, deren Erſcheinen ich Ihnen genauer anzeige. Im ganzen verfloſſenen Winter nahm eine große Symphonie für's Orcheſter, die nun beendigt iſt, meine Zeit weg; von ihr erwarte ich, ohne Eitelkeit, das Meiſte für die Zukunft. Klavier ſpiele ich wenig noch; — erſchrecken Sie nicht — (ich bin reſignirt und halte es für eine Fügung) an der rechten Hand habe ich einen lahmen, gebrochenen Finger; durch eine an ſich unbedeutende Beſchädigung und durch Nachläſſigkeit iſt das Uebel jedoch ſo groß, daß ich mit der ganzen Hand kaum ſpielen kann. Ueber dieſes, wie über meine ſonſtigen Lebensumſtände, die ſich übrigens ſehr heiter geſtalten, über meine Aufnahme in der Künſtlerwelt, die unter keinen Verhältniſſen aufmunternder ſein konnte, über meine Pläne für die Zukunft, wie über mein bürgerliches Leben, das im Gegenſatze zur .... (unleſerlich) Weltanſicht in Heidelberg zu meiner Freude nüchtern, fleißig und ordentlich geworden iſt, haben Sie im nächſten Briefe allen Aufſchluß zu erwarten. Ihre

Briefe finden mich unter allen Bedingungen durch Wieck; der alte Lehrer iſt jetzt mein älteſter Freund. Ueber Clara werden Sie geleſen haben; denken Sie ſich das Vollendete und ich unterſchreibe es. Moſcheles ſtutzte ſehr; über unſer Wiederſehn, wie über ſein Spiel nächſtens. Kalkbrenner kommt in drei Tagen hier an; mit Hummel ſteh ich in einem freundſchaftlichen Briefwechſel: intereſſirt Sie es, ſo erhalten Sie ſeine Urtheile über mich, die mit Ihrem im Ganzen zuſammentreffen würden. —

Wenn Oſtern 1830 am nämlichen Tage wie in dieſem Jahre gefallen iſt, ſo wäre morgen der Tag, an dem uns ein Einſpänner nach Frankfurt und zu Paganini trug. Aus meinem Tagebuche ziehe ich folgendes: „Die erſten Kutſcher — Wolken-
„züge am Himmel — die Bergſtraße über Erwartung ſchlecht —
„der Melibocus — Auerbach — Benecke (ich traf ihn hier,
„als er eben im Poſtwagen nach Berlin ſaß) — die kleine
„Kellnerin — Lichtenberg's Auctions- (aus Verſehen habe ich
„einen halben Briefbogen erwiſcht, bitte um Nachſicht, ver-
„ſpreche Beſſerung)
„zeddel und Gelächter — Forſter — Malaga — dann Schäd-
„ler und Eckmayer — Vertrinken — Quarambolagen auf der
„Hausflur u. ſ. w. — Oſterſonntag — Töpkens Flüche —
„traurige Geſichter — Darmſtadt — die mahleriſche Trauer-
„weide im Gaſthof-Hof — Aprillwetter, blaue und ſchwarze
„— die Warte vor Frankfurt — der lahme Klepper und lang-
„weiliges Danebenherlaufen — Ankunft im Schwan — Abends
„Paganini — Weber (ich habe nie wieder von ihm gehört —
„vielleicht Sie?) — Entzückung — (war's nicht ſo?) — mit
„Weber, Hille, und Ihnen im Schwan — ferne Muſik und
„Seligkeit im Bette — Oſtermontag — das ſchöne Mäd-
„chen im Weidenbuſch — Abends „Tell von Roſſini" — (da-
„neben ſteht im Tagebuch: Töpkens geſundes Urtheil) — Hin-
„ſtürzen nach dem Weidenbuſch — das ſchöne Mädchen —
„Lorgnettenbombardement — Champagner — Oſterdienſtag
„— mit Töpken Flügel angeſehen — Al. Schmitt — Schu-
„bert'ſche Walzer — Braunfels — Wachscabinett — Abſchied
„von Weber, vielleicht auf immer (iſt bis jetzt ſo) Abfahrt aus
„Frankfurt — mein künſtliches Ausweichen in den Frankfurter
„Winkelgaſſen — Darmſtadt — Jetzt ſchreib ich wörtlich ab:
„ — köſtliches Befinden nach einem Schoppen Wein — — —

„— — — der herrliche Melibocus im Abendglanzduft —
„Wein im Magen — der ſchreckliche Klepper — Verwechſelung
„der Zügel — endliche Ankunft in Auerbach — Lottchen —
„— — — — — — — — — — Oſtermittwoch —
„ſchlechtes Wetter — die Bergſtraße blüthenſchön — in Hand-
„ſchuchsheim die liederlichen Preußenfüchſe — Ankunft in Hei-
„delb. — Ende —“

Seit langer Zeit wüßte ich nicht, daß mir ein Abſchreiben (das meiner Compoſitionen ausgenommen) ſo viel Freude gemacht hätte, als das der vorigen Zeilen. Auch ſteht Ihr Bild jetzt ſo lebhaft vor mir, daß ich dieſem Brief einen zweiten längeren nachſchicken möchte, der Ihnen beiläufig ſagte, wie ſehr ich Sie immer geachtet und geliebt habe, — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
Mit Freundſchaft und Herzlichkeit ſende ich Ihnen einen …… (unleſerlich) Gruß. Möge Ihre Hand bald die Wolke wegnehmen, die noch über die letzten zwei Jahre hängt; vielleicht daß ſie dann in Tropfen und warm niederfällt auf die Hand Ihres Freundes.

R. Schumann.

Da Platz iſt, gebe ich die verſprochene Rezenſion ganz:

Wiener muſikal. Ztg. Nro. 26. 1832.

I. Theme **sur** le nom etc.
II. Papillons.

Es iſt allerwege hübſch, wenn man auf eigenem Fuße ruht, und keiner Krücken, noch anderer Schultern zur Unterſtützung benöthigt. Der uns zum erſten Male begegnende, wahrſcheinlich noch jugendliche Tondichter, gehört („hier war ich geſpannt, erſchrack aber ſichtlich“) zu den ſeltenen Erſcheinungen der Zeit; er hängt an keiner Schule, ſchöpft aus ſich ſelbſt („drum trink' ich jezt ſo wenig“), prunkt nicht mit fremden, im Schweiße des Angeſichts zuſammengeleſenen Ideen; hat ſich eine neue ideale Welt erſchaffen, worin er faſt muthwillig, zuweilen ſogar mit origineller Bizarrerie herumſchwärmt; und ſchon aus dieſem Grunde, eben weil ihm die Phönixeigenthümlichkeit inne wohnt, der Accolade (ſchlagen Sie im Dictionaire nach) nicht unwerth iſt. Freilich werden Manche, ſonderlich jene, für welche beiſpielshalber Jean Pauls tiefgefühlte Lebensbilder böhmiſche Dörfer ſind, oder welche vor Beethovens genialen Blitzſtrahlen abhorresciren, als ob ihnen ein Vomitiv verabreicht würde — probabiliter, ſage ich, werden dieſe Herren in as und es auch daran gewaltig Aergerniß nehmen, ob der Kühnheit des obſcuren Neophyten das Näslein rümpfen, und erkleckiich Aufſehen davon machen; vielleicht wohl gar über das: „wie es iſt“ und „wie es ſein ſollte“ einige Bücher Papier conſumiren und ein Viertelhundert Federn abſtumpfen; — immerhin! — was einmal der Oeffentlichkeit übergeben wird, fällt auch dem allgemeinen Urtheile anheim; ein belehrendes verſchmäht nur der Eigendünkel, während es der nach höherem ſtrebende dankbar empfängt, aber treu bleibt ſeinem Genius, der ihn nicht leicht auf eine Irrbahn verleitet. —

Ueber die Sache ſelbſt nur wenig Worte, da auch deren viele kaum zureichen dürften. Nro. I. iſt auf ein Motiv von fünf Tönen: a, b, e, g, g, baſirt; (Sind Sie nicht über die Gräfin Pauline erſchrocken, deren Vater ich allein bin; ich hatte zu dieſer Myſtification Gründe, die ich Ihnen ſpäter mittheilen will); Nro. II. beſteht aus ſechs Einleitungstakten, und zwölf theils kürzeren, theils längeren rhapſodiſchen Sätzen in wechſelnden Tonarten, Zeitmaßen und Rhythmen; meiſt ſchäkernd, flatterhaft und kokettirend; ein Spiegelbild der Schmetterlingsnatur. — (Die Papillons ſollen bei weitem etwas anderes ſein; im nächſten Brief erhalten Sie den Schlüſſel zum Verſtändniß derſelben.) — Nichts iſt leicht zu ſpielen; der Vortrag erheiſcht Charakteriſtik; das Ganze will, zur Erreichung des beabſichtigten Totaleindrucks ſorgfältig ſtudirt und geübt werden. Die dem Namen nach wenigſtens neue Verlagshandlung introducirt ſich hier auf eine ſehr anſtändige Weiſe.

76.

Beim Abſchreiben dieſer Rezenſion bin ich faſt eingeſchlafen, was die Handſchrift hinlänglich beweiſt. Vergelten Sie mir dies große Opfer durch eine ſchnelle Antwort, iſt es Ihnen anders möglich. Wir haben es bequemer, die Briefe nicht zu frankiren. Schreiben Sie mir auch von Ihren muſikaliſchen Studien; an dieſen werde ich immer viel Theil nehmen, was ich Ihnen nicht zu verſichern brauche. Ich glaube Ihnen die Paganiniſchen Capricen nach Pflicht und Gewiſſen als vorzügliche Uebungen (höhere) empfehlen zu können und erwarte Ihr Urtheil darüber. Die obige verhüllende 76 iſt, was ich ſpäter erfahren habe, der Dichter Grillparzer in Wien. —

Meine Adreſſe iſt: in Riedels Garten (oder durch Wieck)
Adieu, lieber, beſter Freund!

2.

An Henriette Voigt in Leipzig.

(Leipzig, im Sommer 1834.)

Verehrteſte Frau,

Das Benehmen — ich weiß nicht, ob das Wort trifft — ich meine, die Art, wie ich die mannigfachen Beweiſe Ihrer Theilnahme an mir geringem, oft angenommen und abgelehnt, bildet ein ſo ſonderbares Räthſel polariſcher Anziehung und Abſtoßung, daß ich mich jetzt ſchon über Einzelnes vor Ihrem Auge in ein günſtigeres Licht ſetzen möchte. Doch gehen jetzt die Conſtellationen ſo durcheinander, mein Leben bricht ſich in dieſem Augenblick in ſo eigenen Farben, daß ich Ihnen noch Antwort ſchuldig bleiben muß bis auf Zeiten, wo die Verhältniſſe klarer und ruhiger geworden ſind. Ich ſage Ihnen das, meine verehrte Freundin, Niemanden weiter, — dürfte ich glauben, daß das Geſtändniß und die Verſicherung der innigſten Mitleidenſchaft an Allem, was Sie betrifft, Ihnen etwas werth ſein könnte, ſo wäre das ein Troſt, wenn auch keine Entſchuldigung für mich, da es mit der Weiſe, wie ich meine Theilnahme gezeigt, im Widerſpruch zu ſtehen ſcheint: Jedenfalls — beurtheilen Sie mich mild, wenn Sie anders noch können — ich bitte Sie darum! Ihr letzter Brief iſt mir ſehr werth: ich hab' ihn oft geleſen und mich im Stillen auf die künftige Belehrung gefreut, die ich Ihnen darüber geben ſoll. Dürfte man nur Euſebius trauen, dem bei Leſung Ihrer Zeilen ſein Verſprechen (eigentlich Pflicht) einfiel, den angefangenen Aufſatz über Berger, auf den Ihre Reflexionen nicht minder anzuwenden ſind, zu vollenden.

Als Floreſtan den Brief verlas, machte der Zufall ein recht ſinnig Anagramm — Sie ſchreiben nämlich „Rochlitz, der ſeit langen Jahren jedem ſtrebenden Künſtler treu zur Seite geſtanden u. ſ. w." — Floreſtan las aber „jedem ſterbenden" — Das, meine ich, bezeichnet R. recht, als liebender Vater, der ſo oft unter Schmerzensthränen manchem hohen Menſchen das Auge zugedrückt und an ſeinem Grabe ſprach. Floreſtan ſetzte hinzu, er denke auch hier an Lafayette, der immer aufrecht ſtand beim letzten Athemzug eines Volkes als Beſchützer der Leiche — „Wohin geräthſt Du, Floreſtan" ſprach ich. Das gäbe ja eine Brücke zu den Papillons: denn über dem zerſtäubten Leib denken wir gern die Pſyche emporflattern. — Manches könnten Sie von mir darüber erfahren, wenn es nicht Jean Paul beſſer thäte. Haben Sie einmal eine freie Minute, ſo bitt' ich Sie, das letzte Capitel der Flegeljahre zu leſen, wo Alles ſchwarz auf weiß ſteht bis auf den Rieſenſtiefel in Fis moll (beim Schluß der Flegeljahre iſt's mir, als würde das Stück [allerdings] geſchloſſen, als fiele aber der Vorhang nicht herunter). — Ich erwähne noch, daß ich den Text der Muſik untergelegt habe, nicht umgekehrt — ſonſt ſcheint es mir ein „thöricht Beginnen." Nur der letzte, den der ſpielende Zufall zur Antwort auf den erſten geſtaltete, wurde durch Jean Paul erweckt. Noch eine Frage: Sind Ihnen die Papillons nicht an ſich klar? Es iſt mir intereſſant, dies zu erfahren.

Nehmen Sie dieſe wenigen Zeilen, die nur matt das copiren, was ich Ihnen Alles zu ſagen hätte, mit dem Wohlwollen auf, auf das ich ſtolz wäre, wenn ich mir es beſſer verdient hätte.

Robert Schumann.

Eine Bitte! Ich habe Erneſtinen ein Theaterbillet zu heute Abend zu beſorgen verſprochen, bin aber genöthigt, einen größern Ausflug über's Land zu machen, ſo daß es mir unmöglich wird, es ihr ſelbſt zu übergeben — wollen Sie ſo gütig ſein, es auf irgend eine Weiſe zu befördern?

A propos — von heute an nenn' ich Sie nicht mehr Eleonore, ſondern Aſpaſia. In den Davidsbündlern bleibt jedoch Eleonore ſtehen — ich möchte den Aufſatz über Berger mit Ihrem Brief ſchließen — darf ich? — — Ja?

R. S.

3.

An Töpken in Bremen.

Leipzig am 18$^{\underline{t}}$ Auguſt 34.

Sie haben noch nicht erfahren, guter Theodor Töpken, wie es einem zu Muthe iſt, wenn man den Wirth von 14 zu 14 Tagen um Nachſicht bittet und dann doch wieder mit der Bitte um Prolongation vorrückt — denn Sie waren ſtets bei Caſſe. Durch eine langwierige Krankheit unſeres Secretairs ſind mir alle Geſchäfte auf den Hals geworfen worden, ſo daß ich heute wieder wenig von meiner Schuld abtragen kann und dies wenige ſchlecht, da mir der Kopf noch von einer Correctur brummt. Noch dazu habe ich die Feder ſchon dreimal geſchnitten, ohne etwas zu erreichen — nun thu ich's zum vierten und letztenmal. Geht's dann nicht, ſo erhalten Sie auch heute keinen Brief. Ich hoffe aber, ſie geräth. — — — — — —

Für's erſte großen Dank für Ihre Arbeiten, die Allen ausnehmend gefallen aus tauſend Gründen. Das Geheimniß, daß ſie am Tage ihrer Abreiſe von Bremen ſchon im Blatt gedruckt ſtehen, iſt luſtig, aber auch klar genug, da uns leider ſchon im Anfang der Verleger ſo lang hat warten laſſen, daß wir um 14 Tage zurück ſind. Es ſind aber geſtern in einer feierlichen Conferenz ſo ernſte Maßregeln getroffen worden, daß binnen einem Monat Alles im herrlichſten Gang ſein wird. Es wäre auch ungerecht gegen das Publikum, welches das Inſtitut ſo lebhaft unterſtützt, daß es eine Freude für uns ſein muß. Prag allein zieht mit 50, Dresden mit 30, Hamburg mit 20 Exemplaren davon. —

Alles, was Jugend, folglich Zukunft hat, wird auf der Welt an- und durchklingen. Es iſt faſt unerklärlich, wie dieſer kritiſchen Honigpinſelei nicht ſchon längſt Einhalt gethan worden iſt. Darum ſchlagen Sie mir recht zu in das Volk, wenn dieſes auch wie eine Heerde iſt, die einmal aufſieht, wenn es blitzt und dann ruhig weiter graſt. Die Heerde richtet ſich wenigſtens einen Augenblick himmelan.

Darum iſt uns auch Ihre projektirte Recenſion der Hünten'ſchen Clavierſchule, gleicht ſie der erſtern nicht zu ſtark, ſehr wünſchenswerth. Vielleicht könnten Sie ſie in eine leichtere, witzige Form bringen. Jedenfalls verbinden Sie uns innig, wenn Sie ſchicken, was Sie vorräthig haben — ja ſo viel als möglich; denn was von Ihnen kömmt, kann man blind dem Drucker geben. — Mit der falſchen Correktur hat es (ihre, ſeine) Richtigkeit. Ich war ſelbſt der Streicher; mir gefielen dieſe unbekannten Namen in ſo tüchtigem Aufſatz nicht. Auf die Umgegend hab' ich freilich zu wenig Acht gegeben. (Adieu — es ſchlägt 10 Uhr — ich gehe jetzt einen ſchönen Gang.) —

Ich bin vom ſchönen Gang heimgekehrt — und es war gut. — Nun zu Ihrem Brief zurück.

Die 3 bin ich nicht, ſondern Schunke — habe ſonſt aber vielen Antheil an ſeinen Aufſätzen, da er die Feder tauſendmal ſchlechter führt, als ſeine Clavierhand. Mit Zahlen unterſchreib ich mich ſelten; iſt's aber, ſo ſind die Zweien meine, alſo 2, 12, 22, 32 u. ſ. f. — Vater Doles, der bei weitem höher anzuſchlagen iſt als „Beethoven“ in den letzten Nummern, ſtammt vom tauben Maler Lyſer, meinem Freund. — Er giebt noch zwei ähnliche Bilder, Haydn und Händel. — Die Davidsbündler geben nicht oft, aber leidliches: im Augenblick arbeiten ſie an größern Skizzen, die ſich genau (ſchon hiſtoriſch) an einander reihen und auf einander beziehen. — — Die letzte Sinfonie von Beethoven (als Wendepunkt der claſſiſchen zur romantiſchen Periode) — Franz Schubert — Mendelsſohn — Chopin — Ich bin aber vorſichtig, faſt ängſtlich und werde noch ein paar Wochen zurückhalten.

Die von Klein erzählte Geſchichte der Entſtehung der Hummel'ſchen Etuden ſcheint mir nicht glaubwürdig. Sehen Sie die Studien nur an und Sie werden die Meiſterhand nirgends verkennen, aber auch die Altersſchwäche nicht.

Ihre Rhapſodieen kommen in 35 und 36. Fahren Sie fort! Auch durch kleinere Notizen über Muſikaliſches im übrigen Norden, die man ſonſt ſparſam findet, machen Sie uns dankbar. Wünſchen Sie Honorar, ſo wird es Ihnen nicht vorenthalten: wollen Sie aber großmüthig ſein und unſern Verleger, der mannigfache Opfer zum Anfang bringen muß, noch eine Zeit lang ſchonen, ſo verpflichten Sie uns doppelt.

Die nächſten Nummern bringen etwas Humoriſtiſches von K. Stein, dann eine größere Skizze der Schröder-Devrient'ſchen Kunſtleiſtungen, endlich Journalſchau, die intereſſant wird.

Auf Ihr ſüdamerikaniſches Muſikleben freuen wir uns ſehnlichſt — da wird Fink fluchen!

Die beſtellten Noten werden wohl in Ihren Händen ſein. — Haben Sie Gottfried Weber's Recenſion über mich geleſen?*) Das hat mich einmal erquickt. — In meiner Toccata werden Sie einem alten Freund die Hand drücken; er ſpricht nun nicht mehr ſo wild, ſondern viel ſittiger. Haben Sie vielleicht Luſt, über die Toccata, wie etwa über die Intermezzi eine (verſteht ſich) ſtrenge und alle perſönliche Bekanntſchaft hintanſetzende Kritik zu ſchreiben *und mit Ihrer Namensunterſchrift*, ſo ſoll uns das ſehr lieb ſein. — Noch mache ich Sie auf Schunke's eben erſchienene Sonate (bei Wunder erſchienen) aufmerkſam.

Die ganze Redaction, die Davidsbündlerſchaft grüßt Sie hochachtend. — Wir leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buch geſtanden. — Vergeſſen Sie mich nicht!

Ihr

Sch.

4.

An Henriette Voigt in Leipzig.

(Zwickau, d. 2. November 1834.)

Eben las ich Deinen alten Brief —

Dies Blatt war eigentlich für Erneſtine beſtimmt. Darf ich es meiner theuern Henriette geſtehen, daß ich den Unterſchied, ob ich für Sie oder ſie ſchreibe, nicht ſehr hoch anſchlage? — Schon Ludwig**) bemerkte, daß Sie jetzt eigentlich von mir vertreten würden, daß ich ſomit Sie wäre, wenigſtens für Zwickau — o wie wünſchte ich mir dann etwas von meiner Rückſicht gegen Freunde, die ſich mehr im Handeln zeigte, als im Verſprechen, etwas von meiner Eil im Schreiben an ein einſamſtehendes Geliebtenherz, ja! ich wünſchte Alles von mir zu beſitzen — Leicht könnte ich das als Entſchuldigung anführen und ſagen „man hat ohnehin genug zu ſchreiben, z. B. an Henrietten, Erneſtinen — nun gar noch an ſich ſchreiben" — aber ich glaube, ein einfaches Fürwort, etwa „ſein Sie nicht böſe", thut daſſelbe. Ueberdem erinnere ich mich ſeit Jahren leider keines Briefes, der ſich nicht wegen einer langweiligen Entſchuldigung wegen Nachläſſigkeit angefangen hätte, daß es meinen Briefempfängern ordentlich läſtig werden muß.

---

*) Bezieht ſich auf eine kurze allgemeine Beſprechung der opera 1, 2, 4 und 5. S. Cäcilia Bd. 16. S. 94 ff.

**) Ludwig Schunke.

Meine theure Freundin — wie lieb' ich und acht' ich Sie ſo innig, als daß ich glaubte, Sie würden dieſes Schweigen für etwas anderes als eine Pauſe nehmen, die ja nur ein ſtummes Unterbrechen, aber kein Aufhören iſt — ich dichte, wenn ich an Sie denke und meine Verwandten wiſſen's, wenn ich es ausſpreche. Dann ſtehen Sie vor mir, treu wie eine Geſtalt, jetzt ſinnend, jetzt rathend, ſelten nur etwas ſchmollend, manchesmal ein wenig finſter, öfter heiter, immer liebend und gütig — dann kommt Erneſtine hinzu mit dem Madonnenkopf, der kindlichen Hingebung für mich, ſanft und licht, wie ein Himmelsauge, das blau durch die Wolke dringt — und dann umarmt Euch Ludwig, leiſe wie ſeine ganze äußere Erſcheinung mit dem Schmerz im Geſicht und mit dem edlen Spott, den er ihm entgegenſtellt — die Gruppe iſt fertig — ich ziehe für wenige Augenblicke den Schleier darüber — —

Vier Tage ſpäter, am 5ten November.

Sonntags nach jenem Freitagsabſchied kam ich hier an. Eigentlich ſollte der Fortgehende nie zu antworten haben — denn der Zurückbleibende behält wenigſtens den Ort zurück, welcher die Vergangenheitsbilder ſicherer feſſelt, als alle Fantaſie; der Fortgehende wird durch neue Geſichte, neue Verhältniſſe zerſtreut, er ſteht wie im Zuſammentreffen der Zeiten, die da ſonderbar durcheinander wogen. Und überhaupt ſpürt das Ganze den herausgeriſſenen Ring aus der Kette weniger, als der einzelne ſein Fehlen im Ganzen.

Am 7ten

Mit jedem Augenblick wächſt meine Schuld. Wie quälen mich Eure Bilder, Ihres und Ludwigs! Jetzt ſetz ich mich mit dem feſten Vorſatz nieder, nicht eher aufzuſtehen, als der Brief fertig iſt.

Könnte ich nur eine kleine Zeit bei Ihnen ſein, ſo wüßten Sie mehr, als Ihnen ein Brief in Stücken ſagen kann. Was wollte ich nicht Alles hier arbeiten, vollbringen, Correſpondenzen mit gewiſſen Leipzigern fortführen, an der Zeitung, am Damenconverſationslexicon*) arbeiten — Nichts von allem. Meine ganzen Studien beſtehen in einem Brief an Erneſtinen, von der ich ſchon einen Tag nach meiner Ankunft einen unter Ihrer Adreſſe erhielt. Seitdem haben die Zerſtreuungen kein Ende genommen. Dieſe tauſend bekannten Geſichter in einer Geburtsſtadt wollen alle ein Lächeln, ein Wort von unſerer alten Köchin bis zur Obriſtin hinauf. Was für ſchmeichelhafte Albernheiten hat man zu ſchlucken, zu beantworten — Nun entſchädigt aber reich das Wiederfinden der älteſten Seelen, die in der jahrelangen Trennung ihre Probe beſtanden haben und dann mein leibliches Kindheitsthal, in dem Einen Alles ſo bekannt anſieht. Man lernt dieſes nicht und weiß es doch, ſo ſcharf hat es die Gewohnheit eingezeichnet. Dies Alles erfreut und zerſtreut mich — ſonſt iſt aber mein Seelenzuſtand der alte, d. h. einer, vor dem es mir ſchaudert. Ich habe eine Virtuoſität im Feſthalten der unglücklichen Ideen — es iſt der böſe Geiſt, der ſich dem äußern Glück entgegenſtellt und es verhöhnt. Dieſe Selbſtquälerei treib' ich oft bis zur Verſündigung an meinem ganzen Weſen — dann genüg' ich mir nimmer, ich möchte in einen andern Körper oder fortrennen Ewigkeiten lang — — Erneſtine hat mir ganz ſeelig geſchrieben. Sie hat durch die Mutter den Vater erforſcht und er giebt ſie mir — — Henriette, er giebt ſie mir ... fühlen Sie, was das heißt — und dennoch dieſer qualvolle Zuſtand, als fürchtete ich, dieſes Kleinod annehmen zu dürfen, weil ich es in unſeligen Händen weiß. Wollten Sie einen Namen für meinen Schmerz wiſſen, ſo könnte ich Ihnen keinen nennen — ich glaube, es iſt der Schmerz ſelbſt, ich könnte es nicht richtiger ausdrücken — ach! und vielleicht iſt es auch die Liebe ſelbſt und die Sehnſucht nach Erneſtinen. Ich trag's auch nicht länger mehr und habe ſchon geſchrieben, daß ſie über eine

---

*) Schumann war kurze Zeit hindurch Mitarbeiter an dem damals von Herlosſohn herausgegebenen Damenconverſationslexicon, während welcher er mehrere kleine muſikaliſche Artikel für daſſelbe lieferte. S. neue Zeitſchrift für Muſik Bd. 12 S. 132.

Zuſammenkunft in den nächſten Tagen nachſinnen möchte. Sollten Sie vielleicht einmal ein recht Wohlgefühl ſpüren, ſo denken Sie an zwei Seelen, die in Ihrer dritten ihr Heiligſtes niedergelegt haben und deren künftiges Glück unzertrennlich von Ihrem iſt.

Was ſchreib' ich heute confus. Aber der Brief brennt mir unter den Fingern und er muß noch in dieſer Stunde aus dem Hauſe. Es war an mir die Zeit, zu tröſten — rechtes Herzensſtroh erhalten Sie — Von Ludwig ſchreiben Sie mir, was Sie wiſſen. Ich richte danach meinen Brief ein. Wie kann ich nur den Gedanken tragen ihn hinzugeben. Stirbt er, ſo ſchreiben Sie mir's um Himmelswillen nicht, oder laſſen mir's ſchreiben. Das erſte brauchte ich gar nicht zu ſagen.

Eben ſah ich zum Himmel. Es hat fünf geſchlagen. Weiße Lämmerwölkchen ſchwimmen vorüber. Ihre Stube ſeh' ich nicht erleuchtet — aber im Hintergrunde gewahre ich eine zarte Geſtalt, den Kopf in die Hand geſenkt — ich ſeh es ihr am ſchmerzlichen Auge an, wie ſie daran denkt, ob ſie noch halten ſoll an dem, was man gewöhnlich das Heiligſte nennt — an Freundſchaft und Liebe — ich möchte mich ihr nähern dürfen und dehmuthsvoll ihre Hand küſſen — aber ſie wendet ſich weg.

Nun! bleiben Sie mein, meine theure Freundinn!

Robert Schumann.

5.

An Henriette Voigt in Leipzig.

Wie Cordelia komme ich zuletzt mit meinen Wünſchen. Soll ich wiederholen, was die Verdienſtvolleren ſchon beſſer ausgeſprochen haben?

Und wären Sie Lear und frügen: was wünſcheſt Du mir — ich antwortete: „nichts — denn ich würde damit nur ſagen, daß Ihr gar manches nicht beſitzet" —

Und wenn er dann zürnend auf einem Wunſch beſtände, ſo würde ich erwidern „Alles, denn Ihr verdient es wahrhaftig."

Und wäre er damit noch nicht zufrieden, ſo ſagte ich „nun ſo wünſch' ich Euch, daß Ihr ſelbſt immer etwas zu wünſchen hättet! denn ich preiſe das gütige Schickſal darum, daß es an die Stelle eines erfüllten Wunſches ſtets einen neuen ſetzt.“

Und ſo ſei es, meine Freundinn! Genüge Ihnen dies Wenige! An ſolchen Tagen ſieht man ſich lieber ein paarmal länger in die Augen, wenn auch ſchweigend — denn das Lautſprechen iſt in der Kirche verboten. —

Meine Mutter erlaubt ſich, ihren Wünſchen Bulwers Werke, Erneſtine und ich das Allegro beizulegen, — letzterer mit der Verſicherung, daß der Verfaſſer mehr tauge, als ſein Werk und weniger, als die, der es zugeeignet iſt. —

Ueber das Andere nächſtens! Meinem verehrten H. Voigt tauſend freundliche Grüße.

Zwickau, am 24ſten November
1834.

Robert Schumann.

6.

An Joſef Fiſchhof in Wien.

Zwickau in Sachſen am 14! Dec. 1834.

Hochgeehrter Herr,

Unſer Ludwig Schunke iſt geſtorben, ich will es beſſer nennen, leiſe hingeſchwunden. Sie, von dem er ſo oft und ſo freundſchaftlich ſprach, glaub' ich davon benachrichtigen zu müſſen. Wenn ich weiter nichts über dieſen Verluſt für die Kunſt und für die Welt ſage, ſo wird es der Freund des verklärten Jünglings dem jüngeren nicht verübeln. Sollten Sie in mir, dem Zurückgebliebenen etwas zu finden hoffen, was Sie für jenen entſchädigte, ſo reich' ich Ihnen zuerſt die Hand zum Bündniß, welches unſer Geſchiedener angeknüpft und geheiligt hat.

Meine erſte Bitte iſt dieſe. Ich möchte unſerm Ludwig ein Denkmal in unſerer Zeitſchrift ſetzen, und wenn mir das Herz brechen ſollte, ich will' es thun, ſo ich's vermag ſeiner nicht unwürdig. Wollten Sie mir vielleicht Alles, was Ihnen aus ſeinem Leben bekannt, namentlich von ſeinem Aufenthalt in Wien bei Hofrath S. bekannt iſt, ſo ſchnell wie möglich mittheilen?

Sodann, was ich wohl kaum zu erwähnen brauche, erſuche ich Sie um eine Todesanzeige im Haslinger'ſchen Anzeiger. Er ſtarb am 7$^{\text{ten}}$ December. Unter ſeinen nachgelaſſenen Werken befindet ſich ein vortreffliches Klavierconzert und (ſeine letzte Arbeit) zwölf Walzer, in denen trotz der Lebensfriſche ſo eine leiſe Todesahnung durchſchwebt.

Ich beginne unſern Bund mit Bitten und bin unbeſcheiden genug, dem vorigen eine dritte hinzuzufügen. Sie möchten nämlich das junge Werk, unſre Zeitſchrift, welches unſer Freund ſo freudig und feurig mit aufbaute, auch fernerhin Ihrer Unterſtützung werth halten. Ich habe Urſachen, die ich Ihnen ſpäter mittheilen will, Sie im Augenblick dringend um Correſpondenzen oder Aufſätze zu bitten. Wir hätten keinen liederlicheren Verleger wählen können. Wenn nicht zu Weihnachten, ſo geſchieht jedenfalls zu Oſtern 1835 eine Veränderung der Verlagsnahme. Es ſind genug Beſchwerden da, die uns Grund geben, Hartmann die Zeitung wegzunehmen. Er wird ſich ſträuben und die Sache kann verwickelt werden. Einſtweilen darf aber die Zeitſchrift nicht ſtocken, die ſich ſo großer Theilnahme erfreut. Ich meinestheils bürge Ihnen für ſichere Auszahlung des Honorars für Ihre künftigen Arbeiten und hoffe, Ihnen nächſtens die beſten Bedingungen ſtellen zu können. Alle Beiträge haben Sie die Güte, unter meiner Specialadreſſe, Quergaſſe, Mlle. Dumas Nro. 1246, nach Leipzig zu ſenden. Sehr verbinden würden Sie die Redaction, wenn Sie ihr noch etliche Mitarbeiter, denen die Tendenz der Zeitſchrift nicht fremd ſein dürfte, nahmhaft machen wollten. Auch Seyfried hat Beiträge verſprochen, Kieſewetter jedoch abgeſagt.

Wird der Haslinger'ſche Anzeiger fortbeſtehen? Als Miniaturblatt ziehe ich ihn allen andern vor. Kennen Sie meinen gütigen Recenſenten, Nro. 76? Das macht Luſt zur Arbeit und freudige Ideen. Nächſtens ſende ich zwei Hefte Intermezzi, eine Toccata und ein Allegro zur Beurtheilung ein. Können Sie dazu beitragen, daß eine Beſprechung bald ſtattfinden könne, ſo nehmen Sie im Voraus meinen großen Dank. Ohne Aufmunterung keine Kunſt. Auf den beliebten einſamen Inſeln in einem ſtillen Ocean würden ein Mozart, ein Raphael Landbauern geblieben ſein.

Ihre Entſchuldigung für meine Hiroglyphen. Ich warte ſehnlichſt auf Antwort.

Robert Schumann.

Seit Ihrer letzten Sendung im Anfang October haben wir nichts erhalten. Hat vielleicht Hartmann irgend einen Ihrer Briefe zurückgehalten oder gar zurückgeſchickt, ſo melden Sie es mir im Augenblick.

7.

An Auguſt Kahlert in Breslau.

Wohlgeborner Herr,

Die Feſtſtellung der veränderten Geſchäftsverhältniſſe hat die Antwort auf Ihr gütiges Schreiben bis heute aufgehalten. Allerdings wunderten wir uns über Ihr Stillſchweigen, da Sie uns allſeits als ein Mann voll Feuer für unſre Kunſt geſchildert wurden, wie Sie es ja auch öffentlich ſo oft beurkundet hatten. Nun, Sie haben es jetzt ſchön gebrochen und wir bieten Ihnen die Hand zu fernerer Freundſchaft.

Ihr Nekrolog iſt ſchon in Nro. 5 und 6 des neuen Jahrgangs abgedruckt. Wir haben, wie Sie, faſt zu gleicher Zeit, einen Freund in Ludwig Schunke verloren, deſſen Biographie in den nächſten Nummern unſer Zeitſchrift erſcheint, worauf wir Sie vorläufig aufmerkſam machen.

Mit Freuden ſehen wir Ihren ferneren Mittheilungen entgegen. Sie folgen mit Hingebung der neuen Richtung, und es ſind junge und ſtarke Köpfe von Nöthen, um möglichen Reaktionen vorzubeugen. Können Sie uns vielleicht ſagen, wo ſich Keßler jetzt aufhält, der mit unſer Beurtheilung in einer Nummer des vorigen Jahrgangs doch nicht unzufrieden ſein wird? Wir wünſchen, gern etwas von ſeinen jüngſten Leiſtungen zu ſehen.

Schließlich bitten wir Sie, daß Sie ſich auch fernerhin für die Zeitſchrift intereſſiren und zu deren Verbreitung beitragen möchten, die namentlich in Ihrer Wohnſtadt nicht bedeutend iſt. Wie kömmt das?

Wir hoffen auf baldige freundliche Nachricht.

Die Redaktion
d. neuen Ztſchr. für Muſik.
R. Schumann.

Leipzig, am $\frac{24}{1}$ 35.

8.

An Ignaz Moſcheles in London.

Leipzig, am 26$^{\underline{t}}$ Februar. 35.

Verehrungswürdigſter Mann,

Allen unſern Bemühungen zum Trotz hat es uns noch nicht gelingen können, Kunſtberichte aus Ihrer Weltſtadt zu erhalten. Wo wir anpochten, ward uns viel verſprochen und nichts gehalten.

Wenn wir uns jetzt direkt an den Mann wenden, von dem wir wiſſen, daß er nie aufgehört hat, ſich für deutſche Künſtlerzwecke und Beſtrebungen zu intereſſiren, ſo möchte uns das in etwas entſchuldigen. — Unſere Frage und Bitte geht dahin, ob Sie uns vielleicht die Adreſſe eines Künſtlers, d. h. eines umſichtigen, geiſtreichen, wennmöglich eines deutſchen Künſtlers angeben könnten, der uns in gewiſſer Ordnung Correſpondenzen aus London über Augenblicklich-Intereſſantes, über engliſches Muſikleben im Allgemeinen, über dort lebende Künſtler, alſo weniger kahle Data, ſondern ausgearbeitete Bilder der muſikaliſchen Zuſtände Englands zuſchicken wollte. Freilich wiſſen wir nicht genau, ob Sie unſre Zeitſchrift in dem Maaße Ihrer Empfehlung werth halten, glauben uns aber auch nicht gänzlich zu täuſchen, wenn wir ausſprechen, daß die Geſinnung im Ganzen, der Ton, die Seele ſich Ihres Beifalls erfreut haben wird. Jedenfalls würden Sie uns durch eine gütige Verwendung einen Dienſt erweiſen, den wir, wenn auch nicht ausgleichen, doch ſicherlich nicht vergeſſen wollen.

Ueber die Bedingungen würden wir uns mit dem von Ihnen empfohlenen Correſpondenten leicht verſtändigen. Vor der Hand erlauben wir uns zu bemerken, daß wir ihn gern mit einem Honorar von zwanzig Thalern für den Druckbogen entſchädigen. Daß es unſer ſehnlichſter Wunſch wäre, von dem herrlichen Meiſter ſelbſt, an den wir dieſe Zeilen richten, von Zeit zu Zeit einen Beitrag, habe er welchen Namen er wolle (vielleicht eine Probe aus Ihrer erwarteten Klavierſchule), für unſre Zeitſchrift zu erhalten, ſprechen wir ſo leiſe aus, daß es kaum zu Ihnen gelangen wird. Und ſo überlaſſen wir Ihnen, in Gedanken auszufüllen, was wir angedeutet haben.

Ihr ausgezeichnetes Septett haben wir in Nro. 18 vorläufig angezeigt, da uns bis jetzt die Partitur fehlt und die Gelegenheit, es im Enſemble hören zu können. Wann dürfen wir auf das Erſcheinen Ihrer Klavierſchule und des phantaſtiſchen Conzertes hoffen? — Im heutigen Gewandhausconzert ſpielt ein Frl. Schmiedel aus Dresden Ihre „irländiſchen Erinnerungen." —

Schließlich erſuchen wir Sie, uns den Weg anzugeben, auf dem Sie unſere Zeitſchrift, die ſich einer ungemeinen und allgemeinen Theilnahme erfreut, regelmäßig zugeſchickt wünſchen. Unſer Buchhändler hat wöchentlich Gelegenheit nach London.

Ihre Nachſicht und Verzeihung für dieſe Zeilen, die uns Intereſſe und Begeiſterung für die Kunſt diktirten. In inniger Verehrung ſcheide ich für diesmal von dem Manne, deſſen helles Geniusauge mich ſo unzähligmal angeblickt und beſeeligt.

Namens der Redaktion der neuen Zeitſchrift
für Muſik.
R. Schumann.

9.

An Thereſe Schumann in Zwickau.

L. (eipzig) vom $\frac{2}{3}$ 36.

Eben komme ich mit Eduard aus dem Hôtel de Bavière, wo wir mit Mendelsſohn zuſammen aßen. In einer halben Stunde geht die Poſt. Daher nur die Nachricht, 1, daß ich Dich von Herzen lieb habe, dann, daß Eduard erſt übermorgen früh ankommt, endlich, daß das mir ſehr recht iſt, da ich ihn erſt einige Minuten lang geſprochen habe und doch Manches für Dich und mich thun möchte. — Clara iſt in Breslau. Meine Sterne ſtehen ſonderbar verſchoben. Gott führe zu einem glücklichen Ende!

Für heute herzliches Lebewohl
Auch Deine Schweſter Natalie grüße.
Dein
R.

10.

An Ignaz Moſcheles in London.

Leipzig d. 8t März 1836.

Hochverehrteſter Herr und geliebter Meiſter,

Für Ihre vielfache Aufmerkſamkeit möchte ich Ihnen wohl etwas Anderes bieten können, als einen Brief voll räthſelhafter Buchſtaben. Finden Sie indeß nur ſo viel heraus, daß ich mit großer Freude jener Octobertage*) gedenke, an denen ich Sie hören und ſprechen durfte und daß ich in der Erinnerung daran eine neue Sonate geſchrieben, der ich gern Ihren Namen vorſetzen möchte, wenn Sie mir es einmal geſtatten, ſo wäre der Zweck dieſer Zeilen wenigſtens der Hauptſache nach erfüllt. Vielleicht daß Sie mich über das Letztere mit einem Wort beruhigen.

An Ihrem phantaſtiſchen Conzert erlabe ich mich täglich, eben ſo am Händel'ſchen Duo, das ſo ſchnell anklingt und noch länger nachhallt. Die Jungfrau-Ouverture hat etwas verſchloſſenes, wird aber von Stunde zu Stunde breiter und reizender. Mehres darüber finden Sie in der Folge der Zeitſchrift; doch darf ich den Schreiber nicht verrathen. — Dies bringt mich auf etwas nicht angenehmes. Der hieſige Commiſſionär von ......, ..., (unleſerlich) ꝛc. will nämlich nichts mehr nach London beiſchließen, ſo daß ich fürchte, Sie haben ſeit Neujahr noch keine Nummer der Zeitſchrift erhalten. Ging es vielleicht, daß ich Ihnen regelmäßig durch Hrn. Emden in Hamburg drei Exemplare, welche Sie nach Ihrem Gutdünken vertheilen möchten, zuſenden könnte? Nach Edinburgh weiß ich gar keinen Weg; auch liegen für Hrn. Thomſon noch zwei Operntexte bei mir, die er zu beſitzen wünſchte. Einen Wink von Ihnen, wie ich ſie befördern könnte, würde ich mit großem Danke nützen.

---

*) J. Moſcheles war im October des Jahres vorher in Leipzig geweſen.

Daß Sie in Hrn. Hogarth einen neuen Correſpondenten für mein Inſtitut gewonnen, nehme ich als beſonderes Zeichen Ihres Wohlwollens. Der Artikel „London“ fehlt ſeit drei Monaten gänzlich, ſo daß ich je eher je lieber einen Bericht zu Händen bekommen möchte. Bedarf es einer beſonderen Einladung, ſo erfolgt dieſe im Augenblick. Ihre Nachſicht für mein vieles Fragen und Bitten. An Hrn. Thomſon ſchrieb ich Ende Januar, bin aber bis jetzt ohne Antwort. Vielleicht traf ihn der Brief nicht mehr in London. Clara Wieck iſt auf einer größeren Kunſtreiſe, — meine Sonate (die erſte) noch nicht im Stich; die Verleger wollen nichts von mir wiſſen; nicht hoffe ich auf Haslinger. — Mendelsſohn grüßt Sie herzlich. Er hat ſein Oratorium beendigt und dirigirt es ſelbſt zum Düſſeldorfer Muſikfeſt. Vielleicht reiſe auch ich dahin, vielleicht auch Chopin, dem wir deshalb ſchreiben. Dürfen wir Sie bitten, nachzuſinnen, ob nicht vom 20. Mai bis 1$^{\text{t}}$ Juni ein Rheindampfſchiff von London abgeht, auf dem ſich der Meiſter befinden könnte, den wir Alle ſo hoch verehren?

In innigſter Hochachtung
Ihr
ergebener
R. Schumann.

11.

An Thereſe Schumann in Zwickau.

Leipzig d. 1$^{\text{t}}$ April 1836.

Meine geliebte Thereſe,

Auch ich habe in den vergangenen Wochen ſo viel und ſo heftig an Dich gedacht, daß ich Dich oft mit der Hand faſſen zu können glaubte. Keinen Gedanken, daß Du mich lieb haſt, fühle ich auch ſo ſicher, ſo geborgen, ich kann Dir nicht ſagen, wie glücklich. Das macht, weil Du ein ſtarkes Herz haſt und tragen kannſt und tröſten und aufrichten. Wenn ich von hier fortginge, ſo geſchäh' es nur, wenn ich die günſtigſten Ausſichten hätte. Eduard kann mit Wien nur geſcherzt haben; das ſind vor der Hand Rechnungen im Traum gemacht. Auf keinen Fall geſchähe es aber vor Weihnachten. Bedenke, was ich zurücklaſſe! Einmal, und vor Allem die Heimath — möge mein Herz niemals ſo erkaltet ſein, daß dieſe mir gleichgiltig, ſodann Verwandte, Dich, die ich in ein paar Stunden ſehen und ſprechen kann — dann Leipzig ſelbſt, wo Alles blüht und im Schwunge geht — ſodann Clara, Mendelsſohn, der im künftigen Winter wieder zurückkehrt — und hunderterlei anderes. Würde durch einen Umzug meine Zukunft fixirt, ſo ſtünde ich keinen Augenblick an: aber leichtſinnig und ohne Gewähr unternehme ich nichts. Das würde mich zurückbringen, was ich niemals einholen könnte. Alſo Du haſt und behälſt mich noch auf ein Jahr und ich Dich — und das Jahr wollen wir auch ſchön verleben und für einander nützen. Im Sommer komme ich jedenfalls auf 1—2 Wochen zu Dir, Du aber vorher zu mir, das verſteht ſich. Daß wir es nur gut einrichten! Höre, ich möchte gern mit Mendelsſohn nach Düſſeldorf zum Muſikfeſt; dann würde ich etwa den 18. Mai fort. Kommen Hinderniſſe oder ſäh' ich ſie voraus, ſo reiſe ich jedenfalls mit M. bis nach Frankfurt, das letzte geſchähe aber ſchon in 3—4 Wochen. Wüßt ich nur erſt genau, wenn Du kommen willſt. Denn es liegt nur an Deinem Willen. Eduard muß. Was iſt da zu zweifeln. In der Zeit vom 11—18 Mai bin ich aber gewiß unter jeder Bedingung in Leipzig. Alſo richte es auf dieſe Zeit ein.

Was mein übriges Leben (betrifft), ſo würdeſt Du mich darum loben. Wie ich immer gern etwas Extraordinäres ...... (unleſerlich), ſo bin ich, wie ich ehemals einer der ſtärkſten Raucher und Baiern war, jetzt einer der ſchwächſten geworden. Cigarren des Tages höchſtens vier, Bier ſeit zwei Monaten gar keines. Nun fleckt aber auch Alles und ich bilde mir ordentlich etwas ein. Lobe mich alſo nicht, denn ich thu' es für mich ſchon hinlänglich.

Mendelsſohn iſt der, an den ich hinanblicke, wie zu einem hohen Gebürge. Ein wahrer Gott iſt er und Du ſollteſt ihn kennen. Außer mit ihm, gehe ich um mit David (dem Conzertmeiſter) und einem Dr. Schlemmer, Begleiter des jungen Rothſchild und mit dem letztern ſelbſt. Die drei letzten wirſt Du noch in Leipzig finden. Der Doctor wird ganz nach Deiner Art ſein -- ein Weltmann von der Zehe bis zum Kopf. Dr. Reuter und Ulex ſind natürlich meine alten Begleiter. Ueber Wieck's und Clara ſprechen wir mündlich; ich bin in einer kritiſchen Lage, aus der mich herauszuziehen Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch ſteht es ſo, daß ich entweder nie mit ihr mehr ſprechen kann, oder daß ſie ganz mein Eigen wird. Du ſollſt Alles wiſſen, wenn Du kommſt, und wirſt mein Beſtes fördern.

Dank für Alles, was Du mir thuſt — Du haſt im Voraus zu Allem meine Zuſtimmung. An den Hemden wünſchte ich feine Manchetten. Beim beſten Willen, Dir über meine Wäſchangelegenheiten ſo klar wie möglich zu werden, hälfe es nichts. Hier muß eine Frau ſelbſt mit eigenen Augen ſehen und zwiſchen dem Ganz — und Halb — Zerriſſenen nicht ſchwanken, wie wir Männer. Alſo komm nur bald und ſei mir eine recht gute Schweſter; ich habe ja gar nichts Weibliches mehr zum Schutz. Dieſer Gedanke würde mich niederſchlagen, wenn Du mir nicht Alles verträteſt.

Eduard findet ſtarke Concurrenz. Sprich ihm nur Muth ein! Ach thu' es!

Schreibe mir bald, meine geliebte Thereſe. Lebewohl, ich küſſe Dir Stirn und Augen.

Dein
Robert.

12.

An Ignaz Moſcheles in London.

Leipzig d. 30! Juli 1836.

Mein hochverehrter Herr,

Durch Hrn. Mendelsſohn werden Sie erfahren haben, daß ich Ihnen während der Zeit meines Schweigens auf keinen Zoll näher geweſen bin — phyſiſch; denn ſonſt beſchäftige ich mich wohl täglich mit Ihnen und Ihren Compoſitionen. Düſſeldorf mußte ich alſo aufgeben; deſto mehr habe ich denn gearbeitet, literariſch wie muſikaliſch. Auch habe ich Ihre Erlaubniß, Ihnen eine Sonate widmen zu dürfen, lieber auf ein Conzert für Clavier allein ausgedehnt, von dem ich ſo eben die Reviſion nach Wien geſchickt, wo es Haslinger verlegt. In vier Wochen ohngefähr wird es in Ihren Händen ſein und dann mögen Sie ſich nur wundern, was man für tolle Einfälle haben kann.

Sehr ſehnen wir uns nach Neuem von Ihnen, dem pathetiſchen Conzert, den Etuden, der Clavierſchule und vergeſſen Sie nicht, bei einer Stunde Muße uns darum wiſſen zu laſſen.

Für Ihren letzten Brief mit der Einlage von Thomſon, der mich allerdings ſehr verbinden würde durch öftere Nachrichten aus Edinburgh, meinen beſten Dank. Da ich keine weitere Nachricht über Ihr Concert im Mai erhielt, ſo ſtoppelte ich mir nach dem Bericht im Atlas, den Sie an Mendelsſohn, und dieſer mir geſchickt, etwas wie Correſpondenz zuſammen, der Sie wohl die Unechtheit angeſehen haben. Meine einzige Quelle, woraus ich mir Notizen nehme, iſt der Globe jetzt; competent ſcheint er mir freilich nicht. Mendelsſohn ſagte mir von Herrn Legationsſecretairs Klingemann geiſtreicher Feder. Glauben Sie vielleicht, daß dieſer auf meine ausdrückliche Einladung und auf eine Empfehlung von Ihnen zu Zeiten ſchreiben würde?

Die Zeitung ſende ich jetzt an Herrn Emden in Hamburg. Ich möchte wiſſen, wie weit ſie in Ihren Händen wären, was Ihnen davon gefällt und nicht gefällt u. ſ. w. Sie intereſſirt mich jetzt mehr wie je und Sie werden meine Aufſätze leicht erkennen.

Noch Eines, was mir eben einfällt. Vor länger als vier Wochen ſchickte ich durch Ihren Hrn. Schwiegervater die Sonate ab, die Sie von Clara Wieck hörten. Da ich mich doch auch als einen Ring in der großen Kette fühle, ſo müßte ſie mit einigen Worten den Leſern meiner Zeitſchrift vorgeſtellt werden. Eine Selbſtkritik hat Alles gegen ſich und iſt ſo ſchwierig, als undankbar. Würden Sie mir alſo vielleicht Ihre Meinung über die Arbeit, ſo kurz und ſcharf Sie können und wollen, mittheilen wollen und mir erlauben, Ihren Namen darunter zu ſetzen. Die Sonate trägt nicht einmal meinen Namen, ſondern die des „Floreſtan und Euſebius“ als Verfaſſer auf dem Titel, ſo daß Sie ſich, wie es ſich ja auch verſteht, allein auf die Sache berufen können. Ihre Worte würde ich in der Zeitung dann etwa mit Folgendem einleiten „der Verbrüderung der Autoren (Floreſtan und Euſeb) halber hat ſich die Redaktion veranlaßt gefunden, einen Dritten um ſein Urtheil über die Sonate zu erſuchen, und zwar Hrn. Prof. Moſcheles, der uns darüber Folgendes mitzutheilen die Güte gehabt hat.“

Sollten Sie, mein theurer Herr, irgend innere oder äußere Gründe haben, mir meine Bitte nicht zu gewähren, ſo ſtehe ich natürlich im Augenblick ab. Hätten Sie aber dieſe nicht und finden Sie die Compoſition der höheren Kunſtform, in der ſie auftritt, eines Wortes, — und des hohen Strebens halber, von dem ſie gewiß etwas zeugt, einer Empfehlung werth, ſo können Sie glauben, wie ich es Ihnen innigſt Dank weiß und von wie großem Vortheil auch für die Verbreitung und für Hrn. Kiſtner, den Verleger Ihre Bemühung ſein wird. Dies der proſaiſche Theil der Sache. Wüßten Sie aber, wie ich noch auf den erſten Zweigen zum Himmelsbaum zu ſtehen meine und wie ich da oben in einſamen heiligen Stunden Lieder zu hören glaube, von denen ich meinen geliebten Menſchen ſpäter noch verkünden möchte, ſo werden Sie mir gewiß ſchon deshalb ein aufmunterndes Wort, das ja jedem Künſtler von Nöthen iſt, nicht verſagen.

Dies und den innigſten Gruß der Verehrung für heute von

Ihrem
treulich ergebenen
R. Schumann.

13.

An Eduard und Thereſe Schumann in Zwickau.

Leipzig d. 28! Auguſt 1836.

Lieber Eduard und Thereſe,

Abkommen kann ich leider nicht, ſo gern ich möchte. Auch ſcheint mir's nicht zur Sache nöthig. Ich überlaſſe es Oberländern, was er in meinem Intereſſe zu thun für gut befindet. Nur daß ich bald die eigentliche Dividende erfahre.

Wie ſiehſt Du denn aus, meine gar geliebte Roſe! Abends gehe ich mit dem feſten Vorſatz zu Bett: „morgen ſchreibſt du“ und früh bin ich gewöhnlich kalt und traurig. Und ſo ruhte er bis jetzt. Eben ſchrieb ich an Chopin, der in Marienbad ſein ſoll, ob er auch wirklich da iſt. Jedenfalls käme ich ohnedies im Herbſt noch einmal zu Euch. Schreibt mir aber Chopin gleich, ſo reiſe ich eher und über Karlsbad nach Marienbad. Thereſe, wie wär' es! Du mußt mit! lies erſt die Antwort von Chopin und dann über das Andere ausführlich.

Wie fleißig ich bin, müßt Ihr an der Zeitſchrift ſehen. Doch brennt mir's unter den Sohlen und ich möchte weit weg. Von Haslinger hoffe ich alle Tage auf einen entſcheidenden Brief. Dr. Schlemmer iſt in London und bleibt da ſammt Rothſchild. Da hab' ich einen Tag lang den ſchwarzen Frack angehabt. Und David, höre, heirathet in wenigen Wochen eine Baronin v. Liphardt aus Dorpat — — — —. — Geſtern geſtand er's mir ſelbſt. Wären wir doch auch im Hafen! — Mendelsſohn kömmt in 4 Wochen. Zur Voigt komme ich viel. Zu Mittag mit David zu Tiſch dort. Goethe's Geburtstag.

Adieu, Liebe! Habe viel zu thun. Sieh mich einmal an Thereſe! So.

Grüße an Natalien.
R. S.

14.

An Heinrich Dorn in Riga.

Leipzig d. 14t. Septb. 36.

Mein theuerſter Herr!

Eben als ich vorgeſtern Ihren Brief erhalte und antworten will, wer tritt herein? — Chopin. Das war große Freude. Einen ſchönen Tag (ver) lebten wir, den ich geſtern noch nachfeierte. Heute aber ſetze ich mich feſten Willens her, meine alte Schuld abzutragen, ſo gut das auf ſo engem Raum möglich iſt. Alſo 1) denke ich faſt täglich an Sie, oft traurig, weil ich doch gar zu unordentlich lernte, immer dankbar, weil ich trotzdem mehr gelernt habe, als Sie glauben. Wie Vieles ſich von da bis jetzt begeben und verändert, wiſſen Sie zum Theil. Den andern verſpare ich bis auf einmaliges Sehen, woran ich, wie weit es auch hinausliegt, doch nicht verzweiſle.

Dank für die vielen Zeichen Ihrer Theilnahme an unſerm Streben. Noch viel zu thun iſt übrig; wir ſind aber jung und das Beſte kömmt mit den Jahren. Beſondern Dank auch dafür, daß Sie von der Zeitung ſprechen und ihr Freunde gewinnen. Für Herrn Weitzmann lege ich ein paar Zeilen bei. Der Davidsbund iſt nur ein geiſtiger romantiſcher, wie Sie längſt gemerkt haben. Mozart war ein eben ſo großer Bündler, als es jetzt Berlioz iſt, Sie es ſind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu ſein. Floreſtan und Euſeb iſt meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verſchmelzen möchte. Das andere darüber ſteht in der Zeitung. Die andern Verſchleierten ſind zum Theil Perſonen; auch vieles aus dem Leben der Davidsbündler aus dem wirklichen. Bogen möcht' ich vollſchreiben. Genüge Ihnen dies Wenige. — …….. (unleſerlich) Kunſt dieſes: 1) (Die 1) oben hat keine 2, was ich eben merke). — Ihr Jahresbericht ſteht von Nro. 13 an. Ueber das Muſikfeſt erwarte ich ſehnlichſt.

Die Irisbeilage mit Reſpekt paßt zur Iris; ſehr ledern und gezwängt. Wollen Sie mir nicht einmal freie Aufſätze ſchicken, über Muſikfeſte überhaupt und wie ſie zur Bildung der Maſſe paſſend eingerichtet werden müßten und dergleichen, über die muſikaliſche Zukunft ꝛc., über gegenwärtige Zwieſpalte ꝛc., thun Sie das. Auch würde eine Paralelle der Breitkopf'ſchen und unſerer Zeitung nicht ohne Intereſſe ſein, müßte aber natürlich in ein drittes Blatt (elegante Zeitung, oder Comet, oder Abendzeitung) abgedruckt werden. Möchten Sie darüber nachdenken.

2) Auf die Phantaſie freue ich mich natürlich ſehr. Könnte ich Ihnen irgend nützen, ſo verſteht ſich das. Haslinger habe ich als ſehr honett kennen gelernt. Ich will eine gute Stunde abwarten und Ihnen das Nähere ſchnell mittheilen. Uebrigens können Sie wohl glauben, daß, fürchteten die Verleger nicht den Redakteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Beſten der Welt; indeß die ſchwarzen ſichern gedruckten Köpfe gefallen Einem doch gar zu wohl. Auf meine Sonate in Fis-moll mache ich Sie aufmerkſam, noch mehr aber

auf ein Conzert ohne Orcheſter, das eben bei Haslinger erſchienen iſt. Gerne möchte ich Ihre Gedanken darüber erfahren.

Von Chopin habe ich eine neue Ballade. Sie ſcheint mir ſein genialiſchſtes (nicht genialſtes) Werk; auch ſagte ich es ihm, daß es mir das liebſte unter allen. Nach einer langen Pauſe Nachdenken ſagte er mit großem Nachdruck — „das iſt mir lieb, auch mir iſt es mein Liebſtes.“ Außerdem ſpielte er mir eine Menge neuer Etüden, Notturnos, Maſureks — Alles unvergleichlich. Wie er am Clavier ſitzt, iſt rührend anzuſehen. Sie würden ihn ſehr lieben. Clara iſt aber größere Virtuoſin und giebt ſeinen Compoſitionen faſt noch mehr Bedeutung, als er ſelbſt. Denken Sie ſich das Vollendete, eine Meiſterſchaft, die von ſich ſelbſt gar nichts zu wiſſen ſcheint! Im Winter wird wieder reiches Leben. Mendelsſohn, David (brillanter Kopf), Lipinski, Liszt, Clara, zwei ſtehende Conzerte, zwei muſikaliſche Zeitungen. Zwölf Quartette. Beſſere Kirchenmuſik. Stegmayer (— — —). Bank (guter Liedercomponiſt). Vieles Andere, was mir nicht gleich einfällt. Kurz, Sie fehlen.

Schreiben Sie mir bald und aufmunternd, wie bisher. Ich bedarf deſſen.

In innigſter Freundſchaft
Ihr
R. Schumann.

15.

An Thereſe Schumann in Zwickau.

L(eipzig) d. 15. November 1836.

Meine geliebte Thereſe,

Wie oft ich Dich doch in Deinem Einſiedlerfenſter ſitzen ſehe, den Kopf in den Arm geſtützt, ein Lied leiſe in Dich hineinſingend, vielleicht auch zweifelnd, ob ein gewiſſer R. der vielen Liebe werth wäre, mit der man ihn überſchüttet. Was mich aber abhielt, weder zu kommen, noch zu ſchreiben, war allerdings anzuſchlagen. Erſt Chopin, Lipinski, Mendelsſohn, die Carl*), Ludwig Berger und hundert anderes. Schlag auf Schlag kamen ſie. Wärſt Du hier, wie wollte ich Dir Alles zuführen, was ſollteſt Du Menſchen ſehen und kennen lernen, andere als in Zwickau! Nun iſt auch noch ein junger „Stamaty" da, der für mich wie aus den Wolken geſtiegen kam, ein kluger, ausgezeichnet hübſcher, feiner und herzlich guter Menſch, in Rom geboren von griechiſchen Eltern, in Paris erzogen, der jetzt ſeine muſikaliſchen Studien bei Mendelsſohn vollenden will. Sehr würde er Dir gefallen; wir hatten uns auch zum Muſikfeſt nach Z. zu kommen feſt vorgenommen; dann zerſchlug ſich's wieder. Doch wird er bis Frühling hier bleiben. Wirſt ihn alſo hier zur Meſſe ſehen, oder wir kommen vorher zu Dir. Mit dem Deutſchen geht's noch ſehr ſchlecht bei ihm, deſto beſſer mit dem Franzöſiſchen bei mir. Dann iſt noch ein junger Engländer William Bennett in unſern täglichen Kreiſen, Engländer durch und durch, ein herrlicher Künſtler, eine poetiſche ſchöne Seele, vielleicht bring' ich auch den mit. Mendelsſohn hat eine Braut und iſt ganz erfüllt von dieſer Einen, nicht noch liebenswürdig und groß genug; es vergeht wohl kein Tag, wo er nicht ein paar Gedanken wenigſtens vorbringt, die man gleich in Gold eingraben könnte. Seine Braut heißt Cäcilia Jeanreneaud, die Tochter eines reformirten Predigers, Couſine von Dr. Schlemmer. Zu Weihnachten reiſt er nach Frankfurt, ſie zu ſehen. Ich ſoll mit, vielleicht. — Der Dr. Schlemmer endlich, denke Dir, hat einen Orden erhalten, einen Churheſſiſchen. Das wird ihm gut ſtehen; ich habe es ihm lange angeſehen, daß er nicht ohne Orden ſterben wird. Er iſt mit Rothſchild in Heidelberg. David verheirathet ſich in dieſen Wochen — — — — — — — — — — —. Außer dieſem ſind noch ein junger ſehr reicher und talentvoller Menſch, Frank aus Breslau, und der junge Goethe, Enkel des Alten, bis jetzt aber noch ohne hervorſtechenden Charakter, an unſerm Mittagstiſch.

---

*) Eine damals reiſende Sängerin.

Hier haſt Du ein mattes Bild vom äußerlichen Leben. Mit Lipinski verlebte ich viele ſchöne Stunden; er liebt mich, glaub ich, wie ſeinen Sohn; auch hat er eine hübſche Tochter von 16 Jahren, eine Polin, wie Du Dir ſie nur denken magſt. — So ging Eines nach dem Andern fort —

Jetzt aber zum proſaiſchen Theil des Briefes und der Sache. Das ganze Leben in dieſen zwei Monaten iſt von ſo trauriger

Rückwirkung auf meine Caſſe geweſen, daß ich eine Anleihe bei Carl und Eduard verſuchen muß. Und Du ſei meine linke Hand und ſtehe mir bei. Bis Ende November muß ich fünfzig Thaler, und bis Mitte December wieder eben ſo viel ſchaffen. Schreibe oder laß Eduard wennmöglich noch in dieſer Woche ſchreiben, ob er oder Carl mir die hundert Thaler ſchicken oder anweiſen können. Borgen könnt' ich noch überall — — — — — — — —; doch thut man das nur im äußerſten Fall, wie Du Dir wohl denken kannſt. Denkt alſo an mich! Immer glaubte ich, Eduard käme einmal ſo, daß ich es ihm mündlich ſagen wollte. Gerade jetzt bleibt er ſo lange aus. Schreibe mir auch, wie es mit Allem geht, mit dem Lexikon, mit Carl, mit Eurem Umzuge, mit dem Verkauf der Handlung ꝛc.

Ich lege Dir hier einen Brief von Moſcheles bei, der Euch intereſſiren wird. Schickt mir ihn aber bald zurück; ich bin noch Antwort ſchuldig.

Endlich, meine liebe Thereſe, bitte ich Dich, mich auch recht lieb behalten zu wollen. Mit Freude, oft mit Rührung denke ich täglich Deiner; es iſt dann oft, als lehnte ich mich an Dir und fühlte Dein Leben.

Dein
Dich innig liebender
Robert.

Für Dich allein.

C. liebt mich noch ſo warm wie ſonſt; doch habe ich völlig reſignirt. Bei Voigt's bin ich oft. Das geht ſo im Kreiſe. Ein wunderbar Ding, dies Leben!

16.

An Thereſe Schumann in Zwickau.

Leipzig, am letzten des Jahres 1836.

Wie habe ich denn Deine viele Liebe verdient, meine Thereſe. Wie ein Kind bin ich um den Chriſtbaum geſprungen, als ich mir eines nach dem andern vorholte. — Und nun die Haarkette! Wie gut Du biſt und wie nachläſſig ich; glaubſt Du, ich kam mir in dieſen Tagen ordentlich wie nicht rein genug vor, Dir zu ſchreiben und zu danken. Den ganzen Tag war ich ſo an den Arbeitstiſch gebannt und mußte hunderterlei abthun, darunter recht Proſaiſches. Endlich nahm ich mir feſt vor, zu ſchreiben, daß Dich mein Gruß gerade am erſten trifft. Sei er denn einer für Dich und klinge er Dir wie von einem Bruder und Geliebten. Was das Jahr bringen wird. Oft wird mir's wohl bange. Auf der Höhe der Zeit und der Erſcheinungen zu ſtehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, ſelbſtſtändig zu bleiben — Aller inneren und geheimeren Verhältniſſe nicht gedacht, da ſchwindelt mir's oft. Indeß geſchieht mir wieder ſo viel Liebes von den Menſchen, daß ich's gar nicht wieder vergelten zu können glaube. So auch von Dir. Ach, bleibe mir gut! In einer tödtlichen Herzensangſt, die mich manchmal befällt, hab' ich Niemanden, als Dich, die mich ordentlich wie im Arm zu halten und zu ſchützen ſcheint. Lebe wohl!

Dein
Robert.

17.

An Keferſtein in Jena.

Leipzig, 31. 1. 37.

Mein verehrter Herr,

Für was können Sie mich halten nach ſo vielen empfangenen Freundſchaftszeichen, als für einen Undankbaren, mit dem weder im Guten noch im Schlimmen etwas anzufangen.

Seit Ihrem letzten Hierſein fuhr es aber auch ſo bunt durcheinander, äußerlich wie innerlich, daß ich nur das Nothwendigſte abthun konnte und oft das Liebſte bei Seite legen mußte. Heute habe ich mir aber feſt vorgenommen, nicht eher abzulaſſen, als bis Sie es ordentlich erfahren haben, wie werth mir Ihre Theilnahme an meinen Beſtrebungen iſt.

Ihr erſter Brief enthält viel Wahres. Gegen den Gang der Verhältniſſe läßt ſich aber nicht ſo leicht anrennen. Die Zeitſchrift aufgeben, hieße den ganzen Rückhalt verlieren, den jeder Künſtler haben ſoll, ſoll es ihm leicht und frei von der Hand gehen. An große Compoſitionen kann ich freilich nicht denken; ſo ſeien es wenigſtens kleinere.

Ich ſchicke Ihnen hier die Sonate; es folgen ihr ſpäter noch mehrere. Betrachten Sie ſie liebevoll, ſo wird ſie Ihnen antworten. Es hängt viel altes Herzblut daran.

Sie ſagten mir bei Ihrem Hierſein, daß Sie gern eine Anzeige meiner Compoſitionen in die Cäcilia beſorgen wollten. Fühlen Sie noch Luſt, ſo ſchreiben Sie mir. Sie erhalten dann noch mehr. Doch wünſchte ich natürlich, daß Sie lieber ein ganzes Reſumé, ein Charakterbild, ſo weit ſich eines zuſammenſetzen läßt, gäben, als eine ſpecialiſirende Recenſion nach dem gewöhnlichen Schlag. Die Cäcilia iſt das einzige Blatt, worin etwas über mich geſagt werden darf. Meine Zeitung iſt für Andere da; und Fink hütet ſich wohl, Dummes über mich zu ſagen, wie er es würde, wenn er öffentlich darüber ſpräche. Alſo, wie Sie wollen!

Für die Zeitung wünſcht ich auch bald ein paar freie Aufſätze. Ueber Löwe bedarf ich Ihrer Hülfe nicht mehr. Für die überſandten Correſpondenznachrichten dank' ich herzlich und doppelt.

Eben bekomme ich eine Abhaltung. Darum nur noch ein Lebewohl.

Vergeſſen Sie nicht
Ihren
ergebenſten
Schumann.

P.S. Eben fällt mir ein, daß es beſſer iſt, ich ſchicke den Brief durch Poſt, die Sonate durch Buchhändlergelegenheit, durch welche letztere Sie ſie eheſtens erhalten.

S.

18.

An Ignaz Moſcheles nach Flotbeck bei Hamburg.

Leipzig d. 23ſt Auguſt 1837.

Sie empfangen hier, mein hochverehrter Herr, abermals zwei und ganz verſchiedene Compoſitionen. Den Maskentanz zu entziffern, wird Ihnen ein Spiel ſein; auch brauche ich Ihnen wohl ſchwerlich zu verſichern, daß die Zuſammenſtellung ſo wie die Ueberſchriften nach Compoſition der Muſikſtücke entſtanden ſind. Die Etuden lege ich Ihnen mit mehr Zuverſicht an's Herz. Einige davon liebe ich jetzt noch (ſie ſind beinahe drei Jahre alt). Sie wiſſen, was mir Ihr Urtheil iſt. Sagen Sie mir ein paar Worte, ganz allein für mich.

Auf Ihre Etuden freue ich mich wie ein Kind auf Weihnachten. Vom Conzert pathétique finde ich aber noch immer nichts angezeigt.

Jetzt eine Bitte; ſie betrifft die Kunſt, wie mein Intereſſe. Der Verleger meiner Zeitſchrift hat ſich auf mein dringendes Anſuchen bewegen laſſen, dem Journal allvierteljährlich eine größere Compoſition beizulegen. Ich will damit allerhand hübſche Gedanken in's Werk ſetzen und die Sache ſoll Feuer unter die Muſiker machen. So ſollen Liedertexte ausgeſchrieben werden und die intereſſanteſten in einem Hefte nebeneinandergeſtellt werden, wohl auch ein ſchlechtes mit aufgenommen, damit die Kritik recht treu nachweiſen und der Leſer, die Noten in der Hand, nachfolgen kann. — Auf die Manuſcripte Unbekannter und wirklicher Talente wird hauptſächlich geachtet; ihr Name wird ſich dadurch im Augenblick Bahn brechen (die Zeitſchrift hat gegen 500 Leſer, die die Compoſitionen ſämmtlich umſonſt erhalten). — Von Zeit zu Zeit ſollen auch alte Compoſitionen, die nur im Manuſcripte vorhanden, ſo Fugen von Scarlatti, wohl auch ein ganzes Bach'ſches Conzert in Partitur, beigelegt werden. — Sodann möcht ich mich mit meinen Freunden zu einem Cyklus kleiner Compoſitionen verbinden; der Eine müßte anfangen, der Andere müßte das Stück ſehen und eine neue Compoſition hinzufügen und ſo fort, damit das Ganze einen Halt bekäme, der den Albums ſonſt ſo ſehr fehlt. Kurz Vieles habe ich damit im Sinn.

Mein nächſter Gedanke iſt aber auf vier Etuden verſchiedener Meiſter gerichtet, die das erſte Heft zu Neujahr 1838 bilden ſollen. Ich beſchäftige mich zu viel mit Allem, was Sie, mein verehrteſter Herr, betrifft, als daß ich nicht daran hätte denken ſollen, daß Sie mir vielleicht eine der Etuden aus Ihrem zweiten Hefte, ehe ſie bei Kiſtner erſcheinen, für die Zeitſchrift überließen. Ein ſolcher Name würde der Sache gleich Vertrauen geben, und der erſte Schritt wäre zugleich ein Sieg. Chopin hat mir auch verſprochen; von A. Henſelt, dem ausgezeichnetſten der jüngern Componiſten, der Sie wahrhaft erfreuen wird, beſitz' ich ſchon eine. Und wegen der vierten ſchwanke ich noch, ob ich Mendelsſohn oder ſonſt wen darum angehen ſoll.

Haben Sie die Güte, mir noch vom Continent aus darauf eine gütige Antwort zu ertheilen, und, wenn Ihnen meine Idee gefällt, ein oder mehre Etuden vielleicht mitzuſchicken. Sie würden meine Schuld, aber auch meinen Dank größer machen. —

Eben höre ich, daß Mendelsſohn eine Engländerin zur erſten Conzertſängerin hier engagirt haben ſoll. Können Sie mir vielleicht ihren Namen ſagen, vielleicht Miß Clara Novello?

Wegen der fehlenden Nummern der Zeitſchrift erſuche ich Sie mir ſolche genau angeben zu wollen.

Um eine gütige Antwort bittend

in treuer Verehrung
Ihr
ergebenſter
Robert Schumann.

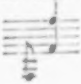
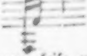
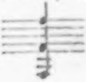
19.

An denſelben nach Flotbeck bei Hamburg.

Leipzig, d. 22t September 37.

Mein theurer verehrter Herr,

Daß Sie ſich meiner ſo liebevoll annehmen, vergelte Ihnen das Bewußtſein, einen jungen Künſtler, der ſich oft einſam glaubt auf ſeinem ſchwierigen Weg, mit Muth zu neuer Arbeit angeregt zu haben. Ihr Brief enthält namentlich drei Worte über den Charakter meiner Compoſitionen, die mir niemals ſo ſchön geklungen haben, als gerade von Ihnen ausgeſprochen.

Manches in meiner Notirungsweiſe müſſen Sie mir ſchon zu Gute halten. Die drei As über einander wüßte ich aber wirklich kaum anders zu ſchreiben: denn  oder:  macht eine andre Wirkung; das hohe As ſoll nur leiſe nachklingen, und ſo wußte ich nichts anderes, als . Alles, was Sie mir über die einzelnen Stücke geſagt, hat mich mit großer Freude erfüllt. Der Carneval iſt auf Gelegenheit entſtanden meiſtentheils und bis auf 3 oder 4 Sätze immer über die Noten A S C H gebaut, die der Name eines böhmiſchen Städtchens, wo ich eine muſikaliſche Freundinn hatte, ſonderbarer Weiſe aber auch die einzigen muſikaliſchen Buchſtaben aus meinem Namen ſind. Die Ueberſchriften ſetzte ich ſpäter drüber. Iſt denn die Muſik nicht immer an ſich genug und ſprechend? Estrella iſt ein Name, wie man ihn unter Portraits ſetzt, das Bild feſter zu halten; Reconnaiſſance eine Erkennungsſcene, Aveu Liebesgeſtändniß, Promenade ein Spazierengehen, wie man es auf deutſchen Bällen Arm in Arm mit ſeiner Dame thut. Das Ganze hat durchaus keinen Kunſtwerth; einzig ſcheinen mir die vielfachen verſchiedenen Seelenzuſtände von Intereſſe. —

Für Ihre Güte, mir eine Etude als Beilage zu der muſikaliſchen Zeitſchrift zu überlaſſen, ſage ich Ihnen herzlichen Dank. Hr. Kiſtner wird Ihnen aber bereits geſchrieben haben, daß Ihre zwölf neuen Etuden noch vor Weihnachten erſcheinen und daß die Beilagen, wenn ſie Intereſſe erregen ſollen, immer nur bis dahin noch nicht Veröffentliches enthalten. Würden Sie mir daher vielleicht eine Ihrer kleineren Compoſitionen, ſei es eine Etude, ein Impromptu ꝛc. im Umfang von 2 bis 3 Seiten, womöglich noch von Hamburg aus mittheilen können, die jedoch vor Neujahr, wo die erſte Compoſition der Zeitſchrift beigelegt wird, anderswo noch nicht erſchienen wäre? Ueber die Idee ſelbſt werden Sie in der Zeitſchrift eheſtens ausführliches finden. — Welche große Gefälligkeit Sie mir dadurch erweiſen, brauche ich Ihnen nicht zu wiederholen.

Für die Mittheilung des Aufſatzes über die letzte Saiſon bin ich Ihnen ebenfalls verpflichtet. Jedenfalls brauche ich ihn demnächſt für die Zeitung.

Hrn. A. Gerke, den Ueberbringer dieſer Zeilen, kennen Sie bereits; er iſt mir ſehr werth werden durch ſeine Beſcheidenheit und Empfänglichkeit.

Gedenken Sie meiner
Ihres Ihnen
verbundenen
R. Schumann.

20.

An Joſef Fiſchhof in Wien.

Leipzig, den 4! December 37.

Vorerſt meinen herzlichen Gruß nach dem langen Schweigen und Dank für all das Wohlwollen, das Sie mir ſo oft erzeigten. Ihr Empfohlener iſt gut vom Publicum aufgenommen worden, namentlich den Damen — trotz dem Merk'ſchen Sehnſuchtswalzer in D-dur. Für die Notizen dank ich ebenfalls — ſchicken Sie nur immer und mehr! Das über den Groll der Wiener Componiſten vermuthete ich — doch dauerts mich auch; ich kann aber nicht anders. Die muſikaliſche Kritik iſt namentlich durch die allgemeine Zeitung ſo heruntergekommen, daß man's gar nicht mehr gewohnt iſt, die Wahrheit zu hören. Wüßten Sie überhaupt, mit welchem Widerwillen ich an ſo miſerable Compoſitionen gehe, Sie würden Mitleid mit mir haben. Da hole ich denn gewöhnlich nach dem Abköpfen meinen alten Bach hervor. Der ſtärkt wieder zur Arbeit und macht Luſt zur Kunſt und zum Leben.

Auch für Ihr Bild habe ich Ihnen noch nicht gedankt; es muß ähnlich ſein, man ſieht's ihm an. Rathen Sie mir, man hat mich hier lithographiren wollen und ich wünſchte es ſelbſt zum Andenken für manche Menſchen, die ich liebe — hier macht man's aber ſehr ſchlecht — können Sie mir vielleicht ſagen, was eine Lithographie, eine ganz gut ausgeführte, in Wien koſtet; ich würde dann eine Zeichnung hinſchicken. Meine Bitte — geben Sie mir darauf gelegentlich Auskunft!

Und nun noch eine — Clara Wieck wird im Augenblick wohl ſchon bei Ihnen ſein. Sie werden ſie ſehen, bewundern und lieben. Wollen Sie mich nicht ſo ſchnell wie möglich auf direktem Wege durch die Poſt immer benachrichtigen, ob ſie in Wien durchdringt als Romantikerin, wie ſie und ihre Conzerte aufgenommen werden — wahr und unparteiiſch, daran liegt mir. Gewiß wird ſie Ihnen von meinen Compoſitionen vorſpielen; da hören Sie ſie an der Quelle.

Die Kritik der Geſangſachen gehört nicht in mein Departement. Ihre Geſänge ſind meinem Referenten angelegentlich an's Herz gelegt.

Woher haben Sie es, daß Liſzt nach Wien kömmt? Käme er, ſo benachrichtigen Sie mich wohl davon? Ich hab ihm etwas zu ſchreiben und auch zu danken für einen ſehr ſchön urtheilenden Aufſatz über meine Compoſitionen in der Gazette.

Und nun tragen Sie mir auch auf und wollen recht viel von mir — ich werde es Ihnen pünktlich machen.

Empfehlen Sie mich Herrn O. Nicolai. Er ſoll äußerſt tüchtig ſein — aber Wedel*) hat dann auch Recht.

In Liebe und Freundſchaft
Ihr
R. Schumann.

Grüßen Sie Lipinſki vor Allen und ſagen ihm vielleicht, ich hätte ihm meinen Carneval dedicirt; nach Odeſſa hätte ich natürlich nicht erſt ſchreiben und ſchicken wollen. Hier giebt's jetzt immer herrliche Muſik — machen Sie Sich los und kommen einmal. An Mendelsſohn richte ich Ihren Gruß heute aus; er ſpielt ſein Capriccio in H-moll.

21.

An Thereſe Schumann in Zwickau.

Leipzig, den 15. Dec. 1837.

Meine liebe Thereſe,

Wie viel hätte ich Dir zu ſagen ſeit meinem letzten Briefe! Von meiner wichtigſten und theuerſten Sache wird Dir Eduard geſagt haben. Der Alte will Clara noch nicht aus den Händen geben, an der er zu ſehr hängt. Und dann hat er wohl auch einiges Recht, wenn er meint, wir müßten erſt noch mehr verdienen, um anſtändig zu leben. Mit des Himmels Segen ſoll und wird ſich noch Alles einem ſchönen Ende nahen. Clara läßt nicht von mir; ſie iſt unerſchüttert und ein charakterfeſtes Mädchen. Daß ſie Dich von Herzen liebt, weißt Du. Welch ſchöner Bund, wenn Du nun vielleicht in einigen Jahren auch bei uns wäreſt, theilnehmen können an unſerm Glück — da ſollteſt Du Deine ganze Jugend noch einmal durchleben. Clara wird Dir eheſtens ein paar Zeilen ſchreiben. Halte ſie aber geheim — wir müſſen uns heimlich ſchreiben, obwohl der Vater nichts gegen offenen Briefwechſel hat — doch wollen wir lieber ſprechen, wie es uns von Herzen geht. Alſo Dein Wort, daß Du Niemanden von unſern Briefen ſagſt — auch Eduard nicht, der nichts lange verſchweigen kann.

---

*) Unter dieſem fingirten Namen ſchrieb W. v. Waldbrühl öfters für die Neue Zeitſchrift für Muſik.

Hier ſchicke ich Euch ein paar Schriften, die Euch Freude machen werden; ich muß ſie aber in acht Tagen zurückerhalten. Das Zeitungsblatt ſoll Eduard in Acht nehmen, da's nicht mein gehört. Auch den Brief von Bennett ſchickt mir mit. Bennett iſt ein Strick und ſchreibt keinem Menſchen. Hätte das nicht von ihm gedacht. Dagegen ſpricht der kleine Walther Goethe immer von Dir und mit der größten Begeiſterung. Wir ſehen uns oft. Sonſt leb ich ſtill und zurückgezogen meinen Gedanken um Clara, und um die Zukunft.

Und jetzt — wie geht es denn Dir! Als ob ich es nicht wüßte, mir Dich nicht täglich dächte in Deiner Fenſterklauſe! Zum Frühling ſehen wir uns gewiß und ſollſt da nichts als Freude von mir haben. Schreibe mir bald — erinnere Eduard an ſein Verſprechen, mir zu Oſtern das verſprochene Geld zu geben — ſchreibe mir, wie ſonſt Alles geht oder ſteht. — Viele Arbeiten warten heute auf mich — ſo ſei mir nicht böſe, daß ich Abſchied nehme.

Bleibe mir gut, meine liebe Thereſe.

Deinem
R.

22.

An Joſef Fiſchhof in Wien.

Leipzig, den 14t Januar 1838.

Mein verehrter Freund,

Vier Wochen liegen bereits zwiſchen Ihren gütigen Zeilen und dieſen. Nehmen Sie ſie dennoch freundlich auf und ſchelten Sie mich nicht egoiſtiſch, daß ich, nachdem ich hatte, was ich wünſchte, nicht ſchneller dankte. Aber weg mit den Worten!

Ueber C. W. haben die Blätter beſtätigt, was Sie mir gemeldet und was ich vorausſah. Es fehlen mir noch Nachrichten über das dritte Conzert, das den 7ten ſein ſollte.

Vielleicht, und wenn Sie mir gewogen ſind, gewiß, ſchreiben Sie mir darüber und was ſich etwa ſeitdem zugetragen. Schon mehrmal ſchrieb ich Ihnen, wie leid es mir thut, in einer Stadt wie Wien keinen regelmäßigen zuverläſſigen geiſtreichen Correſpondenten erhalten zu können, da Sie ſich nicht zu Berichten verſtehen zu wollen ſcheinen. Sagen Sie mir doch gütigſt Ihre Gedanken darüber. Vielleicht, daß ich mich wenigſtens darauf verlaſſen könnte, durch Ihre Hand auf ſchnelle Weiſe von den wichtigſten neuen Erſcheinungen (neue Opern, neue auftauchende Talente, außerordentliche Muſikaufführungen ꝛc. ꝛc.) in Kenntniß geſetzt zu werden! Oder haben Sie vielleicht in der Zeit irgend einen andern Künſtler oder Dichter kennen gelernt, der der Zeitſchrift in dieſer Hinſicht hülfreich werden könnte? Honorar bringt es freilich nur wenig, da die ökonomiſchen Verhältniſſe nicht mehr als 10 Thaler p. Druckbogen geſtatten. Darum bitte ich Sie denn um freundliche Antwort. Kann ich es Ihnen irgendwie vergelten, ſo können Sie auch auf mich rechnen.

Ihre Aufträge ſind beſorgt. Von einem Portrait von Groß weiß Hofmeiſter nichts. Mendelsſohn iſt krank; ſeit einiger Zeit habe ich ihn gar nicht zu ſehen bekommen.

Ueber Henſelt werden Sie in der Zeitung leſen*); der ſchüttelt es wie aus Kübeln.

Schreiben Sie mir viel über Clara; es liegt mir daran. Sie erhalten eheſtens Davidsbündlertänze von mir; nehmen Sie ſie als kleines Angedenken.

Bald hoffe ich von Ihnen zu hören. Schenken Sie mir eine Minute Ihrer Zeit und bleiben mir gewogen

Ihrem
ergebenen
Robert Schumann.

Kennen Sie Lenau genauer? Sollte er ſich nicht bereit finden laſſen, mir ein paar kleine Gedichte, die ſich zur Compoſition eigneten, in die Zeitſchrift zum Druck zu geben? Die

---

*) S. Neue Zeitſchrift f. Muſik, Bd. 8. S. 7.

Componiſten ſchmachten nach Texten. Soll ich ihm vielleicht ſelbſt ſchreiben und bitten? Was hört man von Liszt! Wird er noch kommen? Thalbergs große God save the King Variation (bei Schott) iſt eben wichtig .... (unleſerlich). — Clara Novello bat mich um einige Zeilen an Sie. Wenn Sie ſie ſehen, wird es Ihnen vielleicht ſelbſt Freude machen, ihr hülfreich zu ſein. Doch ſage ich ihr keine Triumphe in Wien voraus. Sie iſt eine Sängerin im einfachen weißen Kleide; Schmuck und Tand kennt ſie nicht. Das Publikum weiß das freilich nirgends zu ſchätzen. — Beinahe hätte ich Luſt, einen neuen Brief anzufangen; aber er ſoll heute noch fort. Darum noch einmal Adieu

von Ihrem
R. Schumann.

23.

An Thereſe Schumann in Zwickau.

Leipzig den 25$^{\text{t}}$ März 1838.

Meine geliebte treue Thereſe,

Hätteſt Du doch meinen letzten Brief an Clara geleſen, — da ſteht es darin, was mir den Abſchied von hier ſchwer machen wird. Nun der Himmel hat es gefügt und wird es fernerhin fügen. Ich denke doch, Du begleiteſt uns zur Hochzeit nach Wien und da wollen wir ein paar Wochen leben, an denen wir ein Jahr und darüber zu genießen haben in ſchönen Erinnerungen. Endlich iſt ja auch ein größerer oder kleinerer Raum der Entfernung daſſelbe. Sahen wir uns ſeither öfters als das Jahr einmal? und ich denke doch, daß ich künftighin wohl alle Jahr einmal zu Euch kommen werde, zumal Clara's Eltern wohl vor der Hand noch in Leipzig bleiben. Alſo wohlgemuth — und was wir uns nicht ſagen können, wollen wir uns recht oft ſchreiben.

Clara wollte Dir ſchon immer ſelbſt ſchreiben — ich ſagte ihr, ſie möchte Dich Schweſter nennen — darauf antwortete ſie mir: „Schweſter möchte ich ſie wohl nennen, doch zur Schweſter gehört noch ein kleines Wörtchen; es iſt das Wörtchen, was uns ſo nahe gebracht, was mich ſo glücklich gemacht hat." —

Zum Schreiben ſelbſt hat ſie noch keine Zeit finden können; hat ſie ja kaum welche für mich; ſo zürne ihr denn nicht. Aber ſie wird Dich wohl auf ihrer Rückreiſe von München auf einige Stunden beſuchen; den Tag ſchreibe ich Dir ſpäter noch genauer; und da empfange denn das hohe Mädchen, wie ſie es um meinetwillen verdient; denn, Thereſe, ich kann Dir gar nicht ſagen, was für ein Weſen ſie iſt, was ſie Alles in ſich vereint — und daß ich ſie gar nicht verdiene. Aber glücklich will ich ſie machen — laß mich darüber ſchweigen; es paßt nicht für Worte, mein Gefühl.

Du nenne ſie denn Schweſter, wenn Du ſie ſiehſt — und dabei denket meiner!

Nun noch eine wichtige Angelegenheit, worin ich Deinen Rath und Beiſtand wünſche. Clara iſt durch die Ernennung zur Kammervirtuoſin zu einem ziemlich hohen Rang gekommen; zwar bin ich auch beehrentitelt, doch kommt das nicht gleich.

Ich für mich wollte als Künſtler ſterben, und erkenne Niemand über mich als meine Kunſt; aber der Eltern wegen möcht ich wohl auch etwas werden. Du kennſt Hartenſtein*) genau und ſollſt nun an ihn oder Ida**) ſchreiben, etwa wie folgt:

Daß ich (Du kannſt meinen Namen nennen, oder nicht, wie Du willſt und denkſt) mit einem angeſehenen Mädchen in einer von den Eltern geduldeten Verbindung ſtände und dieſen letzteren durch einen „Dr" vor meinem Namen gewiß eine große Freude machen würde, was das Ziel ſchneller erreichen hülfe. Nun möcht ich durch Hartenſtein's Güte erfahren, ob eine Ernennung der philoſophiſchen Facultät viel Umſtände mache; viel Zeit könne ich freilich nicht daran ſetzen, da ich von Berufsarbeiten aller Art gedrängt würde; er möchte Dir ſchreiben, wie ich es nun anzufangen habe; ich bezweckte damit nichts als einen Titel und würde mich dann von Leipzig ganz wegwenden. Das Ganze hätte übrigens keine ſo große Eile. Hätte ich nur einmal ſeine Anſicht, ſo würde ich ihn dann perſönlich um das Weitere bitten. Zuletzt frage ihn, ob die Leipziger Univerſität keine Doktoren der Muſik creire — und ſchließlich bitte ihn und Ida um das gewiſſenhafteſte Stillſchweigen, da es auf eine

---

*) Profeſſor an der Leipziger Univerſität.

**) Deſſen Gattin.

Ueberraſchung abgeſehen wäre. Ihr Weiber vermögt Alles, und ſo flüſtere denn namentlich Ida zu, daß ſie ſich eines alten Bekannten dabei erinnern möchte. — Die ganze Angelegenheit lege ich Dir denn dringend an's Herz — thu nun was Du kannſt und ſchreibe ſchnell! — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —

Viel hätte ich Dir noch zu ſchreiben. Dies für das nächſte Mal. Nimm Dich meiner an und bleibe mir eine gute Schweſter — Deinem

Robert.

Ueber alle dieſe Angelegenheiten beobachte auch Du, meine liebe Thereſe, das ſtrengſte Stillſchweigen gegen Freunde und Verwandte. Man kann nicht leiſe genug gehen, wenn man ein Ziel erreichen will.

24.

An Joſef Fiſchhof in Wien.

Leipzig, den 3t April 1838.

Lieber Herr und Freund,

Schon früher glaube ich Ihnen geſchrieben zu haben, daß mein Schweigen auf Freundesbriefe kein Vergeſſen iſt, mit einem Worte, daß ich meine Zeit ſehr in Acht nehmen muß, um doch auch für mich und mein Componiren einige zu behalten. Erlaſſen Sie mir daher für die Zukunft alle Entſchuldigungen und ſchreiben Sie ſelbſt mir immer ſo freundſchaftlich und intereſſant, wie Ihr letzter Brief war.

Zuerſt nun von Ihrem Aufſatz. Ich habe ihn noch nicht abdrucken laſſen. Offenheit iſt immer das Beſte und ſo erlauben Sie mir Ihnen zu ſagen, daß ich ihn noch gern mehr ausgefeilt wünſchte, womöglich auch die einzelne Spitze, das worauf es ankommt, ſchärfer hervorgehoben. Sehen Sie Sich ihn jetzt, wo Sie ihn vielleicht einige Zeit vergeſſen noch einmal an; ich bin überzeugt, Sie werden manches anders, beſtimmter ſtellen. Raubt Ihnen das aber Zeit, glauben Sie, daß der Aufſatz auch in der jetzigen Abfaſſung wirkt, was Sie bezwecken, ſo beſcheide ich mich natürlich und laſſe ihn bis auf einige kleine

Aenderungen im Styl, zu denen Sie mir ſelbſt Vollmacht gegeben, nächſtens abdrucken. Freilich, es iſt ſo ſchwer über Muſik zu ſchreiben, zumal über ſolchen Gegenſtand. Doch will ich ſehen, was ich vielleicht ſelbſt darüber im Kopfe habe und Ihrem Aufſatz anhängen.

Ihre Mittheilungen über das Wiener Kliquen-Weſen danke ich Ihnen; dieſe Kleinlichkeiten in ſo großer Stadt waren mir neu. Das Gute hält doch aus; mich kann kaum etwas irre oder außer Faſſung bringen. Doch möcht ich dieſe Stadt einmal ſehen. Vielleicht dieſen Sommer. Bleiben Sie in Wien?

Wieck's grüße ich. Die biographiſche Notiz aus der Witthauerſchen Zeitung habe ich in meiner abdrucken laſſen*).

Gegen zwanzig beſondere Exemplare, die Hr. Wieck wünſchte, ſind vorgeſtern mit Buchhändlergelegenheit an Sie abgegangen. Derſelbe Bogen enthält auch etwas über Henſelt von mir**), worüber ich Ihre Meinung wünſchte.

Von meinen Sachen fehlen Ihnen, Ihrem Verzeichniſſe nach, nur op. 2 die Papillons — op. 5 Impromptus — und Op. 12***) Carneval. Nächſtens erſcheint viel. So iſt mir's noch nie von Herzen gegangen, als in der letzten Zeit — drei Hefte Novelletten (größere zuſammenhängende abenteuerliche Geſchichten.) Kinderſcenen, ſehr leicht für Kinder von einem großen — dann ein Quartett für Streichinſtrumente, das mich eben hat und ganz beglückt, obgleich es nur als Verſuch gelten kann†).

An Gedichte von Lenau erinnere ich Sie freundſchaftlichſt — Frieſe will eine Medaille für die beſte Compoſition eines aufzugebenden Liedes prägen laſſen. Darüber ſpäter.

Gleichfalls bitte ich Sie dringend um Notizen über das Muſikleben in den letzten Wochen — A propos, ich leſe von einer Beleidigung, die Clara'n von einem Grafen S. geſchehen ſein ſoll — iſt daran etwas wahr?

---

*) Sie betraf Clara Wieck und ſteht Bd. 8 S. 103 der neuen Zeitſchrift f. Muſik.

**) S. Bd. 8 S. 97 der neuen Zeitſchrift f. Muſik.

***) Soll heißen: op. 9.

†) In Schumann's Compoſitionsverzeichniß iſt eine derartige Compoſition des Jahres 1838 nicht vermerkt. Da Schumann ſie in vorſtehendem Briefe ſelbſt als Verſuch bezeichnet, ſo wird er ſie wahrſcheinlich ad acta gelegt haben.

Alles in Kürze zu reſümiren: überarbeiten Sie Ihren Aufſatz wennmöglich noch einmal — ſodann: ſchicken Sie mir Correſpondenz bald möglichſt — Endlich behalten Sie mich lieb

Ihren
ergebenen
R. Schumann.

25.

An denſelben.

Leipzig den 16$^{\underline{t}}$ April 1838.

Mein verehrteſter Freund,

Die Form Ihres Tagebuches gefällt mir ganz gut und wird es auch den Leſern. Fahren Sie gütigſt fort, mir namentlich auf dieſe Weiſe zu berichten, auch wenn ich Sie nicht jedesmal darum beſonders angehe. Ich verlaſſe mich darauf.

Auch wieder aus Egoismus antworte ich ſo ſchnell. In außerordentlichen Fällen bitte ich Sie nämlich auch um außerordentliche Briefe. Diesmal wegen Liszt, über den ich einer ſchnellen Nachricht von Ihrer Hand entgegenſehe.

Habe ich wegen Wien ſo ernſthaft mich eingeladen bei Ihnen? So raſch geht es freilich nicht und koſtet mich viel Vor- und Nacharbeit. Doch ſchicken es die Götter vielleicht. Mich verlangt es einmal hinaus. Seit acht Jahren ſitze ich feſt. Für Ihre beſondere Einladung bei Ihnen zu wohnen meinen beſten Dank, die ich aber ſchwerlich annehme — Sie werden mich noch kennen lernen und froh ſein, mich los zu werden.

Ihren Aufſatz nehme ich alſo bis etwa in drei Wochen auf. Auf Alles Andere freue ich mich. Den Ausdruck „muſikaliſche Transpoſitionen" geſtehe ich mir nicht recht klar machen zu können. Mit Härtels werde ich ſprechen; heute iſt Oſterfeiertag und der Laden geſchloſſen. Wie heißt der Novelliſt von Paleſtrina? Haben Sie ihm die Aufnahme in die Zeitſchrift ſchon gewiß zugeſagt? Das wünſchte ich nicht.

Ich höre von einem von Emminger in Lebensgröße gemalten Bild von Clara W. Iſt es daſſelbe, nach dem die Lithographie, die übrigens ſprechend iſt? Bitte um Antwort darum, auch darum, ob Sie wiſſen, daß Haslinger ſelbſt hieher kömmt zur Oſtermeſſe.

Liszt kennt nur ſehr wenig von mir. Zeigen Sie ihm Anderes mit meinem Gruß und der Bitte um Antwort auf meinen Brief nach Mailand. Wie ſo gerne möchte ich bei Ihnen ſein!

Nun ein herzlich Lebewohl — ein neues opus iſt fertig worden in wenig Tagen, „Kreisleriana." Da giebts zu denken dabei.

In Dank und Freundſchaft

Ihr
ergebener
R. Schumann.

26.

Desgleichen.

Leipzig, den 8ten Mai 1838.

Lieber Herr und Freund,

Meine Kreisleriana ſind fertig und ich möchte ſie wohl bald gedruckt ſehen. Wollten Sie mir dazu behilflich ſein? Bei Härtels, die ſchon vier große Sachen in dieſem Jahr verlegen, dauert es mir zu lange. Alſo möchte ich Haslingern bitten durch Ihre gütige Vormundſchaft. Der Titel iſt

Kreisleriana
Phantaſieen f. Pfte
Frl. Clara Wieck zugeeighet*).
op. —

und das Ganze giebt 8 bis 9 Druckbogen. Das Honorar wie bei den Etudes symphoniques. — Der Druck bis zu Michaelis fertig (eine Hauptbedingung, weil ich's ſonſt lieber Breitkopf's gebe, die auch mehr bezahlen) —

Um dieſe Gefälligkeit bitte ich Sie denn freundlich, auch wenn es Ihnen möglich iſt, um Eile, weil ich die Compoſition an Schott gebe, wenn Haslinger Zeit fehlt.

---

*) Die veröffentlichte Ausgabe der „Kreisleriana" iſt Chopin zugeeignet.

Für Ihre pünktlichen Nachrichten meinen allerbeſten Dank. Liszt hat mir ſelbſt geſchrieben. Iſt er ſchon fort wieder?

Die Pauline Garcia und Beriot ſind geſtern angekommen; Sie werden ſie bald in Wien haben.

Ueber Vieles Andere, was Sie vielleicht intereſſiren wird, und ſehr Wichtiges in der nächſten Zeit.

Vergeſſen Sie nicht Ihr Tagebuch fortzuſetzen; die Form und die kurzen Urtheile ſagen mir ganz zu.

Thalberg ſoll wieder bei Ihnen eingetroffen ſein. Schreiben Sie mir es wohl? Schickt es ſich wohl, daß ich ihm ein Exemplar der Davidsbündlertänze oder Phantaſieſtücke ſchicke? Ich habe ihn nämlich noch nie geſehen. Wie ſtehen Sie zu ihm?

Zu fernerer Freundſchaft empfohlen
mit herzlichem Gruß

Ihr
R. Schumann.

Vergeſſen Sie nicht Ihre Auslagen für mich (Noten für Liszt) und ſonſtige ſich zu notiren. Wiſſen Sie nichts von Clara Wieck. Wir haben alle Spur ſeit Wien verloren. Adieu, mein theurer Freund.

27.

An Henriette Voigt nach Berlin.

Leipzig d. 15^{t} Juni 38.

Liebe Freundinn,

Ihr Brief hat mir große Freude gemacht. Wenn ich ſpäter antworte, als es ſein müßte, ſo bedenken Sie meinen Geburtstag, an dem ich viel mit mir zu thun, mich angebunden mit trefflichen Vorſätzen, viel Briefe geſchrieben innerlich, nämlich auch meiner alten Freundinn ordentlich gedacht. Zerſtreut bin ich aber noch immer. Der Brief wird mir nicht gelingen und es iſt auch gar nicht darauf abgeſehen — indeß fort muß er.

Daß Sie ſich meiner Phantaſieſtücke ſo warm annehmen, iſt mir ſchon recht. Ich bedarf ſolcher Amazonen. Die Muſiken mancher Componiſten gleichen ihren Handſchriften: ſchwierig zu leſen, ſeltſam anzuſchauen; hat man's heraus aber, ſo iſt's als könne es gar nicht anders ſein; meine Handſchrift gehört zum Gedanken, der Gedanke zum Charakter ꝛc. ꝛc. Kurz ich kann nicht anders ſchreiben und componiren, als Sie mich einmal kennen, meine liebe Freundinn. Nehmen Sie Sich nur meiner fort und fort und freundlich an!

Neues giebt es wenig. Heute war David bei mir vom Cölner Feſt zurückkommend. In Caſſel hat er Spohr beſucht, dem leider eine Tochter geſtorben iſt. Vielleicht daß dies auch ſeinen Reiſeplan ändert und daß er erſt ſpäter nach Leipzig kommt. Wann kommen Sie denn? Leipzig iſt ſchön; die Nachtigallen wollen gar nicht fort. Kommen Sie alſo bald! Was macht Voigt? Er iſt ein guter Mann, Bennettiſch zu reden, und ich grüße ihn herzlich.

Heute hatte ich meine Quartettmatinée*); leider iſt mir meine Pianiſtin ausgeblieben (ſie iſt in Berlin und ſtudirt im Augenblick Briefe ſehr). Alſo mein Streichquartett. Es macht mir viel Freude; auch die Zeitung gewinnt dadurch.

Nach Ihrer Zurückkunft erwartet Sie eine intereſſante Lektüre; eben erſchienene biographiſche Notizen über Beethoven von Ferd. Ries und Dr. Wegeler (letzterer ein getreuer Jugendfreund Beethovens). Ich werde Ihnen das Buch leihen; man kann nicht los davon. Einem künftigen Jean Paul iſt es vorbehalten Beethovens innere und äußere Geſchichte zu ſchreiben; eine herrliche Arbeit und eines zweiten Meiſters würdig.

Eine Bitte noch. Können Sie nicht erfahren, wer die F. Matthieux**) iſt, von der ein Heft ſehr werthvoller Lieder bei Trautwein erſchienen, mir ihre genaue Adreſſe vielleicht erfragen? Auch durch die der Frau von Arnim (Bettina) würden Sie mich ſehr verbinden. Vielleicht weiß es Taubert, dem ich mich empfehle. Sodann ſchrieb vor einigen Tagen ein junger Componiſt Namens Herrmann Hirſchbach an mich; es intereſſirt mich ſehr was er mir geſchickt; er ſcheint eine beſondere eigene Natur. Vielleicht können Sie auch über dieſen etwas Genaueres erfahren? Nun iſt es aber genug mit Bitten; es war aber von jeher ſo; wenn ich Sie ſehe, möchte ich Sie immer gleich um etwas bitten; es muß aus Ihren Augen kommen.

---

*) Schumann veranſtaltete bisweilen in ſeiner Behauſung Quartettmatinéen. S. neue Zeitſchrift für Muſik Bd. 8 S. 181, 193 u. Bd. 9 S. 42, 51 u. 80.

**) Johanna Kinkel.

Nun Adieu. Schwärmen Sie nicht zu viel mit R. und S.; mit Taubert erlaube ich es Ihnen eher. Aber ewig denn denken Sie in Freundlichkeit

Ihres
ergebenen
R. Schumann.

28.

An Joſef Fiſchhof in Wien.

Leipzig, d. 6t. Juli 1838.

Es iſt ja ganz ſtill zwiſchen uns auf einmal. Gewiß habe ich daran die Schuld, und dann ſeit drei Wochen anhaltendes Kränkeln. Jetzt geht es beſſer, und Sie ſind der Erſte, der einen Brief erhält.

Mit Schmerzen warte ich auf die Fortſetzung des Tagebuches; es reicht erſt bis Mitte April. Vergeſſen Sie nicht bald an mich und die Zeitſchrift zu denken. Wieck hat zwar zu meinem Verleger geſagt, Sie würden kein Wort mehr ſchicken, da ich Ihren Aufſatz noch nicht gebracht hätte; doch glaube ich

— — — — — — — — — — — —

es iſt Ihnen ſicherlich eine ſolche Aeußerung nicht über die Lippen gekommen. Und nun eben zu Ihrem Aufſatz. Ich habe ihn wiederholt geleſen und muß in Ihrem Intereſſe zu meiner früheren Bitte zurückkehren, ihn noch einmal zu überarbeiten. Etwas Gutes iſt immer zeitgemäß; der Aufſatz kommt dann auch in ein paar Monaten nicht zu ſpät. — — — —

— — — — — — — — — — —

Ich bin hier unpartheiiſch, ſehe klarer. Ihre Anſicht im Ganzen iſt ja auch die Meinige; es fehlt aber die Gliederung, der Abſchluß nach meiner Anſicht. Warum ſoll ich Ihnen das verhehlen! Sie ſind mir ſtets ſo freundlich geſinnt geweſen, und ich erwiderte dies ſo gern mit Offenheit, wie ich Sie um dieſe auch in Ihren Anſichten über meine Beſtrebungen erſuche. Nur ſo nutzt man ſich wahrhaft und kommt weiter; und ſo hat die Freundſchaft für mich Bedeutung und Werth. Schmeicheln und Achſelzucken führt zu nichts. Jetzt ſchreiben Sie mir bald ein gutes Wort; den Aufſatz verwahre ich bis dahin.

Für Ihre Verwendung bei Haslinger danke zum Schönſten; vielleicht kömmt auch einmal die Zeit, wo ich Ihnen für ſo Vieles danken kann durch mehr als durch Worte. Vergeſſen Sie mich nicht und behalten mich lieb

Ihren
R. Schumann.

Was ſagt Lannoy zur Erwiderung*). Was Sie? Schreiben Sie mir ein Wort.

29.

An Heinrich Dorn in Riga.

Leipzig d. 14$^{\underline{t}}$ April 1839.

Mein theuerſter Lehrer und Freund!

Eben erſt von Wien zurückgekehrt und durch den plötzlichen Tod eines meiner Brüder betroffen**) ſchreib ich Ihnen einige Zeilen des Dankes für ſo viele Liebeszeichen, auf die ich nur zu lange ſtillgeſchwiegen — und warum, weil ich Ihnen immer einen großen ſchönen Brief über ſo Manches, über mich ſelbſt u. A., kurz ein Glaubensbekenntniß zuſchicken wollte. Mit der Zeitſchrift wird Ihnen indeß mancher Vorgang meines innern und äußern Lebens bekannt worden ſein. Ich bin im Grund ſehr glücklich in meinem Wirkungskreis; aber könnte ich erſt die Zeitung ganz wegwerfen, ganz der Muſik leben als Künſtler, nicht mit ſo vielem Kleinlichen zu ſchaffen haben, was ja eine Redaktion mit ſich bringen muß, dann wäre ich erſt ganz heimiſch in mir und auf der Welt. Vielleicht bringt dies die Zukunft noch; und dann giebt es nur Symphonieen von mir zu verlegen und zu hören. Das Clavier möcht ich oft zerdrücken, und es wird mir zu eng zu meinen Gedanken. Nun hab ich freilich im Orcheſterſatz noch wenig Uebung; doch denke ich noch Herrſchaft zu erreichen. Zu meiner Verwunderung fand ich hier einen Aufſatz über Ihre neue Oper, den mein Vice-Redakteur zurückgelegt, weil er „zu Fink'iſch“ wäre. Verzeihen Sie ja dieſe Unachtſamkeit. Ich werde den Aufſatz zurichten und nächſtens bringen.

---

*) Sie betraf eine Bd. 8 S. 180 der neuen Zeitſchrift für Muſik befindliche von Schumanns Hand herrührende Diverſion gegen einen in Nr. 95 der Wiener Theaterzeitung enthaltenen Ausfall Lannoy's auf die, in der neuen Zeitſchrift für Muſik Bd. 8 S. 135 gegebene Correſpondenz „Liszt in Wien.“

**) Es war Schumanns älteſter Bruder Eduard.

Bald hoffe ich ein freundliches Wort von Ihnen zu hören, auch über Ihre muſikaliſchen Zuſtände. Was ſagen Sie denn zu dieſem Stuttgarter Univerſaldoktor, der immer frecher wird in ſeinen Beſtrebungen. In ſeiner Vertheidigung matter Hand kömmt er mir vor, wie ein geohrfeigter wüthiger Handwerksburſch — er iſt aber mehr, ein vollſtändiger Lump (Lump); ich habe ihn privatim kennen gelernt. Bitte, prüfen Sie doch einmal, wenn irgend möglich, ſeine Aeſthetik, ſeine Kunſt in 36 Stunden ꝛc., ſeinen Generalbaß ꝛc. und ſenden mir etwas darüber.

Bald mehr und nehmen Sie das Flüchtige mit einem Händedruck

Ihres
Schumann.

30.

An Henriette Voigt nach Salzbrunn.

Leipzig d. 11^{t} Auguſt 1839.

Meine theure Freundinn,

Ihren Brief fühlte ich im Dunkeln; ich bekam ihn nämlich ſpät Abends und wußte gleich von wem — iſt das nicht ſchön? Oft wohl hab ich Ihrer gedacht, kränkele aber ſelbſt fortwährend und war auf 14 Tage verreiſt, u. a. in Berlin, wo ich mich ſehr ergötzt an der Bauart der Häuſer, auch der Menſchen, die mir zum Theil wohlgefielen. Taubert war nicht da, iſt augenblicklich in München. Man ſieht wenig Menſchen in Berlin in den Straßen, die nicht ein Buch in der Hand hätten; iſt Ihnen das nicht aufgefallen? In Wien hält man ſich lieber an Victualien u. dergl. Von Muſik hörte ich nichts, wie es auch in Leipzig ganz ſtill hergeht; es iſt aber auch ganz gut ſo, und mir namentlich will nichts mehr als das Meiſterliche behagen. Das macht denn auch manchmal miſanthropiſch. Da rette ich mich immer in Bach und das giebt wieder Luſt und Kraft zum Wirken und Leben. Haben Sie nichts Sebaſtian'ſche mit bei ſich? Aber Sie bleiben mir überhaupt zu lange aus und müſſen bald wiederkommen. Auch ſind drei neue Compoſitionen (aus Wien) angelangt und warten auf Sie — darunter eine Humoreske, die freilich mehr melankoliſch, und ein Blumenſtück und Arabeske, die aber wenig bedeuten wollen; die Titel beſagen es alle ja auch und ich bin ganz unſchuldig daß die Stengel und Linien ſo zart und ſchwächlich. Nun wünſchte ich nur, die Sonate käme, damit die Welt ſähe, wem ich ſie zugeeignet in alter Zuneigung*). Beſtünde freilich das Publikum aus lauter Eleonorens, ſo wüßte ich weſſen Werke reißend gedruckt und geſpielt würden. So aber giebt es nur wenige.

Nun, meine liebe theure Freundinn, bleiben Sie auch friſch an Muth. Ihr Wahlſpruch „es kann ja nicht immer ſo bleiben" halte Sie nur aufrecht; es muß ja beſſer werden. Senden Sie mir auch manchmal und oft ein Wort, damit ich weiß, wie es Ihnen geht. Wir ſprechen viel von Ihnen, und viele Theilnehmende harren immer Ihrer Nachrichten. Bis wann denken Sie in Leipzig zurück zu ſein? Schreiben Sie mir womöglich den Tag! Möchte er Ihnen nahe ſein und Sie kräftig und ganz geneſen zurückbringen.

An H. Voigt meinen herzlichſten Gruß, und an Ottilien und ihre großen blauen Augen; die paſſen in meine Kinderſcenen.

In meinem ſonſtigen Leben ereignet ſich manches in der nächſten Zeit, von dem ich Ihnen mündlich berichte.

Adieu nun und pflegen und ſchonen Sie Sich.

Bis auf baldiges Wiederſehen

Ihres
alten
R. Schumann.

---

*) Es iſt op. 22, und der Freundin zugeeignet, an die der obige Brief gerichtet.

31.

An Heinrich Dorn in Riga.

Leipzig den 5^{t} Septbr. 1839.

Mein verehrteſter theurer Freund!

Ihren langerwarteten Brief bekam ich ſpät genug; erſt vor 10 oder 12 Tagen. Er muß lang in Königsberg liegen geblieben ſein. Leid thut es mir Ihre diesjährige Correſpondenz in der Zeitung zu vermiſſen, und doch ſehe ich, wie es nicht anders geht. Wie ich aber überhaupt nach ſo vielen Zeichen von Wohlwollen und Theilnahme Ihrer Seits noch auf mehr Anſpruch machen kann, weiß ich ſelbſt nicht. Betrachte ich indeß Ihre Handſchrift genau, ſo ſteigt auch wieder die alte Zeit herauf und mit ihr das warnende nie lächelnde mir wohlbekannte Geſicht meines Lehrers, und dann weiß ich es wieder, warum ich Sie bitten darf.

Sehr würde ich mich freuen, wenn Sie mich in Ihre Gallerie mit anbringen wollten, denn die Welt weiß eigentlich ſo gut wie nichts von mir. Sie wiſſen ja auch warum? Manchmal bildet man ſich wohl ein, man bedürfe deſſen nicht; im Grund aber halte ich es lieber mit Jean Paul, wenn er ſagt „Luſt und Lob iſt das Einzige was der Menſch unaufhörlich einſchlucken kann und muß.“ Doch will ich mich gerade nicht beklagen und fühle mich *wirklich* glücklich in meiner Kunſt, denke auch noch *lange* fortzuarbeiten. Auch ſteht mir ja Jemand zur Seite, zuſprechend und erhebend — Klara; ich könnte ſie meine Braut nennen; — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Es geht jetzt etwas bunt in mir zu, wie Sie Sich denken mögen; doch durfte ich Ihnen, da Sie Klara von früher her lieben und mich kennen, dies gerade jetzt, wo die Sache öffentlich geworden, nicht länger verſchweigen. Ihres aufrichtigen Glückwunſches halte ich mich verſichert; das Mädchen iſt einzig und *ſeelengut*. Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Klara gekoſtet, Manches in meiner Muſik enthalten und gewiß auch von Ihnen verſtanden worden ſein. Das Conzert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat ſie beinah allein veranlaßt. Ungeſchickteres und Bornirteres

iſt mir aber nicht leicht vorgekommen, als es R. R. über meine Kinderſcenen geſchrieben. Der meint wohl, ich ſtelle mir ein ſchreiendes Kind hin und ſuche die Töne dann danach. Umgekehrt iſt es. Doch längne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorſchwebten beim Componiren; die Ueberſchriften entſtanden aber natürlich ſpäter und ſind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffaſſung. R. R. ſieht aber wahrhaftig nicht viel über das ABC hinaus manchmal und will nur Accorde; auch bin ich weit davon entfernt B. Klein für einen großen Muſiker zu halten. L. Berger war weit ſchöpferiſcher in ſeiner kleinen Sphäre. Beruhigen Sie mich mit ein paar Worten und ob ich nicht Recht habe.

Ob es ſich nun ſchickt, daß in meiner Zeitung etwas über mich ſtehe, weiß ich nicht. Es kommt hier viel auf die Einkleidung an; auch müßte man dann darauf aufmerkſam machen, daß ich die beſten Gründe habe, nichts über dergleichen zu ſagen ꝛc. Dies überlaſſe ich denn Ihrer Ein- und Anſicht.

— — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — —

Kömmt Ihr „Schöffe von Paris“ denn nicht in Deutſchland zur Aufführung? Haben Sie ihn nicht Ringelhardt*) geſchickt? Wird er nicht im Druck erſcheinen? Lortzing's Opern machen Glück — mir beinah unbegreiflich. Kommen Sie denn nicht einmal ſelbſt nach Deutſchland? Leipzig hat ſich viel verändert und durch Mendelsſohn zum Beſten. Das Theater lebt jetzt auch wieder etwas auf. Stegmayer privatiſirt in Bremen; ſeine Stelle hier hat ein M. T. Bach, der das Gegentheil in Allem, nämlich noch gar nichts componirt hat. Der Alte iſt übrigens meine tägliche Bibel. Lühe iſt Buchhändler in Adorf, wie Sie vielleicht wiſſen; Harrwig verſchollen auf Helgoland. Alles mit einem Worte anders als ſonſt, doch genug nun. Ich muß noch an Klara ſchreiben, die in Berlin jetzt iſt bei ihrer Mutter.

Senden Sie mir bald ein paar theilnehmende Worte
Ihrem
alten ergebenen
R. Schumann.

---

*) Damals Direktor der Leipziger Bühne.

32.

An Joſef Fiſchhof in Wien.

Leipzig, den 5^{ten} September 1839.

Mein lieber Freund,

Diesmal wird mir der Anfang ſchwer und das Ende vielleicht noch ſchwerer, denn wo ſoll ich anfangen und aufhören, Ihnen von ſo Vielem zu erzählen, was ſich ſeit meinem Abſchied von Ihnen um mich herum begeben hat. Sie nahmen ja immerwährend ſo viel Theil, daß ich Ihnen gern ausführlich berichten möchte, und daß ich hoffen könnte, mit allem Wohlwollen angehört und verſtanden zu werden. Aber zur Ausführlichkeit fehlt mir auch jetzt noch die Ruhe und die Zeit und ſo nehmen Sie wenigſtens das Wenige in Freundſchaft an und auf.

Was mein Sinnen und Denken am meiſten in Anſpruch nimmt, wiſſen Sie. Was ich ſchon lange vorher geahnt und fürchtet, iſt eingetroffen — — — — — — — —.

K. iſt bereits von B. zurück, und die Sache im vollen Gang. Bis ſpäteſtens Weihnachten denk ich ſind wir vereint. Dann wird wohl wieder Friede und Heiterkeit in mich kommen. Dies Alles theile ich nur *Ihnen* mit, und wollen Sie ſo noch Ihrer lieben Mutter und Schweſter, an die ich mit großer Liebe immer zurückdenke.

Meinen Bruder fand ich nicht mehr am Leben; Sie wiſſen es vielleicht ſchon. Auch dieſer Todesfall hat mich viel beſchäftigt in ſeinen Folgen, da die Handlung nun ohne Chef iſt und doch nicht vernachläſſigt werden darf. Im Uebrigen fanden wir das Geſchäft in dem beſten Zuſtand.

Künſtleriſches hat ſich nur wenig ſeit April zugetragen. Kl., die ſich einige Tage hier aufhielt und vorgeſtern erſt mit ihrer Mutter nach Berlin reiſte, hat mir viel und wundervoll geſpielt. Das war eine Freude nach ſo langer Trennung. Componirt hab' ich nur Kleines; im Mozartalbum, das Capellm. Pott herausgiebt, werden Sie eine kleine Fughette finden, die mir viel Freude gemacht. Die Mechetti'ſchen Sachen und die Novelletten haben Sie wohl ſchon; meine 2^{te} Sonate erſcheint binnen wenigen Tagen.

Nun ſchenken Sie mir bald ein Wort, d. h. 1000, wie es Ihnen ergangen und den Ihrigen, und ob Sie Sich manchmal meiner erinnert. Für ſo Vieles bin ich Ihnen dankbar und werd es nicht vergeſſen.

Haben Sie nichts von ..... (unleſerlich) gehört und von Rößle, dem Böhmen? Was macht die Peſtherin? Wo haben Sie die Sommerferien zugebracht? Was und wen erwartet man im nächſten Winter? Wird Liszt noch kommen?

Nun noch ein Anliegen und Ihre unumwundene Meinung!

Wien iſt ſeit einiger Zeit in der Zeitung vernachläſſigt worden; ich kenne jetzt die dortigen Verhältniſſe und namentlich die Ihrigen, und wie es Ihnen ſchwer wird Zeit für mich herzubekommen. Aber ich muß regelmäßige Correſpondenz haben und dachte daher, — verſteht ſich mit Ihrer Einwilligung — mich an Carlo (.....) (unleſerlich) zu wenden, der Zeit zu haben ſcheint, ob er eine regelmäßige auch mehr als blos referirende Correſpondenz übernehmen würde. Wollen Sie dies aber nicht, ſo benachrichtigen Sie mich davon. Vielleicht könnten wir Carlo engagiren und Sie würden mir trotzdem auch beiſtehen, ſo viel es Ihre Zeit zuläßt. Schreiben Sie mir darüber Ihre beſtimmte und offene Meinung.

Noch Eines: würde ſich Lenau dazu verſtehen, zum Mozart-album ein paar einleitende Verſe zu ſchreiben? Ich glaube, er thut es.

Was macht Walther von Göthe? Sehen Sie ihn, ſo grüßen Sie ihn und danken ihm für ſeinen Brief an mich; ich antworte ihm in dieſen Tagen des Weiteren.

Grüßen Sie auch Lickl, ... (unleſerlich), Sulzer, Hauſer, Streicher ꝛc.

— — — — — — — — — — — —

Doch genug; bald hoffe ich auf Nachricht von Ihnen und grüße Sie in herzlicher Zuneigung

Ihr

R. Schumann.

33.

An Keferſtein in Jena.

Leipzig, den 31ſten Januar 1840.

Mein verehrteſter Herr und Freund,

Ihr freundliches Schreiben mit der intereſſanten Beilage erhielt ich erſt heute. Von der letzteren hab' ich nur erſt koſten können; das erſtere muß ich Ihnen gleich mit einigen dankenden Zeilen beantworten.

Eine große Pauſe liegt zwiſchen dieſem und meinem letzten Brief, viel Freud und Leid auch, muſikaliſches wie menſchliches. Wenn der Redakteur Ferien hat, bricht der Componiſt hervor, und überdem haben mir Verhältniſſe der aufregendſten Art Zeit und Kräfte vielfach in Anſpruch genommen. So möchten Sie denn mein langes Stillſchweigen entſchuldigen. Oft, wenn ich es geſtehen darf, habe ich auch gezweifelt, ob Sie an dem Streben der jüngern Kunſtwelt noch den Antheil nähmen, den ich früher bemerkt. Eine neuliche Aeußerung von Ihnen im Stuttgarter Blatt beſtärkte mich in meinem Zweifel. Sie ſprechen an jener Stelle „nach Bach und Kuhnau verſtünde man erſt, wie Mozart und Haydn zu ihrer Muſik gekommen ſeien, deſto weniger aber wie die Neueren zu ihrer.“ So wenigſtens war der Sinn*). Doch theile ich Ihre Anſicht nicht ganz. Mozart und Haydn kannten Bach nur ſeiten- und ſtellenweiſe, und es iſt gar nicht abzuſehen, wie Bach, wenn ſie ihn in ſeiner Größe gekannt, auf ihre Productivität gewirkt haben würde. Das Tiefcombinatoriſche, Poetiſche und Humoriſtiſche der neueren Muſik hat ihren Urſprung aber zumeiſt in Bach: Mendelsſohn, Bennett, Chopin, Hiller, die geſammten ſogenannten Romantiker (die Deutſchen mein' ich immer) ſtehen in ihrer Muſik Bach'en weit näher, als Mozart, wie dieſe denn ſämmtlich auch Bach auf das Gründlichſte kennen, wie ich ſelbſt im Grund tagtäglich vor dieſem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und ſtärken trachte. Dann aber darf man doch Kuhnau, ſo ehrenveſt und ergötzlich er iſt, nicht mit Bach auf eine Linie ſtellen.

---

*) Nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Keferſtein hatte Schumann den Sinn der oben angezogenen Aeußerung mißverſtanden.

Hätte Kuhnau nur das wohltemperirte Clavier geſchrieben, ſo wär' er doch immer nur erſt ein Hunderttheilchen von jenem. Bach'en iſt nach meiner Ueberzeugung überhaupt nicht beizukommen; er iſt incommenſurabel. Niemand (Marx ausgenommen) hat wohl beſſer über Bach geſchrieben, als der alte Zelter; er, der ſonſt ſo grob, wird ſanft wie ein bittendes Kind, wenn er auf Bach zu ſprechen kömmt. Nun genug, und verzeihen Sie mir, daß ich Ihnen ſchreibe, was beſſer in meine Zeitung gehört. Mit dem Berliner*) haben Sie Recht; er war ſehr keck; indeß wenn Sie von ſeiner Muſik kännten, würden Sie manches milder beurtheilen; er iſt eines der kühnſten Talente, das mir vorgekommen. War übrigens in jenem Aufſatz Beethoven's contrapunktiſche Kunſt nicht der Bach's gegenüber geſtellt? Ich entſinne mich nicht genau.

Daß Sie die Zeitung ſo ſpät erhalten, thut mir leid. Vieles darin wirkt und nützt doch nur den Augenblick. So gern wünſchte ich wieder einmal von Ihrer Hand. Das Honorar für den Druckbogen iſt zwei Louisd'or. Hr. Organiſt Becker ſagte mir, daß Sie ihm geſchrieben „die Zeitſchrift ginge ein." Daran iſt nicht zu denken, ſo lange ich nicht durch andere Verhältniſſe gezwungen bin, die Redaktion niederzulegen. Im Gegentheil, die Zeitſchrift hat jährlich an Einfluß gewonnen, und ſteht ſo, daß es auch nichts ſchadet, wenn einmal 100 Abonnenten wegblieben.

Nun noch eine vertrauliche Bitte; ich wüßte mich damit an keinen Kundigeren und Wohlgeſinnteren zu wenden, als an Sie. Geben Sie mir aber, mein verehrteſter Freund, das Verſprechen, daß Sie keinem Dritten davon ſagen.

Sie wiſſen vielleicht, daß Klara meine Verlobte iſt, —

— — — — — — — — — — — —

Klara's bedeutende Stellung als Künſtlerin hat mich nun oft über meine geringe nachdenklich gemacht, und weiß ich auch, wie ſie ſchlicht iſt, wie ſie in mir nur den Muſiker und Menſchen liebt, ſo glaub' ich doch auch, würde ſie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im ſtaatsbürgerlichen Sinne thäte. Erlauben Sie mir nun die Frage: iſt es ſchwer, in Jena Doktor zu werden? Müßte ich ein Examen beſtehen, und welches? An wen wendet man ſich deshalb? Mein Wirkungskreis als Redakteur eines 7 Jahre nun beſtehenden angeſehenen Blattes, mein Standpunkt als Componiſt, und wie ich hier und dort ein redliches Streben verfolge, ſollte mir das nicht behülflich ſein, jene Würde zu erlangen? Sagen Sie mir darüber Ihre aufrichtigſte Anſicht, und erfüllen mir meine Bitte, gegen Jedermann darüber vor der Hand zu ſchweigen.

---

*) Herrmann Hirſchbach.

— — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — —

Bleiben Sie mir denn wohlwollend geſinnt und erfreuen mich bald durch eine Antwort.

Ihren
ergebenſten
R. Schumann.

Von meinen Compoſitionen kennen Sie wohl die neuen nicht? Kreisleriana? Eine 2te Sonate? Novelletten? Kinderſcenen? Ich ſchicke Ihnen davon, wenn Sie mir ſchreiben.

31.

An denſelben.

Leipzig, den 8t Februar 1840.

Mein verehrteſter Herr und Freund,

Läge es nicht gar ſo ſehr außer der Jahreszeit, ſo wäre ich nach Ihren freundlichen Zeilen am liebſten gleich ſelbſt zu Ihnen aufgebrochen, mir den bewußten Hut zu holen, und vorzüglich noch Ihnen dies und jenes zu ſagen, dies und jenes aus meinem erregten Leben mitzutheilen. Viel Schmerzliches und Freudiges hätte ich Ihnen da zu berichten, wie ich ſchon in meinem letzten Briefe Ihnen andeutete. Freude giebt mir Klara durch das was ſie iſt und mir ſpäter werden will; — — — — — — — — — — — — —

Die akademiſche Doktorwürde wünſchte ich unter zwei Bedingungen zu erlangen, entweder daß ich mich ihrer durch eine noch zu leiſtende Arbeit würdig machte, oder daß mir das Diplom mit Hindeutung auf meine früheren Leiſtungen als Componiſt und Schriftſteller ausgeſtellt würde. Das Erſtere wäre das Beſchwerlichere, das zweite freilich das Erfreulichere und mir am meiſten Nutzende. Stehen Sie mir mit gutem Rath noch einmal bei. Lateiniſch kann ich nur wenig; aber zu einer tüchtigen deutſchen Abhandlung fühl' ich ſchon eher Kraft. So bin ich jetzt in Vorbereitungen zu einem Aufſatz über Shakeſpeare's Verhältniß zur Muſik, ſeine Ausſprüche, ſeine Anſichten, die Art, wie er Muſik in ſeinen Dramen anbringt ꝛc. ꝛc., ein äußerſt reiches und ſchönes Thema, deſſen Ausarbeitung freilich einige Zeit verlangte, da ich doch den ganzen Shakeſpeare dazu durchleſen muß. Hielten Sie aber ſolch eine Arbeit nicht für nöthig oder für paſſend, ſo verſuchen Sie aus Theilnahme für Klara und mich vielleicht das Andere, ob mir das Diplom nicht mit Hinweis auf meine früheren Arbeiten ausgefertigt werden könnte. Ich bin ſo frei, Ihnen zu dieſem Behufe eine Reihe Aufſätze von mir ſelbſt, und Anderer über mich †) mitzuſchicken, beides wie ich es in der Schnelligkeit zuſammenbringen konnte, lege Ihnen auch einige Diplome bei, ſende ſpäter, wenn es verlangt wird, das Sittenzeugniß einer hieſigen Behörde, wie das curriculum vitae, wie auch in jedem Fall die gebräuchlichen Promotionsgebühren, von denen Sie mir ſchrieben. Wollten Sie nun dann nicht noch einen Gang zu dem Hrn. Dekan für mich thun und ein gutes Wort für mich ſprechen, ihm vielleicht von meiner Stellung in der muſikaliſchen Welt ſagen, auch, da es kein Geheimniß mehr iſt, von der zu Klara, — — — — — — — — — und wie mir die Erlangung jener Würde gerade jetzt von Bedeutung und Nutzen wäre, wo das Publikum ſo viel, ſo verwirrt über uns durcheinander ſpricht. Mit einem Worte alſo zu ſchließen, es liegt mir daran, nicht allein daß es heißt, ich bin das und das geworden, ſondern es ſoll auch ein Grund dazu im Diplom angegeben ſein. So habe ich mir ſagen laſſen, ein hieſiger geſchätzter Theolog habe vor Kurzem auf ähnliche Weiſe bei Ihnen promovirt, nämlich ohne Diſſertation, aber mit Berichtigung der üblichen Gebühren. Iſt dem ſo?

---

†) Den im Schilling'ſchen Lexikon beſitz ich nicht; vielleicht könnten Sie ihn beilegen.

Und dann noch die Frage, lautet das Diplom, im Fall ich nun es durch eine Diſſertation erlangte oder nicht, auf einen Dr. der Muſik? Was mir freilich das Liebſte wäre. Geben Sie mir, wenn Sie ſo freundlich ſein wollen, eine Auskunft über die Form, in der das Diplom, auf eine oder die andere Weiſe erlangt, ausgeſtellt ſein wird, und ſein Sie Klara's und meines Dankes gewiß, den wir Ihnen denke ich, doch bald auch einmal mündlich ſagen werden, wenn Sie uns nicht vorher vielleicht in unſerer eigenen Behauſung aufſuchen wollten.

Klara, der ich Ihren letzten Brief in dieſen Tagen ſchicke (ſie iſt im Augenblick in Hamburg mit der Mutter), wird Ihnen wohl ſelbſt antworten und danken für das Wohlwollen, mit dem Sie über ſie zu mir geſprochen; ſie iſt ſo wie Sie ſie ſchildern; ein ſeltenes Weſen, das eine Fülle von ſchönen Eigenſchaften in ſich ſchließt.

Ihre Erinnerung an mich denke ich durch die Beilage ein wenig aufzufriſchen; ſehen Sie ſich das Bild freundlich an. Es iſt nicht ganz getroffen, obwohl von einem Meiſter gezeichnet; ein Beiſpiel, daß auch ein Meiſter einmal fehlen kann. Doch hat es den Grundzug, glaub' ich. Hängen Sie mich auf, ſo nicht neben den andern rezenſirenden DD's hier und in Stuttgard, — lieber zu Sebaſt. Bach, den ich doch gar zu gern einmal Orgel ſpielen hören möchte. Da fang' ich an zu phantaſiren.

Meine herzlichſten Grüße noch.

Ihr
ergebenſter
R. Schumann.

Ueber Anderes in Ihrem Brief nächſtens. Das Honorar für die Zeitung iſt mein Geſchäft. Vielleicht ſetzen Sie mir ein paar contraktliche Worte auf, die ich dann unterzeichne und beſiegele. Senden Sie mir bald für die Zeitung.

35.

Desgleichen.

Leipzig, den 19. Februar 1840.

Bis heute, mein verehrter Freund, hab' ich mit Sammeln der Doctor Materialien zugebracht. Verzeihen Sie mir, daß ich die ganze Sache an Sie addreſſirt habe? Ich wünſchte nämlich, Sie läſen, ehe Sie ihn abgäben, den Brief an den Hrn. Dekan und die Biographie, die mir blutſauer geworden, da man über ſich ſehr viel und auch ſehr wenig ſagen kann. Hat beides Ihre Approbation, ſo befördern Sie es denn gütigſt mit dem Anderen, was Sie beizulegen gedenken. Soll ein Aufſatz von mir den Akten beigelegt werden, ſo ſtimme ich für den Aufſatz über Berlioz's Symphonie und etwa den über Beethoven's Monument. Ein Gefallen geſchähe mir, wenn ich die Zeugniſſe wieder zurückerhalten könnte. Vielleicht geht das?

Und nun haben Sie herzlichen Dank für Ihre Freundlichkeit und führen es zum beſten Ende. Montag über 8 Tage, den 2. März, reiſe ich wahrſcheinlich nach Hamburg zu Klara, vielleicht auch dann mit ihr und der Mutter nördlicher. Eine Freude würde es mir ſein, wenn bis dahin das Diplom in meinen Händen wäre, um Klara eine Ueberraſchung zu machen.

Vielleicht unterſtützen Sie meine Bitte bei dem Hrn. Dekan mit einigen Worten. Vergeſſen Sie auch nicht, wenn ich Sie bitten darf, meinen Wunſch wegen der muſikaliſchen Doctorſchaft, die mich am meiſten freuen würde.

Ihr lieber Brief enthält im Uebrigen ſo manches Wichtige, was kaum aus der Ferne zu beantworten iſt. Sie wiſſen vielleicht nicht, was ich Alles in den letzten Jahren zu Tag gefördert als Componiſt und wie ich trotzdem meine Pflicht als Redacteur treulich erfüllt. Glauben Sie wohl, daß ich in den beiden vergangenen Jahren 100 Seiten Muſik geſchrieben, die auch meiſtens gedruckt iſt. Und dann denke ich doch auch, meine Muſik hat nichts vom Handwerk an ſich und koſtet dem Herzen mehr, als man ahnen mag, und dann will es doch auch Ruhe nach ſo großer Anſtrengung.

Die Redaction der Zeitung kann nur Nebenſache ſein, mit ſo großer Liebe ich ſie auch hege. Iſt doch jeder Menſch auf das Heiligſte verpflichtet, die höheren Gaben, die in ihn gelegt ſind, zu bilden. Sie ſelbſt ſchrieben mir, wie ich mich erinnere, vor einigen Jahren das Nämliche und ich habe ſeitdem wacker fortgearbeitet. Ich ſchreibe Ihnen das, mein verehrter Freund, weil ich in Ihren letzten Zeilen einen kleinen Vorwurf über meine Redactionsverwaltung zu ſehen glaube, den ich wahrhaftig nicht verdiene, eben weil ich ſo viel außerdem arbeite und weil dieſes das Wichtigere iſt und die höhere Beſtimmung, die ich in dieſem Leben zu erfüllen habe. Eben komme ich noch ganz warm vom Componiren. Ich ſchreibe jetzt nur Geſangſachen, großes und kleines, auch Männerquartetten, die ich meinem verehrten Freund, der eben dieſe Zeilen lieſt, zueignen möchte, wenn er mir freundlich verſpricht, mich nicht mehr vom Componiren abzuhalten. Darf ich? Kaum kann ich Ihnen ſagen, welcher Genuß es iſt, für die Stimme zu ſchreiben im Verhältniß zur Inſtrumentalcompoſition, und wie das in mir wogt und tobt, wenn ich in der Arbeit ſitze. Da ſind mir ganz neue Dinge aufgegangen und ich denke wohl auch an eine Oper, was freilich nur möglich, wenn ich ganz einmal von der Redaction los bin.

— — — — — — — — — — — —

Ihr Gedanke wegen einer Verbindung mit der Euterpe*) iſt einer der Geſellſchaft ſelbſt, die mich ſchon früher darum befrug und die Zeitſchrift zum Organ ihres Wirkens wünſchen mochte. Ihr Streben iſt ein ſehr ehrenwerthes; für die Oeffentlichkeit eignen ſich aber zumeiſt die Leiſtungen der 1ſten ausübenden Section, die Conzerte, die trefflich geleitet ſind; der 2ten Section fehlt es noch an einem rechten Leben, an einem Princip. Komme ich nur einmal zur Ruhe, ſo denke ich etwas für ſie thun zu können. Das Wirken des Omnia in majorem gloriam iſt freilich nicht ſchwer zu übertreffen. Mir kömmt die ganze Sache wie ein Scandal vor, über den Jedermann ſo viel als möglich ſchweigt, da man doch als Ehrenmitglied nicht gut über ſich ſelbſt ſchimpfen kann. Spaßhaft iſt es mir, von den meiſten Ehrenmitgliedern faſt wöchentlich Briefe zu erhalten, wo es heißt „⁂ iſt ein erbärmlicher ꝛc.“ ꝛc. ꝛc. Ich meine auch, das könne ſich nicht halten, zumal ſobald Spohr zurücktritt.

---

*) Das Conzertinſtitut, welches außer den Gewandhausconzerten in Leipzig exiſtirt.

Laſſen Sie uns ſpäter Ihren ſchönen Plan wieder überlegen; Sie haben gewiß Recht, daß mit unſern ſächſiſchen Kräften, die in Leipzig ſich concentriren ließen, etwas Tüchtiges herzuſtellen wäre. Vielleicht träten Sie dem Verein thätig bei, wenn er Sie darum anginge. Ich ſchreibe Ihnen ſpäter noch darüber.

Nun muß ich Abſchied von Ihnen nehmen. Verzeihen Sie mir dies Flüchtige und erfreuen mich bald durch ein paar Worte und gedenken

Ihres
ergebenen
R. Schumann.

Von meinem Conzert hab' ich nur ein Exemplar, aber in einem voluminöſen Band mit Anderem zuſammengebunden. Ich denke, ich ſehe Sie noch im Frühling. Klara kömmt vielleicht nach Weimar.

36.

Desgleichen.

Leipzig, den 29ſten Februar 1840.

Mein verehrteſter Freund,

So wäre denn alles da zu meiner Freude. Das Elogium iſt ſo ehrenvoll, daß ich wohl Ihnen einen Theil meines Dankes dafür ſchulde. Es hat mich und meine Freunde auf das Innigſte gefreut. Das Erſte war wie natürlich, daß ein Exemplar nach dem Norden geſchickt wurde, zu meinem Mädchen, das wie ein Kind noch iſt und ſpringen wird vor Luſt, eine Doctorbraut zu ſein. Schreiben und danken wird ſie Ihnen wohl ſelbſt, Bild und Handſchrift aber erſt von Berlin ſchicken, wo ſie alles beieinander hat. Die Reiſe nach Copenhagen, wohin ich ſie mit der Mutter begleiten wollte, wird ſie wahrſcheinlich aufgeben, da ſie zu viel Furcht vor der See hat. Vielleicht geſchicht es aber doch noch. Jedenfalls ſehe ich ſie bald und was das für Stunden ſind, am Clavier mit ihr zu ſchwärmen und ſonſt auch, brauche ich Ihnen wohl nicht zu ſagen.

Und nun nochmals meinen Dank für Ihre Fürſprache, Ihre Bemühungen, Ihre Eile. Die Freundſchaft hat auch Flügel, wie ich nun erfahren habe, und ich denke, Sie dürfen ſich auf meine verlaſſen, wenn es Ihnen einmal in den Gedanken kommen ſollte, ſie zu erproben. Hrn. Hofrath Reinhold ſchreibe ich nachher ſelbſt einige Worte; ſeine dem Diplom beigelegten Zeilen waren ſehr freundlich.

Ueber unſre Zeitſchriftsangelegenheiten lege ich hier etwas Contractliches bei. Mit Freuden ſehe ich einer baldigen Sendung entgegen. Da Sie Becker's Hausmuſik bereits geleſen haben, ſo wäre mir eine kurze Anzeige, vielleicht von einer Columne, darüber ſehr erwünſcht. Kurz möchte ich ſie, einmal weil Becker ſtabiler Mitarbeiter an der Zeitſchrift iſt, dann weil die meiſten Artikel des Buches ſchon in ihr gedruckt ſind. Geſprochen hab' ich ihn ſeit lange nicht; Ihre Rezenſion ſchickte ich ihm gleich nach Empfang zu. — Bald denke ich Ihnen auch von meinen Geſangſachen zeigen zu können; es erſcheint jetzt Mehreres bei Breitkopf und Härtel. Es iſt doch gar zu kleinlich von Fink, von meinen Klaviercompoſitionen, die ſich denn doch immer auf eine Art hervorthun, daß ſie eigentlich gar nicht überſehen werden können, ſeit wohl neun Jahren*) keine einzige erwähnt zu haben; nicht meines Namens willen ärgert es mich, ſondern der Richtung halber, von der ich weiß, daß ſie die der ſpäteren Muſik überhaupt ſein wird. Im Neuromantiker ſteckt viel guter Willen; — — — — — Sie können auch den 2ten Theil davon haben; auch das ganze Buch ſchickt Ihnen der Verfaſſer**) wohl mit Vergnügen, wenn Sie ihm vielleicht einige Zeilen in der Literaturzeitung gönnen wollten. Auf die Nummer der Literaturzeitung, in der die Doctoranzeige ſteht, bitte ich Sie mich aufmerkſam zu machen, da ich ſie nicht regelmäßig zu leſen bekomme.

— — — — — — — — — — — —

Können Sie mir über den Plan der Weimar'ſchen Akademie nichts Näheres ſagen? Es iſt das erſte, was ich davon erfahre. Steht es mit dem Inſtitut Lobe's im Zuſammenhang?

Schreiben Sie mir bald, und glauben

Ihrem

ergebenen

der ſich zum Erſtenmal unterzeichnet

Dr. R. Schumann.

---

*) Dieſe neun Jahre ſind auf ſieben zu reduciren, wie die damals von Fink redigirte „allgemeine muſikaliſche Zeitung" erweiſt; aber auch das iſt lange genug, und wirklich unbegreiflich. — **) Julius Becker.

37.

Desgleichen.

Leipzig, den 21ſten März 1840.

Mein theurer Freund,

Liszt hat mich in den letzten Tagen ganz aus meiner Ordnung gebracht, weshalb Sie die ſpäte Antwort auf Ihre letzten zwei Sendungen entſchuldigen wollen. Auch zum Leſen Ihrer Aufſätze habe ich trotz beſtem Willen noch nicht Zeit gewinnen können.

— — — — — — — — — — — —

Wären Sie doch jetzt hier. Liszt würde Ihnen zu rathen geben. Er iſt gar zu außerordentlich. In der Zeitung werden Sie über ihn leſen. Die Zeitung hab' ich für Sie ſchon vor vielen Tagen beſtellt. Mein Aufſatz über die Schubert'ſche Symphonie wird Sie vielleicht intereſſiren.

Hr. Julius Becker ſendet Ihnen eheſtens den andern Theil ſeines Buches. Beurtheilen Sie ihn ſchonend; er ſteht freilich noch nicht auf ſichern Füßen, hat aber guten Willen und poetiſche Anlage.

Ueber die Mayer'ſchen Etüden, wie über alle Inſtrumentalcompoſitionen, berichte ich immer ſelbſt, ohne deshalb bei *wichtigen Werken* doppelte Beſprechung ausſchließen zu wollen. Ehe Sie ähnliche kritiſche Artikel beginnen, haben Sie immer die Güte mir es voraus zu ſchreiben.

In einigen Wochen will ich auf 14 Tage zu Klara, wo wir dann oft Ihrer gedenken werden.

Ihre Einlage iſt gleich von mir fortgeſchickt worden. Albumblatt und Bild erhalten Sie ſpäter noch.

Verzeihen Sie die Flucht; mich drängt's zu Liszt, der mir von meinen Compoſitionen heute ſpielen will.

In herzlicher Zuneigung
Ihr
Schumann.

38.

Desgleichen.

Leipzig, den 24ſten Auguſt 1840.

Mein theurer Freund,

Vielen Dank für Ihren erfreuenden Bericht, und daß Sie mich auch aus der Ferne haben mitgenießen laſſen. Ich dachte noch immer, in dieſer Zeit ſelbſt nach Jena zu kommen; es hat ſich nun aber Alles anders geſtaltet. Klara iſt von Weimar nach Bad Liebenſtein bei Eiſenach, zu ihrer Freundin Emilie Liſt, die unvermuthet von dort aus an ſie ſchrieb. Dort bleibt ſie denn auch noch einige Wochen bis zu unſerer Trauung, wird aber auf der Rückreiſe ſich nirgends aufhalten, ſo daß ich auch meinen Plan, ihr über Jena nach Weimar entgegenzureiſen, aufgegeben habe. Unſerer Trauung ſtehen nun (mit höherem Beiſtand) wohl keine Hinderniſſe mehr im Wege, wie Sie fürchteten. Wir ſind geſtern ſchon zum zweitenmal aufgeboten worden; ich hab es in Seligkeit angehört. Klara iſt auch ganz glückſelig, wie Sie ſich denken können; es waren doch gar zu unwürdige Duldungen, die wir zu beſtehen hatten. Von ihrem Aufenthalt in Jena und in Ihrem Hauſe ſchrieb ſie mir mit großer Freude, Sie haben ſie ſo ſchön geehrt, daß es auch mich auf das Innigſte erfreut. Ihr Aufſatz iſt mir ein neuer Beweis Ihrer freundlichen Geſinnung. Einiges darin, namentlich in Bezug meiner, ſcheint mir, wenn Sie den Ausdruck nicht mißdeuten wollen, zu enthuſiaſtiſch. Wenn der Artikel die wahre Unterſchrift ſeines wohlwollenden Verfaſſers trüge (was ich Ihnen bei Ihrer Stellung übrigens keineswegs anmuthe), ſo hätte ich kein Bedenken. Gegen anonyme enthuſiaſtiſche Berichte hat aber das Publikum immer einen kleinen Verdacht, ob da nicht gute Freundſchaft im Spiel, und iſt ſie es, da Sie uns ein lieber werther Freund ſind, ſo will doch das Publikum eben den Namen wiſſen, um trauen und glauben zu können. Wie dem ſei, Ihre Theilnahme thut mir im Herzen wohl, und ich hoffe, daß ſie meine ſpätern Arbeiten wenigſtens nicht ſchwächen werde. Wollen Sie nun Klara und mir eine öffentliche Anerkennung zu Theil werden laſſen, ſo wäre das Frankfurter Journal allerdings ein guter Ort. Doch fürchte ich hat die Redaction zu wenig

Intereſſe an uns Ausländern. Verſuchen Sie es, lieber Freund. Nimmt ſie den Artikel nicht, ſo ſchlag' ich Abendzeitung oder noch lieber Elegante Zeitung vor.

Durch Härtels auf Fink influiren zu wollen, bin ich, aufrichtig geſprochen, zu ſtolz, wie mir überhaupt alles künſtliche Belebenwollen der öffentlichen Meinung durch den Künſtler ſelbſt verhaßt iſt. Was ſtark iſt, dringt ſchon durch. Daß ich aber gegen gründliches und kenntnißreiches Urtheil taub wäre, glauben Sie wohl, daß es nicht iſt, nur ſoll der Künſtler nicht ſelbſt dazu veranlaſſen. Klara iſt ähnlich wie ich, ſo ſehr ſie auch Aufmunterung erfreut, und ſie auch *wirklich nöthig* hat; ſie hat mir oft unerklärliche melancholiſche Anfälle, worüber ich ſie ſchon manchmal habe ſchelten müſſen.

Genug davon und nur noch die Verſicherung, die ich wohl kaum auszuſprechen brauche, daß ich mich jetzt gar herrlich befinde in der Gegenwart wie in meinen Hoffnungen auf eine glückliche reiche Zukunft. Die Reiſe nach Petersburg hab' ich Klara'n feierlich angeloben müſſen; ſie wolle ſonſt allein hin, ſagte ſie. Ich traue es ihr in ihrer Sorgloſigkeit für unſer äußeres Wohl auch zu. *Wie ungern* ich aus meinem ſtillen Kreiſe ſcheide — das erlaſſen Sie mir zu ſagen. Ich denke nicht ohne die größeſte Betrübniß daran, und darf es doch Klara nicht wiſſen laſſen. Körperlich wird es aber Klara eher nützlich ſein; ſo zart ſie iſt, ſo iſt ſie doch geſund und kann wie ein Mann aushalten.

Adieu denn, mein theurer Freund; ſchreiben Sie mir bald wieder. Den Tag unſerer Trauung laß ich Ihnen ſpäter wiſſen.

Mit herzlichem Gruß
Ihr
Robert Schumann.

39.

An Becker in Freiberg.

Weimar, d. 6t September 1840.

Mein lieber Becker,

Ich hab Klara hier überraſcht, die geſtern hier Conzert gegeben, ihr letztes hoffentlich als Jungfrau. Nun laſſen wir uns auch nimmer. Es bleibt noch bei *nächſtem Sonnabend*; wir laſſen uns ganz früh (um 9 Uhr ſchon) in Schönfeld trauen, und erwarten Dich *ganz gewiß*, womöglich ein paar Tage früher.

In herzlichſter Liebe grüßt Dich
Klara und Dein
glücklichſter
Freund R.

40.

An Auguſt Kahlert in Breslau.

Leipzig, d. 10. Mai 1842.

Mein verehrter Freund,

Hand's Aeſthetik liegt ſchon ſeit Jahr und Tag bei mir — könnten Sie Sich nicht zu einer Recenſion entſchließen?

Dank für die Symphonierecenſion. Eine ganz vollkommene Ausführung würde Ihnen, glaub' ich, noch manches in einem andern Licht erſcheinen laſſen. Der Künſtler muß aber ſchon froh ſein, wenn er im Kritiker überhaupt Sympathieen angeregt — und dies hab ich bei Ihnen, wie mir jede Zeile Ihres Aufſatzes ſagt. Meinen Liedercompoſitionen wünſchte ich, daß Sie ſich ſie genauer anſähen. Sie ſprechen von meiner Zukunft. Ich getraue mir nicht, mehr verſprechen zu können, als ich (gerade im Lied) geleiſtet, und ich bin auch zufrieden damit.

Verzeihen Sie die vielen „mein" und „mir" und „ich" — ich möchte auch gern bald von Ihnen wieder hören.

— — — — — — — — — — — —

Die Zeitſchrift ſteht ſeit einigen Jahren ſehr gut. *Vorher* hatte ſie aber freilich die Unterſtützung ihrer Freunde nöthig wie jedes junge Blatt — dies glauben Sie mir wohl! Von nun an berechnen wir uns aber regelmäßig halbjährlich.

Meine Frau iſt mir glücklich und mit Ehren ausgezeichnet von Copenhagen zurückgekommen; ich konnte ſie leider nur bis Hamburg geleiten. Sie läßt Sie grüßen. Das Hamburger Unglück beſchäftigt uns auf das Entſetzlichſte.

Geben Sie mir bald gute Nachrichten von Ihrem inneren und äußeren Leben, und gedenken freundſchaftlich

Ihres
R. Schumann.

41.

An Joſef Fiſchhof.

Leipzig, den 28ſten Aug. 42.

Lieber Fiſchhof,

In Carlsbad konnten wir Sie leider nicht mehr aufſuchen, da wir zu ſpät von Elbogen zurückkamen, das uns übrigens ganz entzückt hat. Auch in Marienbad ging es uns ganz gut. Ich glaube Sie im Vorbeiſlug im Poſtwagen rückwärts auf der rechten Seite geſehen zu haben. Daß wir den Fürſt Metternich geſprochen, daß er uns ſehr huldvoll aufgenommen, hat Ihnen vielleicht Frau Majorin Serre geſagt. Die Stunde wird mir unvergeßlich bleiben.

Heute nun hab' ich eine Bitte an Sie, daß Sie mir nämlich über das Salzburger Feſt gleich berichten möchten, oder, iſt es Ihnen ſelbſt nicht möglich, Jemanden andern für mich darum erſuchen. Meine Bitte wird hoffentlich noch zeitig genug an Sie gelangen. Alſo thun Sie's, Lieber.

Sehen Sie Liszt, ſo grüßen Sie ihn auf das Freundlichſte von uns; ich habe Verlangen, ihn einmal wieder zu ſehen.

Heute iſt Göthe's Geburtstag, den ich recht göthiſch zubringen will d. h. in Arbeit, aber auch Freude und Genuß. Alſo Adieu.

Viele Grüße von meiner Frau und von

Ihrem
Schumann.

42.

An Ferdinand Hiller in Dresden.

(Ohne Datum. Jedenfalls 1845.)

Lieber Hiller,

Deine Vorſchläge*) finde ich ganz in der Ordnung; vielleicht geſtaltet ſich alles ſo günſtig.

Der Wirth im Hôtel de Saxe iſt willig, auch Maj. Serre der Sache geneigt. Es bleibt aber noch vieles zu erwägen, auch das Verhalten der Capelle gegenüber zu beſprechen. Wir haben daher eine neue Conferenz auf übermorgen **Montag um 4 Uhr** angeſetzt, zu der auch Maj. Serre und C. Kaskel eingeladen ſind. Komme doch ja dazu, wenn Dich nicht wichtiges abhält. Kommen nur Abonnement-Conzerte zu Stande, ſei es nun von unſerer oder von anderer Seite — ſo iſt doch ein Verdienſt bei der Sache. Deine Phantaſie hab ich; es ſcheint mir (nach ſchnellem einmaligen Leſen) das einzig paſſend Wort dafür zu ſein. Meine Frau iſt ſeit zwei Tagen unwohl und durfte nicht ſpielen; vielleicht lernt ſie aber noch ſo weit daran, daß Ihr es bis vor unſerer Abreiſe nach L. noch einmal probiren könnt.

So denn auf baldiges Wiederſehen mit herzlichen Grüßen meiner Frau

Sonnabend.

Dein
ergebener
R. Schumann.

43.

An Heinrich Dorn in Cöln.

Dresden d. 1$^{\underline{t}}$ Decbr 1845.

Mein verehrter Freund,

Verhulſt ſagte mir, daß Sie ihm mit Theilnahme von meiner Peri geſprochen und vielleicht eine Aufführung in Cöln beabſichtigten. Welche große Freude es mir ſein würde, meine Muſik in Ihrer ehrwürdigen Stadt erklingen zu hören, und unter Ihren Flügeln, brauche ich Ihnen nicht zu ſagen. Es findet nun eine Aufführung der Peri am 6. December im nahen Elberfeld ſtatt, und ſie haben mich von daher um die Orcheſterſtimmen gebeten, die ich ihnen zugeſchickt. Ich dachte nun daran, daß auch Sie vielleicht meine Orcheſterſtimmen gebrauchen könnten, und bitte Sie in jedem Falle, ein paar Worte deshalb an Herrn F. W. Arnold in Elberfeld zu ſchreiben, ob dieſer Ihnen die Stimmen zuſchicken ſoll, oder nicht, in welchem letzteren Falle ſie Hr. Arnold wieder an mich zurückſenden möge.

---

*) Es betraf die zu gründenden Abonnementconzerte in Dresden. Vergl. S. 233.

Wollen Sie auch mir einige Zeilen ſchreiben, ſo wird mir das ein Zeichen Ihrer alten Freundſchaft für mich ſein. Seit einem Jahre faſt immer kränkelnd würde mir dies doppelt wohlthun.

In immerwährender Anhänglichkeit

der Ihrige
Robert Schumann.

44.

An Ferdinand Hiller in Dresden.

Ohne Datum (Leipzig d. 2. Januar 1846.)

Lieber Hiller,

Wir ſind ganz wohl und munter und wünſchten Du hätteſt geſtern zuhören können. Es ging alles auf das Beſte. Nun haben wir aber unſre mancherlei Bekannte kaum ſehen können und möchten noch einige Tage in Ruhe bleiben, die Klara ſehr nöthig hat. Dienſtag hoffen wir indeß in jedem Fall wieder in D. zu ſein. Das Mitſpielen in Deinem Conzerte erläſſeſt Du meiner Frau bis auf ſpäter — nicht wahr? Du weißeſt, wie gern ſie Dir gefällig iſt; es macht ihr aber zu viel Beſchwerde jetzt; ſchon geſtern war zu viel.

Ueber alles andere mündlich. Leben und Menſchen hier muthen uns doch wieder ſehr an: Früher oder ſpäter glaube ich doch, daß wir uns hier wieder anſiedeln.

David will nun zum 5$^{\text{t}}$ Conzert kommen. Hat er's Dir geſchrieben? — Wegen der Mayer*) habe ich mich noch nicht erkundigt, will es aber heute. —

Verzeih das ſchlechte Geſchreibe, ich habe aber wenig Ruhe heute.

Adien! Grüß Deine Frau und Couſine und behalte uns lieb.

R. Schumann.

Das Conzert erſcheint bei Härtels, die Ouverture ꝛc. bei Kiſtner.

45.

An Heinrich Dorn in Cöln.

Dresden d. 7$^{\text{t}}$ Januar 1846.

Verehrteſter Freund,

So eben von Leipzig zurückgekommen, wo ich 14 Tage war, finde ich Ihren lieben Brief. Die Orcheſterſtimmen zur Peri laſſen Sie ſich von Elberfeld kommen, wenn Ihr Vorſchlag, ſie im Laufe des Winters in Köln aufzuführen, Anklang findet. Wo nicht, ſo haben Sie die Güte, mit einigen Zeilen Hrn. Arnold in Elberfeld zu benachrichtigen, daß er mir die Stimmen zurückſchickt.

Wie gern wir Ihre Symphonie hier hören möchten, glauben Sie mir nicht; aber unſere Conzerte ſind kaum mehr als ein Anfang der guten Sache; wir haben im Ganzen nur ſechs dieſen Winter, von denen ſchon drei gegeben ſind und darin noch keine Mozart'ſche, noch keine neue Symphonie auch. In den drei letzten (wird) nun, (wie) voraus beſtimmt, die C-dur von Mozart, die Weihe der Töne, und die von Gade darankommen. Da würde ich denn mit einem andern Vorſchlag bei dem Direktorium mit dem beſten Willen nichts erreichen können.

Tannhäuſer von Wagner wünſcht ich, daß Sie ſähen. Er enthält tiefes, originelles, überhaupt *100mal Beſſeres* als ſeine früheren Opern — freilich auch manches muſikaliſch-Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Muth dazu. Das Techniſche, die Inſtrumentirung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meiſterhafter gegen früher. Er hat ſchon wieder einen neuen Text fertig „Lohengrin“.

---

*) Damals die erſte Sängerin am Leipziger Stadttheater.

Hiller giebt morgen ein großes Conzert für das Weber-Denkmal; auch er war ſehr fleißig im Sommer.

Meine Frau hat ein Heft Fugen drucken laſſen; ich wünſchte, daß Sie ſie kennen lernten, auch meine Pedalſtudien; vielleicht finden Sie ſie Ihrer alten Lehren nicht ganz unwürdig. Sie werden in der nächſten Zeit von Manchem neuen von mir hören.

Unſere herzlichen Grüße noch; möchten Sie ſich immer gern unſerer erinnern.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

---

46. ✓

An Carl Reinecke in Leipzig.

Dresden d. 22. Januar 1846.

Lieber Herr Reinecke,

Geſtern fehlte es mir an Zeit, der Sendung einen Brief beizulegen — daher heute einige Zeilen. Mit vielem Intereſſe hab' ich Ihre Compoſitionen geleſen, mich an Vielem darin erfreut — an der bedeutenden Gewandtheit einentheils, dann an der edlen Richtung, die ſich überhaupt darin ausſpricht. Daß Sie noch nicht *ganz Eigenes* geben können, daß Erinnerungen an Vorbilder oft durchklingen, möge Sie ſelbſt nicht irre machen. In ſo jungen Jahren, wie Sie ſtehen, iſt alles Schaffen mehr oder weniger nur Reproduktion; ſo muß das Erz viele Wäſchen durchgehen, ehe es gediegenes Metall wird.

Zur Ausbildung eignen melodiſchen Sinnes bleibt immer das Beſte, viel für Geſang, für ſelbſtſtändigen Chor zu ſchreiben, überhaupt ſo viel wie möglich *innerlich* zu erfinden und zu bilden.

Sehen Sie mit Freude Ihrer Zukunft entgegen; vergeſſen Sie darüber auch den Clavierſpieler nicht. Es iſt eine ſchöne

Sache — bedeutende Virtuoſität, wenn ſie das Mittel für Darſtellung wahrer Kunſtwerke iſt.

Auch mir und meinen Compoſitionen ſchenken Sie ferneren Antheil; über Ihre ...... (unleſerlich) muſikaliſche Auffaſſung, feurige und energiſche Ausführung hab' ich wahre Freude gehabt. Ebenſo wie über die Ihrer Genoſſen und Freunde. Vergeſſen Sie nicht Hr. Grabau, Königslöw und Waſielewski*) freundlich von mir zu grüßen. Recht bald hoffe ich Sie wiederzuſehen!

Ihr
ergebener
R. Schumann.

47.

An Joſef Fiſchhof in Wien.

Dresden den 23ſten November 46.
Montag früh.

Lieber Freund,

Wenige Stunden nach Empfang dieſer Zeilen treffen wir hoffentlich ſelbſt in Wien ein. Immer verſchob ſich unſere Abreiſe, und ich wollte Ihnen doch nicht eher ſchreiben, als ich Gewiſſes melden konnte. Sehr freuen wir uns auf Wien, auf Sie, auf die alten Bekannten; mögen ſie noch die alten Herzen haben. Eine neue Symphonie bring' ich mit, meine Frau ein neues Trio; jene tritt etwas geharniſcht auf, dieſes iſt ſchon milder. Sie werden beides verſtehen.

Im Lauf des Freitag kommen wir wahrſcheinlich an; fragen Sie einmal in der St. Frankfurt nach!

Auf baldiges Wiederſehen
mit herzlichem Gruß

der Ihrige

R. Schumann.

---

*) Die Obengenannten hatten bei der kurz vorher ſtattgehabten Anweſenheit Schumanns in Leipzig eine muſikaliſche Matinée veranſtaltet, in welcher ſie dem Meiſter unter Anderem ſeine drei Streichquartette op. 41 vorſpielten.

48.

An Ferdinand Hiller.

Ohne Datum. (Wahrſcheinlich Mitte 1847.)

Lieber Hiller,

Zu unſerer Betrübniß biſt Du ſo raſch von hier fort, daß wir Dir nicht einmal ein Lebewohl noch ſagen konnten. Nun will ich es Dir wenigſtens nachſenden. Gewiß wirſt Du nach dem Bade ganz geſund und kräftig wieder zurückkommen. Daß Du ſo allein gereiſt, beunruhigt uns wie alle Deine Freunde; indeß zeugt es auch wieder von gutem Selbſtvertrauen, und das bleibt doch der beſte Arzt.

Uns geht es auch nicht zum Beſten. Klara iſt noch ſehr angegriffen, und auch ich oft. Vielleicht daß uns die kleine Reiſe, die wir vorhaben, wieder Friſche und Heiterkeit bringt.

Mit dem Text zur Oper geht es langſam, aber doch vorwärts. Ein guter freundlicher Menſch, unſer R., — — — — — — — Und gerade bei unſerm Stoff hat er ſo ein außerordentlich kräftiges Vorbild in Hebbel (daß es die Genoveva, die wir gewählt, weißeſt Du wohl ſchon?) Im Uebrigen bin ich glücklich über den ſchönen Stoff, und denke, daß er auch Deinen Beifall hat.

Sonſt hab ich ein Trio in der letzten Zeit fertig gemacht, an dem mir Vieles ſehr gefällt. Du ſollſt es, wenn Du wieder da biſt, mit einem früheren, was ich vor einigen Jahren componirt, zuſammen hören, auch das von meiner Clara.

Geſchieht hier etwas in Sachen Deiner Oper, was Dich intereſſiren könnte, ſo ſchreib' ich es Dir. Mache nur, daß Du bald ſelbſt bei den Proben ſein kannſt, und ſchreib' uns auch einmal, wenn es Dich nicht anſtrengt.

Klara will noch ein paar Zeilen ſchreiben, drum nimm nur meine herzlichen Wünſche und Grüße noch, auch Dank für Deine freundliche Theilnahme in der letztvergangenen Zeit.

Dein
ergebener
R. Sch.

49.

An denſelben in Düſſeldorf.

Dresden d. 1$^{\underline{\text{t}}}$ Januar 1848.

Lieber Hiller,

Den erſten Brief im Jahr erhältſt Du — und auch die erſte Bitte um Entſchuldigung meines langen Schweigens auf Deinen freundſchaftlichen. Aber ſeit Du fort biſt, habe ich viel Arbeit gehabt und auch abgethan. Doch davon nachher.

Neues giebt's nur wenig von hier zu ſagen. Abonnementconzerte ſollen nun doch drei ſein — im Opernhauſe — die Wehen ſcheinen aber furchtbar. Wagner will auch Bach'ſche Meſſen darin zu Gehör bringen. Ich ſprach ihn vor Kurzem, er ſieht nicht gut, will aber bald an Lohengrin.

Bei Bendemann's waren wir am Weihnachtfeiertag — es geht ihnen gut, bis auf Hübner, der lange unwohl war. Oft gedenken wir Deiner. Auch in der Liedertafel, die mir Freude macht und zu manchem anregt. Dein „Kriegslied" zeigte mir Hr. Bartheldes; geſungen haben wir's noch nicht. Von mir erſcheinen auch 3 Patriotica nächſtens; ſieh Dir ſie doch an.

Auch der Chorverein tritt in's Leben — den 5$^{\underline{\text{t}}}$ zum erſten Mal. Bis jetzt ſind 117 Mitglieder — d. h. 57 wirkliche, die andern zahlende. Dies Alles hat mich viel beſchäftigt. Der Verlaß auf die Kräfte ſteigert ſich doch mit der Arbeit; ich ſeh' es recht deutlich — und kann ich mich auch noch nicht recht geſund halten ſo ſteht es doch auch nicht ſo ſchlimm, als es Grübelei manchmal vormalt.

Dabei war ich muſikaliſch ſehr fleißig. Sprechen mag ich nicht davon, als ich ein Ziel des Gelingens ſehe. Möchteſt Du Dich auch in Deinem Kreiſe ganz heimiſch fühlen. Es wird Dir nicht ausbleiben — Freude und Lohn Deines Wirkens —

Die Stimmen der Peri wirſt Du in den nächſten Tagen bekommen. Großen Spaß hat mir die Nachricht gemacht, daß ſie in New York nächſtens zur Aufführung kommt.

— — — — — — — — — — — —

Nimm Dich des lieben Kindes, das Du ja mit aufwachſen geſehen, freundlich an! — Haſt Du in Berlin wegen Deiner Oper Dich umgethan? — Und haſt Du noch keinen Gedanken wegen eines neuen Oratoriums? Schreibe uns bald wieder! Meine Frau will noch ein paar Worte herſchreiben.

Grüße die Deinige und gedenke manchmal Deines
ergebenen
R. Schumann.

50.

An Carl Reinecke nach Hamburg.

Dresden, d. 30ſt. Juni 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Sehr hab' ich mich gefreut, wieder etwas von Ihnen zu hören, und daß Sie uns wieder etwas näher ſind! Viel Freude, um es gleich zu ſagen, hat mir auch das Notenheft gemacht, und wüßt' ich nicht, daß Sie ein Freund mancher meiner Compoſitionen ſind, aus Ihren Uebertragungen müßt' ich es gemerkt haben. Im Grunde, wie Sie auch vermuthen, bin ich kein Freund von Liedertransſcriptionen — — — — — — — — — —. Unter Ihren Händen aber, lieber H. Reinecke, fühlt' ich mich ganz wohl, und dies kömmt daher, weil Sie mich verſtehen, wie Wenige, — die Muſik gleichſam nur in ein anderes Gefäß ſchütten und zwar ohne Pfeffer und Zuthat à la ***. Deshalb freue ich mich Ihrer Arbeit und danke Ihnen recht ſehr dafür!

Einiges ſpeciell zu berühren: der See — vortrefflich. Ebenſo die Lotosblume. Genauere Bezeichnung des Vortrags, auch des Pedal's — fügen Sie wohl ſpäter hinzu, wie auch bei den 1ſtimmigen Liedern. Liebesbotſchaft gefällt mir ſehr bis auf die beiden roth-bekreuzten Stellen; ich wünſchte ſie einfacher. Ständchen klingt ſehr hübſch. Beim Kreuz denk' ich mir auf G die Harmonie: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$. Die Variat. auf der letzten Seite ſcheint mir zu ſchwierig. Am Rhein lieb ich durchaus. Aber der Sonnenſchein iſt mir nicht einfach genug, auch das Nachſpiel, wenn Sie es mir nicht übel nehmen, ſagt mir nicht zu. Der Schluß der Melodie auf der Dominante ſcheint mir durchaus nicht fehlen zu dürfen. — Das Folgende wieder Excellent. Nun machen Sie aber noch das „**Als ich zuerſt Dich hab' geſehn**“. Es iſt mir nicht gerade ſehr an's Herz gewachſen; der Vollſtändigkeit halber ſäh' ich es doch gern.

Zu den 1ſtimmigen paßten noch die **Minneſänger** wohl auch die **Frühlingsglocken**. Wie denken Sie den Titel zu machen? Setzen Sie ſich — mit Hrn. Sch. feſt! Sonſt könnten wir leicht mit etwas überraſcht werden!

Eine Anſicht der Correctur hätte ich gern und würde mich gleich an die Reviſion machen.

Eine Bearbeitung der 4ſtimmigen Geſ. zu 1ſtimmigen billige ich nicht, *oder zu 2ſtimmigen* (für Frauenſtimmen). Dann müßten aber einige transponirt werden. An Frl. Pariſh liegt ein Brief meiner Frau bei. Empfehlen Sie mich noch beſonders der liebenswürdigen Dame!

Vor ungefähr 14 Tagen ſandte ich ein eben erſchienenes Trio von mir durch Whiſtling an Sie. Haben Sie es erhalten? Es ſollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge. Vom 1ſten Satz glaub' ich es beinah.

Vorigen Sonntag haben wir hier zum erſtenmal die Schlußſcene aus Fauſt mit Orcheſter, aber nur im engern Kreiſe aufgeführt. Ich glaubte mit dem Stück nie fertig zu werden, namentlich mit dem Schlußchor — nun hab' ich doch recht große Freude daran gehabt. Nächſten Winter möcht ich es in Leipzig aufführen — und vielleicht ſind Sie dann dort! —

Von Ihren neuen Compoſitionen hab' ich leider nur die Ankündigungen geleſen; die Muſikhändler hier halten nur das ſchlechteſte auf ihren Lagern. Schreiben Sie mir von Ihren Arbeiten und Plänen; ſein Sie meines innigen Antheils verſichert.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

51.

An denſelben.

Dresden d. 4 October 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Nur zwei Zeilen heute — und mehr und ausführliche Antwort auf Ihre erſt heut erhaltene Sendung mit Correctur in den nächſten Tagen.

Das Album, namentlich von etwa Nro 8 an, wird Ihnen, denk' ich, manchmal ein Lächeln abgewinnen. Ich wüßte nicht, wenn ich mich je in ſo guter muſikaliſcher Laune befunden hätte, als da ich die Stücke ſchrieb. Es ſtrömte mir ordentlich zu. —

Nun noch eine vertrauliche Mittheilung. Ich habe von Schubert 50 Ldor's Honorar verlangt. Finden Sie dies ſeinen Verhältniſſen nach zu hoch, ſo ſchreiben Sie mir es offen. Findet es aber Sch. ſelbſt nicht, um ſo beſſer. —

Auch ich, wie meine Frau ſchon, bitte Sie die Sache möglichſt ſchnell ordnen zu helfen, da Weihnachten ſo nahe.

Ihr

R. Sch.

52.

Desgleichen.

Dresden d. 6! October 1848.

Lieber Herr Reinecke,

Erſt den 1! Oct. habe ich alſo Ihre Sendung vom 19! Sept. erhalten, und Sie ſehen daraus, wie langſam die Gelegenheiten ſind. Schreiben Sie mir nun gefälligſt, auf welchem Wege ich die Correctur und die Lieder zurückſchicken ſoll, ob vielleicht durch Hrn. Schuberth's Commandite in Leipzig, oder wie ſonſt. Nur einige wenige Fehler hab' ich gefunden, auch gefällt mir ſo der Sonnenſchein weit beſſer. Paſſend fänd' ich es, wenn bei den aus Männergeſang in's Clavier übertragenen Liedern (wie bei den Minneſängern) dies mit einem Worte bemerkt würde.

Die Männergeſanglieder haben Sie ſo gut wie möglich für die 2 Soprane bearbeitet, nur hier und da habe ich eine Note geändert. Am beſten, glaub' ich, würde der träumende See für Sopran klingen (aber nach F-dur transponirt). Vielleicht nehmen Sie das noch hinzu.

Haben Sie denn vielen Dank für die Mühe und den Fleiß, die Sie dieſen meinen ältern Kindern gewidmet; auch meine jüngſten — vorgeſtern abgegangenen — bitten um Ihre Theilnahme. Freilich liebt man die jüngſten immer am meiſten; aber dieſe ſind mir beſonders an's Herz gewachſen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die erſten der Stücke im Album ſchrieb ich nämlich für unſer älteſtes Kind zu ihrem Geburtstag und ſo kam eines nach dem andern hinzu. Es war mir, als ſing ich noch einmal von vorn an zu componiren. Und auch vom alten Humor werden Sie hier und da ſpüren. Von den Kinderſcenen unterſcheiden ſie ſich durchaus. Dieſe ſind Rückſpiegelungen eines Aelteren und für ältere, während das Weihnachtsalbum mehr Vorſpiegelungen, Ahnungen, zukünftige Zuſtände für jüngere enthält.

Aber was ſprech' ich Ihnen vor, der Sie ſich ſo theilnahmsvoll in meine Muſik hineingedacht. Beſſer wie jeder Andere werden Sie den Sinn des Werkleins verſtehen und ihm die rechten Seiten abgewinnen.

An Hrn. Schuberth wendete ich mich wegen der Herausgabe, weil Eile nothwendig iſt, und weil ich glaube, wenn er will, ſetzt er etwas durch. Daß er übrigens kein ſchlechtes Geſchäft damit macht, dafür möcht ich einſtehen; von allen meinen Compoſitionen glaub' ich werden dieſe die populärſten. Nur muß auch das Album ein hübſches, entſprechendes Aeußere haben. Sagen Sie Hrn. Schuberth, ſobald er wegen der Herausgabe entſchloſſen iſt und ſich für eine Leipziger Officin entſchieden hat, in der das Album geſtochen wird, möge er mir den Namen der Officin gleich ſagen, damit ich dann in Leipzig, wohin ich in nächſter Woche auf einige Tage reiſe, noch perſönlich alles mit dem Stecher beſprechen kann.

Erſt dachte ich mir zu jedem der Stückchen eine Randzeichnung (Illuſtration) — aber wie geſagt, die Zeit bis Weihnachten iſt zu kurz dazu. Aber für ein hübſches Titelblatt müßte jedenfalls geſorgt werden. Den Stich denke ich mir klein; wie in den Kinderſcenen, und umrandet mit einer hübſchen Arabeske — aber nicht hoch — ſondern Querformat.

Theilen Sie von dieſen meinen Gedanken Hrn. Schuberth noch mit, was Sie für gut finden und bitten ihn, im Fall er nicht eingeht, mir das Manuſcript auf das Schleunigſte **p. Poſt** zurückzuſchicken, damit ich mich dann nach einem andern Verleger gleich umſehen kann.

Wann kommen Sie nach Leipzig? Sehr freue ich mich, mit Ihnen dort einige Wochen zuſammen zu verleben, da ich im Monat Januar zum Einſtudiren meiner Oper dort auf einige Zeit zu bleiben gedenke. Dann wollen wir nach Herzensluſt muſiciren und auch aus Ihrer Symphonie und dem Conzerte, hoffe ich.

Empfehlen Sie uns Mad. Peterſon und ſein Sie ſelbſt herzlich gegrüßt.

Ich bitte Sie mir umgehend zu melden, ob das Album richtig in Ihre Hände gelangt iſt, und wie weit Sie etwa wegen der Ausgabe mit Schuberth gediehen ſind.

Der Ihrige.
R. Sch.

53.

Desgleichen.

Dresden d. 9! April 49

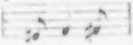
Lieber Herr Reinecke,

Mit vielem Dank folgen hier die Manuſcripte zurück. Die Sarabande*) iſt ein alter Liebling von mir, die ich viele Dutzendmal mir vorgeſpielt. Nun aber gleich eine Bemerkung — ich hab mir den Vortrag immer Forte (markirt und kräftig) gedacht — und der Charakter der übrigen Sarabanden in den Suiten beſtärkt mich darin. Fragen Sie doch vielleicht noch einen Muſiker. Die Variationen haben Sie mit Liebe geſchrieben, das merkt man ihnen an. Mir gefällt Vieles und namentlich zeigen Sie ſich auch in den canoniſchen Verſchlingungen leicht und glücklich. Nun aber der Totaleindruck ſcheint mir kein befriedigender, und dies liegt wohl an der Kürze, und wenn Sie mir's nicht übel nehmen, an der Unruhe des Finale's*). Auch wär's gut, wenn das Thema ein breiteres wäre — ſinnen Sie darüber nach! Das Hauptmotiv müßte natürlich bleiben, — der $\frac{4}{4}$ Takt aber in jedem Fall in Allabreve C umgeändert werden.

---

*) Eine Bach'ſche Sarabande, über welche C. Reinecke Variationen geſchrieben und als op. 24 veröffentlicht hat.

Sodann klingt mir Manches hier und da nicht voll genug; da läßt ſich ja auch nachhelfen.

Ein etwas ſonderbares Anſehen hat die 3! Variation, namentlich gleich der 1ſte Takt, der doch eigentlich noch in die 2! Var. gehört. Wollen Sie den ¼tel Takt nicht lieber erſt mit dem:  anfangen?

Mein Rath iſt, legen Sie die Variationen ein paar Monate hin, und dann die letzte Hand daran.

Von den Myrthen ſagen mir beſonders zu:

1) Die Widmung,
2) Die Lotosblume,
3) Du biſt wie eine Blume,

an denen ich nichts zu ändern wüßte.

Auch der Nußbaum gefällt mir, bis auf die roth bekreuzte Stelle, die eine Octave tiefer beſſer klingt.

Von guter Wirkung ſind auch die Lieder der Braut — nur im 2! möcht' ich das Vorſpiel weg.

Dagegen gefällt mir die Verlegung der Melodie in die tiefere Octave in d. L. a. d. öſtlichen Roſen nicht — und auch das hochländiſche Wiegenlied laſſen Sie ja doch ganz einfach; es macht viel beſſere Wirkung.

Die 2 venetianiſchen Lieder —, glaub' ich, eignen ſich am wenigſten für's Clavier; ſie ſind zu kurz und eigentlich nicht bedeutend genug für die Mühe, die ſie dem Spieler machen. (Unter uns geſagt, der Componiſt hat daran die meiſte Schuld.) —

Hier haben Sie nun mein aufrichtiges Urtheil und ſind mir nicht bös darum; wie lieb und theuer mir die Theilnahme iſt, die Sie meinen Compoſitionen geſchenkt, wiſſen Sie ja. —

---

*) Iſt im Sinne Schumann's geändert worden.

Nun bitte ich noch auf eine möglichſt hübſche Folge der Lieder zu denken — namentlich daß ſie auch in den Tonarten nicht zu ſchnell und fremdartig wechſeln. Sodann bitt' ich Hrn. Senff um eine Reviſion, wenn es ſo weit iſt, wie Sie dasſelbe auch Hrn. Schuberth ſagen möchten. Es bleibt ſonſt zu viel Aergerliches ſtehen.

Verzeihung um die Flucht dieſer Zeilen; ich habe noch einen Ausflug vor.

Mit herzlichen Grüßen R. Sch.

54.

An Ferdinand Hiller in Düſſeldorf.

Dresden d. 10t April 1849.

Lieber Hiller,

Lange iſt's wieder her, daß Du nichts von uns gehört — und ich darf doch nicht länger ſäumen, Dir wieder einmal einen Gruß zu ſenden.

Durch Reinecke erfuhren wir von Zeit zu Zeit von Dir, daß es Dir und Deiner Frau immer wohl ergangen, daß Du immer fleißig warſt und guten Muthes. So war's auch, lieber Hiller, bei uns mit wenigen Ausnahmen. Auch haben wir beide im vergangenen Winter nach Kräften geſchafft und gearbeitet.

Viel Freude macht mir mein Chorverein (60—70 Mitglieder), in dem ich mir alle Muſik, die ich liebe, nach Luſt und Gefallen zu recht machen kann. Den Männergeſang Verein hab' ich dagegen aufgegeben; ich fand doch da zu wenig eigentlich muſikaliſches Streben — und fühlte mich nicht hinpaſſend, ſo hübſche Leute es waren. MD. Otto hat ſie wieder unter ſich.

Den jungen Ritter hab' ich, glaub' ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entſchieden muſikaliſch organiſirte Natur, aber freilich noch ſehr unklar; ich weiß nicht, ob er einmal ſehr bedeutendes leiſten wird, oder ſpurlos verſchwinden. Er bedürfte einer fortwährenden Leitung.

Hier haſt Du Bericht über Deine Hinterlaſſenſchaften, für die ich Dir übrigens nochmals danke. Namentlich hat mir doch die Liedertafel das Bewußtſein meiner Direktionskräfte wiedergegeben, die ich in nervöſer Hypochondrie ganz gebrochen glaubte; ich fühle mich darin jetzt ganz zu Hauſe.

Von Deiner Symphonie hörte ich von vielen Seiten das Beſte: hier iſt leider zur Aufführung neuer Werke keine Ausſicht. Du kennſt ja die Verhältniſſe. — — — — —. — Reinick erzählte mir auch, daß Du eine Symphonie von mir aufgeführt. Iſt dies die 2!? Dann wäre mir's lieb, Dein Urtheil darüber zu wiſſen. Iſt ſie auch ſchon gedruckt, ſo läßt ſich aus ſolchem Ideenaustauſch immer für die Zukunft nützen.

Sehr fleißig war ich in dieſer ganzen Zeit — mein fruchtbarſtes Jahr war es — als ob die äußern Stürme den Menſchen mehr in ſein Inneres trieben, ſo fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen ſo furchtbar hereinbrechende.

Mein Jugendalbum kennſt Du wohl? Gefällt Dir's nicht? Es hat ſchnelle und große Verbreitung gefunden, wie mir der Verleger ſchreibt. Sodann erſcheinen in der nächſten Zeit ein Kirchenſtück für Chor und Orcheſter (ein Rückert'ſcher Text), ein Heft kanoniſcher Geſänge f. Männerſtimmen, zwei Hefte 4händige Stücke, ein Heft Phantaſieſtücke für Pfte. u. Clarinette, ein Adagio u. Allegro f. Horn und Pfte., ein paar Hefte Balladen für Chor, die ſehr gut klingen. Und ganz vor Kurzem hab ich ein Conzertſtück für vier Hörner mit Begl. des großen Orcheſters gemacht, was mir wie eines meiner beſten Stücke vorkömmt — dann fällt auch die Beendigung der Oper in das vorige Jahr, die nun nach der Meſſe in Leipzig gegeben werden ſoll. Kurz, ich kann nur dankbar ſein, daß mir in dieſer ſchweren Zeit ſo viel Kraft zum Arbeiten übrig blieb. —

Nun genug für heute — mögen Dich dieſe Zeilen geſund und wohl treffen — grüß Deine Frau und laß bald von Dir hören.

Dein Freund

R. Schumann.

55.

An Carl Reinecke nach Leipzig.

Lieber Herr Reinecke,

Verzeihen Sie die verſpätete Antwort: die ganze vorige Woche war ich ſehr beſchäftigt.

Die Verarbeitung des Liedes in Es gefällt mir 100 mal beſſer, als das frühere. Vielen Dank für die Mühe!

Die 3—4 Verſe des Wiegenliedes wären wohl mit ganz kleiner Schrift zwiſchen das Linienſyſtem anzubringen. Ueberhaupt ſagen Sie doch gef. Herrn Kiſtner, daß er die Textſchrift mit möglichſt kleiner Schrift ſtechen läßt. So große, wie die in Schuberth's Heften, giebt ein ganz häßliches Anſehen. Die venetianiſchen Lieder ſcheinen mir wie geſagt gar zu klein. Laſſen Sie ſie lieber aus!

Daß wir nicht feiern, möge Ihnen der kleine Zeddel beweiſen. Das Trio iſt das von mir zuletzt componirte (in F-dur) — es iſt von ganz anderem Charakter, als das in D — und wirkt freundlicher und ſchneller. Auf den Anfang des Adagio — und auf ein Allegretto (ſtatt des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kömmt.

Das Liederſpiel iſt in der Form etwas Originelles (glaub ich) das Ganze vom heiterſten Effekt. Ich wünſche, Sie hörten es bald.

Gehen Sie noch nach Bremen! Und kommen Sie nicht zum Winter wieder nach Leipzig?

Geben Sie mir dann und wann Nachricht, und vorzüglich von Ihren Compoſitionen.

Freundlichen Gruß

D. 1 Mai 49.

R. Sch.

Das ſchreibt man gern.

56.

An Heinrich Dorn in Berlin.

Dresden, d. 6t. Nov. 1849.

Verehrteſter Herr Capellmeiſter,

Es war längſt meine Abſicht, der Intendanz des Königl. Theaters meine Oper zuzuſchicken. Da es ſich nun ſo ſchön trifft, daß Sie ſelbſt, mein alter verehrter Präceptor, an die Spitze des Inſtituts berufen ſind, ſo dachte ich mich zuerſt an Sie zu wenden, mit der Bitte, mir in der Angelegenheit Ihren gütigen Rath und Beiſtand angedeihen zu laſſen.

Buch und Partitur können Sie gleich haben. „Genoveva"! Dabei denken Sie aber nicht an die alte ſentimentale. Ich glaube, es iſt eben ein Stück Lebensgeſchichte, wie es jede dramatiſche Dichtung ſein ſoll; wie denn dem Text mehr die Hebbel'ſche Tragödie zum Grunde gelegt iſt.

Doch das werden Sie alles am Beſten aus dem Buch und der Muſik ſelbſt herausleſen.

Wollen Sie mir denn zunächſt mit einen paar Worten ſchreiben, ob Sie jetzt Zeit haben, meinem Werke einige Stunden zu ſchenken, und was dann zu thun ſei, die Sache ſchnell vorwärts zu bringen, ſo haben Sie vielen Dank im Voraus.

Hr. von Küſtner hat ſich uns bei unſerer letzten Anweſenheit in Berlin ſehr artig gezeigt. So auch Graf Redern.

In Leipzig wird die Oper Anfang Februar gegeben, auch in Frankfurt hoffe ich bald, von wo aus Ihr Hr. Bruder ſie zu begehren ſo freundlich war. Warum ich ſie hier nicht zuerſt zur Aufführung gebracht, will ich Ihnen gelegentlich mittheilen.

Nun genug von mir.

Nehmen Sie noch meinen Glückwunſch zum neuen Wirkungskreis, — auch den meiner Frau, die ſich Ihrer immer in alter Anhänglichkeit erinnert, und gedenken unſerer freundſchaftlich.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

57.

An Emanuel Klitzſch in Zwickau.

Dresden d. 19$^{\underline{t}}$ December 1849.

Geehrter Freund,

Nur wenige Zeilen ſind mir Ihnen zu ſchreiben vergönnt. Seit acht Tagen leide ich an einer Augenentzündung, durfte die ganze Zeit her weder ſchreiben, noch leſen. Erſt ſeit geſtern geht es etwas beſſer. Doch muß ich mich noch ſehr ſchonen.

Zur Sache, und zur Erklärung des beifolgenden Album. Ich hatte Brendel im Intereſſe Härtels gebeten, von letzterem womöglich noch vor dem Feſt eine Anzeige in ſeiner Zeitung erſcheinen zu laſſen und *Sie* vorſchlagweiſe zu meinem Kritiker angeführt, da Sie mich, glaub ich, von Allen mit am beſten verſtehen. Er ſchreibt mir nun, *vor* dem Feſte ſei ein Erſcheinen der Kritik wohl nicht mehr möglich, er wäre aber ganz damit einverſtanden, daß Sie die Anzeige übernähmen. Zu dieſem Zweck lege ich nun das Exemplar bei. Sie werden es am beſten ausſprechen, was ich damit gemeint habe, wie ich namentlich dem Jugendalter angemeſſene Gedichte, und zwar nur von den beſten Dichtern, gewählt, und wie ich vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen überzugehen mich bemühte. Mignon ſchließt, ahnungsvoll den Blick in ein bewegteres Seelenleben richtend. Möchte es Ihnen denn eine Arbeit ſein, die Sie gern machten! Von Ihnen ſelbſt verlangt es mich bald Genaueres zu hören. So lange ſah ich auch nichts von Ihren Compoſitionen. Sein Sie vielmals gegrüßt und hören nicht auf, in der Kunſt zu vergeſſen, was Widerwärtiges das Leben zu Zeiten bringen mag.

Der Ihrige

R. Schumann.

58.

An Strackerjan in Oldenburg.

Düſſeldorf den 13 Januar 1851.

Geehrter Herr,

Im Drange vieler Arbeiten komme ich erſt heute dazu, Ihnen den Empfang Ihrer Zeilen zu melden.

Wie mich ein Beweis ſo inniger Theilnahme erfreuen muß, brauche ich wohl nicht zu ſagen. Es iſt eigen, daß mir in letzter Zeit ähnliche von Genoſſen Ihres Standes zu Theil wurden.

Der geiſtlichen Muſik die Kraft zuzuwenden bleibt ja wohl das höchſte Ziel des Künſtlers. Aber in der Jugend wurzeln wir Alle ja noch ſo feſt in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höhern Alter ſtreben wohl auch die Zweige höher. Und ſo hoffe ich, wird auch dieſe Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr ſein.

Haben Sie nochmals Dank und erhalten meinen Beſtrebungen freundlichen Antheil

Ihrem
ergebenen
R. Schumann.

59.

An Moritz Horn in Chemnitz.

Düſſeldorf den 21 April 1851.

Geehrter Herr,

Im Drange vieler Geſchäfte kam ich erſt heute dazu, Ihre freundliche Sendung zu beantworten. Gewiß eignet ſich die Dichtung*) zur Muſik, und es ſind mir auch ſchon eine Menge Melodieen dazu durch den Sinn gegangen. Aber es müßte viel gekürzt werden, vieles dramatiſcher gehalten ſein. Dies aber nur im Betracht zur muſikaliſchen Compoſition, dem Gedicht als Gedicht bin ich weit entfernt dieſe Ausſtellung zu machen.

---

*) Es war das Gedicht „Der Roſe Pilgerfahrt.“

Auf dem beifolgenden Zeddel habe ich mir erlaubt, einige die Aenderungen betreffende Bemerkungen zu machen. Bis zu den Worten:

und bittet freundlich hier
Um Obdach — —

wäre ziemlich alles muſikaliſcher Behandlung fähig. Von da an müßte die Handlung aber lebendiger, dramatiſcher ſich entwickeln.

Würden Sie ſich dazu entſchließen, eben nur zu Gunſten der muſikaliſchen Compoſition einiges zu verändern, ſo hätte ich die größte Luſt, die Dichtung zu componiren. Sie lebt mir eben ſo friſch im Sinn, daß mir, je eher Sie dieſe Aenderungen unternähmen, dies um ſo lieber ſein würde. Gäben Sie das Gedicht in Druck, ſo könnten Sie wohl immer Ihre jetzige Faſſung beibehalten und man könnte auf die Compoſition den Beiſatz machen: „nach einem Gedicht von ꝛc. ꝛc.“

Dies ſei denn Ihrer freundlichen Berückſichtigung empfohlen. Es ſollte mich freuen, wenn ich die Compoſition bald in Angriff nehmen könnte.

Wollen Sie auch die Gefälligkeit haben Herrn ⁂ für ſeine Zeilen an mich beſtens zu danken, und haben Sie ſelbſt vielen Dank, daß Sie mich mit der zarten Dichtung bekannt gemacht

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
R. Schumann.

60.

An denſelben.

Düſſeldorf den 3 Mai 1851.

Geehrter Herr!

Mit vielem Danke für das Ueberſandte habe ich noch folgende Vorſchläge: Die No 4 der zweiten Abtheilung möchte gleichfalls dramatiſirt werden zu einem Terzett oder Quartett, vielleicht nach folgender Form:

Todtengräber: Auf dieſe Bank von Linden ꝛc.
mein Kind du glücklich ſein, (4 Zeilen)

Solo. Roſa (allein) das langerſehnte Glück, einem treuen Herzen anzugehören, werde ich finden ꝛc.

(4—8 Zeilen).

Terzett oder Quartett { Todtengräber (ruft aus dem Haus) Komm herein, Töchterlein. Begrüßung der beiden Müllersleute und Freude über das ſchmucke Kind mit kurzer Andeutung des Verluſtes ihrer verlornen Tochter. Roſe wird als ihr Pflegkind angenommen.

(12—16 Zeilen) Hierauf No. 5 wie im Original.

Dabei bemerke ich, daß für dieſe Quartettform kürzere Sätze (einzeilige Verſe) die günſtigſten ſind.

Dann noch eine Bemerkung über das Schlußlied: „O Frühlingsluſt, noch kaum gegrüßt" ꝛc. Ich verſtehe es als Dichtung ſehr wohl und daß das Ganze mir vorleuchtet. Aber der Muſik iſt der Schluß, wie er jetzt iſt, wenig günſtig. Man möchte doch am liebſten mit einem Chorſtück ſchließen. Wäre nicht irgendwie hier ein erhebender Gedanken anzubringen?

Könnten Sie mir vor Allem die Scene in der Mühle ſchicken, ſo wär' es mir lieb, mit dem Schlußchor hat es weniger Eile. Ich gedachte nämlich noch in dieſem Monate ein Stück in der Arbeit vorwärts zu bringen, manches iſt auch bereits fertig.

Verzeihen Sie die Flucht dieſer Zeilen.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

61.

Desgleichen.

Düſſeldorf den 9 Juni 1851.

Erſt heute, geehrter Herr, wird es mir möglich, auf Ihre letzten freundlichen Zeilen zu antworten. Ich ſaß tief in der Arbeit in der „Roſe"; ſie iſt ein großes Stück vorwärts gekommen. Oft aber werde ich noch Ihre Hilfe in Anſpruch nehmen müſſen, vor Allem hinſichtlich des Schluſſes. Wie wär' es, man ließe nach Roſas Tod einen Engelchor anheben. Roſe würde nicht wieder zur Roſe verwandelt, ſondern zum Engel:

„Zu welken Blumen nicht,
„Zu höherm Licht
„Schwing dich empor ꝛc.

Die Steigerung: Roſe, Mädchen, Engel ſcheint mir poetiſch und außerdem auf jene Lehre höherer Verwandlungen der Weſen hinzudeuten, der wir ja Alle ſo gern anhängen. So fiele auch die trockne Reflexion weg, die mir gerade am Schluſſe nie behagen wollte. Könnte man ſich doch über ſo etwas ausſprechen! Vielleicht verſtehen Sie mich, wie ich es meine. In zwölf Zeilen ließe ſich wohl die ganze Idee ausſprechen. —

— — — — — — — — — — — —

Möchten Sie denn meine Andeutungen nicht übel aufnehmen und mir bald ein Zeichen Ihrer Theilnahme zukommen laſſen.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.

Nachſchrift: Es fällt mir noch Einiges ein. Manche der einzelnen Nummern in der Roſe haben die Liedform in der Compoſition erhalten, würden daher ſehr gewinnen, (wenigſtens theilweiſe) wenn ſie wiederholt werden könnten. Denſelben Text zwei Mal nach einander zu ſingen, wäre kein guter Behelf. Aber es wird Ihnen freilich ſchwer werden, zu ſo abgeſchloſſenen Stücken noch neue Verſe zu erfinden, indeß finden Sie ſich vielleicht ein Mal zu einem Verſuch aufgelegt. Dieſe Nummern ſind: Der Elfenchor:

Schweſterlein — in der Menſchenbruſt —

ſodann die ganze Nummer:

Biſt du im Wald gewandelt — deine Wunder zu.

Und das Hochzeitslied;

Im Hauſe des Müllers — ſchallt Huſſah darein.

Freilich müßte nicht allein das Versmaas, ſondern, wenn ich ſo ſagen darf, auch die Interpunktion genau wie die der erſten Verſe ſein, damit die Wiederholung der Muſik paſſe. Endlich brauche ich noch zu dem Liede; Zwiſchen grünen Bäumen — Locken, Haar und Bruſt, einen vierzeiligen Vers, in dem die Beſchreibung der idylliſch gelegenen Mühle weiter ausgeſponnen ſein müßte.

Der Vers: Aber in dem Hauſe bliebe ganz weg und es ſchlöſſe ſich der neuen Strophe gleich die an: „Von dem Greis geleitet" ꝛc. Namentlich dieſe letzte Strophe wünſchte ich gern bald zu haben, mit den Wiederholungen der größern Nummern hat es Zeit.

Zweite Nachſchrift. Noch eine Frage und Bitte. Wir treten wahrſcheinlich im Juli eine Reiſe nach London an und ich hätte gern gewünſcht, die Roſe noch vorher in kleinerem Kreiſe hier aufzuführen. Sollte es Ihnen nicht möglich ſein die Aenderungen und Zuſätze, um die ich bat, bis dahin zu vollenden, ſo müſſen wir uns natürlich behelfen, ſo gut es geht. Aber die andere Frage: Könnten Sie ſelbſt nicht zu dieſer Aufführung nach Düſſeldorf kommen? Ich würde Ihnen dann den Tag der Aufführung noch genauer melden und wir würden uns ſehr freuen, gerade in Ihrer Gegenwart das zarte Kindlein in die Taufe zu heben.

Vielleicht können Sie es möglich machen!

Ihr
ergebener
R. Sch.

62.

An Emanuel Klitzſch in Zwickau.

Düſſeldorf d. 9t August 1851.

Geehrter Freund,

Eben erſt von einer größeren Reiſe zurückgekehrt, beeile ich mich, Ihnen für Ihr letztes briefliches Andenken zu danken. Es thut immer wohl, ſich auf ſeinen Wegen auch in der Ferne von Wohlwollenden begleitet zu ſehen, und ich weiß, daß Sie zu der Zahl der letzteren gehören. Ich bin ſehr zufrieden in meiner hieſigen Stellung, und wüßte, da ſie meine phyſiſchen Kräfte auch nicht zu ſehr in Anſpruch nimmt (dirigiren ſtrengt doch ſehr an), kaum eine, die ich mehr wünſchte. Auch ſonſt gedeiht Manches, wie Sie als theilnehmender Freund meines

Strebens wiſſen, und daß ich das Friſchgeſchaffene mir ſchnell zu Gehör bringen kann, wenn ich ſonſt will, iſt auch ein großer Vortheil.

Möchten denn auch Sie bald eine Stellung gewinnen, wie Sie ſie wünſchen und verdienen. Schwer iſt's freilich. Ich bin neugierig zu erfahren, worin die Veränderung der Verhältniſſe beſteht, die Sie in Ihrem Brief erwähnen.

Vergeſſen Sie auch nicht, mir von Ihren Arbeiten, und nicht blos dem Namen nach mitzutheilen.

Hr. Bacc. Kuntzſch hat mir eine große Freude gemacht mit einer neuen Sendung Operpartituren. Grüßen Sie ihn auf das herzlichſte; ich danke und ſchreibe ihm nächſtens noch ſelbſt.

Wir waren auf unſerer letzten Reiſe ziemlich weit und haben die Sonnenfinſterniß Angeſicht des Montblancs beobachtet. Zwei ganze Tage lang hat uns der ehrwürdige Rieſe ſein Haupt zu ſehen vergönnt — ein ſeltenes Glück! — Auch der Genfer See iſt himmliſch. Wie gönnte ich allen, die ich liebe, nach dieſen paradiſiſchen Gegenden einmal zu kommen! — Auch eine kleine muſikaliſche Aufführung hatten wir im vorigen Monat. Es iſt ein Märchen „Der Roſe Pilgerfahrt“ eines jungen Chemnitzer Poeten, Namens Horn, das ich für Soloſtimmen, Chor und Pianoforte componirt, in Form und Ausdruck etwas der Peri verwandt, das Ganze nur mehr in's Dörfliche, deutſche gezogen. Es hat einen ſehr freundlichen Eindruck gemacht auf die Hörer.

Sonſt wollte ich Sie noch auf eine doppelchörige Motette „Verzweifle nicht“, bei Whiſtling erſchienen, aufmerkſam machen; es ſollte mich freuen, Ihr Urtheil darüber zu erfahren.

Das Papier geht zu Ende, obwohl nicht der Stoff. So möchte ich Sie denn noch bitten, mir recht oft zu ſchreiben — aus der lieben Heimath, an die ich ſo oft denke.

Ihr

ergebener

R. Schumann.

63.

An Moritz Horn in Chemnitz.

Düſſeldorf den 29 Sptbr. 1851.

Geehrter Herr,

Großen Undanks könnten Sie mich zeihen! Wir haben vor einigen Monaten ſchon „die Roſe“ aufgeführt und Sie werden nicht begreifen können, daß ich es Ihnen nicht meldete. Dies ging ſo zu. Wir haben keinen guten Tenor hier, daher ich einen Kölner Herrn*) um Uebernahme der Partie bitten mußte. Dieſer ſchrieb mir aber erſt zwei Tage vor dem Tag der Aufführung feſt zu, ſo daß es nicht möglich war, die Nachricht noch bis zu Ihnen gelangen zu laſſen. Zwar hätte ich Ihnen nun gleich nach der Aufführung ſchreiben, über die freundliche Wirkung, die das Stück gemacht, berichten mögen. Wir reiſten aber kurz nach der Aufführung auf längere Zeit nach der Schweiz, und ſpäter noch auf einige Wochen nach Belgien, ſo daß der Sommer verſtrichen, ohne daß ich meine Schuld abgetragen. Möchte dies Alles mich denn bei Ihnen in etwas entſchuldigen.

Was nun die Veröffentlichung der Compoſition anlangt, ſo iſt es damit noch ziemlich weit ausſehend. Ich habe nämlich das Stück urſprünglich nur mit Pianoforte-Begleitung componirt, die mir des zarten Stoffes halber auch vollkommen hinreichend erſcheint. Nun bin ich aber doch von Freunden und Bekannten angegangen worden, das Ganze zu inſtrumentiren. Es wird dadurch die Compoſition größern Kreiſen zugänglich, was nicht zu läugnen iſt. Dieſe Inſtrumentirung iſt aber eine bedeutende Arbeit und ich kann ſie ſchwerlich in kürzerer Zeit als zwei Monaten beendigen; dazu bin ich die nächſte Zeit außerdem durch eine Menge Arbeiten in Anſpruch genommen. In Summa, ich glaube kaum, daß ich vor Jahres Friſt mit der Herausgabe zu Stande komme. Mit einem Verleger habe ich aus dieſen Gründen auch noch nicht unterhandelt, dies kann Sie aber nicht abhalten, Ihre „Roſe“ ſobald wie möglich der Oeffentlichkeit zu übergeben.

---

*) Der bekannte Tenoriſt Ernſt Koch in Cöln.

Vor allem wichtig ſcheint mir nun auch, daß Sie den Text, wie er ſich für meine Compoſition geſtaltet hat, im Zuſammenhange kennen lernen, ich habe ihn deshalb copiren laſſen und lege ihn bei. Es iſt mir kein Zweifel, daß Sie in einer ſelbſtſtändigen Ausgabe Ihrer Dichtung in den meiſten Stellen dem urſprünglichen Original treu bleiben werden. Jedenfalls wäre es mir ſehr intereſſant das Gedicht, wie Sie es zum Druck beſtimmt, noch vor deſſen Erſcheinen kennen zu lernen.

Bitten möchte ich Sie noch um gelegentliche Rückſendung der beifolgenden Copie des Textes. Ganz in Ordnung iſt er auch noch nicht. Doch darüber ſpäter.

Haben Sie mir nicht bald wieder etwas Poetiſches mitzutheilen? Es ſollte mich freuen.

Zum freundlichen Andenken empfohlen
R. Schumann.

64.

An denſelben.

Düſſeldorf d. 21 Novbr 1851.

Geehrter Herr,

Von vielen Arbeiten gedrängt, wollte ich Ihnen nur mit wenigen Worten mittheilen, daß ich fleißig an der Roſe inſtrumentire und bis Ende Januar ſie vielleicht mit Orcheſter aufzuführen gedenke. Die Arbeit macht mir nachträglich noch viel Freude, ſo ſehr ich mich anfangs dagegen ſcheute. Jedenfalls erfahren Sie den Tag der Aufführung zeitig genug, um, wie ich ſehr wünſche, hier ſein zu können.

Herrmann und Dorothea*) iſt ein alter Lieblingsgedanke von mir. Halten Sie ihn feſt. Sobald Sie ernſthaft an die

---

*) M. Horn hatte ſchon einige Zeit vorher Schumann ſeine Ideen betreffs Bearbeitung der Göthe'ſchen Dichtung zu einer Oper mitgetheilt. Schumann intereſſirte ſich ſehr dafür und ſchrieb darüber an M. Horn unter dem 8t December 1851: „Wegen Herrmann und Dorothea hab ich meine Gedanken noch nicht ſammeln können. Möchten Sie trotzdem darüber nachdenken, ob ſich der Stoff ſo behandeln ließe, daß er einen ganzen Theaterabend ausfüllt, was ich beinahe

Arbeit gehen wollen, theilen Sie mir es gefälligſt mit, damit ich Ihnen meine Gedanken darüber dann ausführlich ſagen kann.

Lieb wäre es mir auch zur Vollendung der Roſe den Text, den ich Ihnen ſandte, bald wieder zurückzuerhalten, um ihn ganz zu ordnen, da es, Ihre Erlaubniß vorausgeſehen, gewiß rathſam erſcheint, den Text behufs des Nachleſens in der Aufführung drucken zu laſſen.

Verzeihen Sie die Flucht dieſer Zeilen, es giebt heute noch viel zu thun.

Recht bald hoffe ich wieder von Ihnen zu hören, auch über Herrmann und Dorothea.

Ihr
ergebener
R. Schumann.

65.

Desgleichen.

Düſſeldorf den 20 Dzb. 1851.

Geehrteſter Herr,

„Spät kommt Ihr — doch Ihr kommt." Ein langwieriges Leiden nervöſer Art war leider der Grund des langen Außenbleibens meiner Antwort. Erſt ſeit einigen Wochen geht es mir wieder beſſer. Was ſchon längſt in Ihren Händen ſein müſſen, die Roſe, nehmen Sie auch jetzt noch freundlich auf. Das Titelblatt iſt auch eine Meiſterzeichnung*), was mich ſehr freut.

Aus Herrmann und Dorothea ein Conzert=Oratorium zu machen, könnte mir wohl gefallen. Theilen Sie mir vielleicht gelegentlich etwas Näheres mit!

Eine Ouverture iſt bereits fertig, wie ich Ihnen wohl ſchrieb.

---

bezweifle. Keinesfalls dürfte im Singſpiel geſprochen werden, womit Sie gewiß einverſtanden ſind. Das Ganze müßte in der Muſik wie Poeſie in einfacher, volksthümlich deutſcher Weiſe gehalten werden.

Es ſollte mich freuen, wenn Sie den Plan feſthielten."

*) Sie iſt von Theodor Mintrop in Düſſeldorf.

Iſt die Roſe ſchon in Chemnitz aufgeführt? Erfreuen Sie mich bald durch eine Nachricht auch über Ihre neueſten poetiſchen Arbeiten.

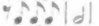
Ihr
ergebener
R. Schumann.

66.

An Ferdinand Hiller nach Paris.

Lieber Hiller,

Hoffentlich ſehen wir uns bald. Wir ſind in voller Zurüſtung zum Feſt; es hat den Anſchein, als würde es recht anſtändig ausfallen. Ich möchte von Dir wiſſen, wenn Du hier eintriffſt! Die Proben ſollen ſchon Dienſtag beginnen. Biſt Du vielleicht ſchon hier? Es iſt Dir doch Recht, daß ich das Oratorium und meine Symphonie, Du Alles Andre dirigirſt? Am 3^{t} Tage iſt auch Hr. Tauſch, einiges zu dirigiren aufgefordert worden. Wir haben geſtern zum erſten Mal *Tiſch gerückt*. Eine wunderbare Kraft! Denke Dir, ich fragte ihn, wie der Rhythmus der 2 erſten Takte der C-moll-Symphonie wäre! Er zauderte mit der Antwort länger als gewöhnlich — endlich fing er an:

 — aber erſt etwas langſam. Wie ich ihm ſagte: „aber das Tempo iſt ſchneller, lieber Tiſch“, beeilte er ſich das richtige Tempo anzuſchlagen. Auch frug ich ihn, ob er mir die Zahl angeben könne, *die ich mir dächte*; er gab richtig *drei* an. Wir waren alle außer uns vor Staunen, wie von Wundern umgeben. Nun genug! Ich war heute noch zu voll davon, um es verſchweigen zu können.

Nun, lieber Hiller, ſo komme denn bald! Ich hoffe, wir leben ein paar fröhliche und auch bedeutende Tage zuſammen. Schreibe mir womöglich noch ein paar Zeilen über Deine Ankunft.

Mit vielen Grüßen, auch an Deine Frau, von mir und Klara

Dein Freund
R. Schumann.

Düſſeldorf. d. 25^{t} April
1853.

67.

An denſelben.

Düſſeldorf d. 29ſt. April 1853.

Lieber Hiller,

Habe Dank für Deinen Brief! Eben da meine Kräfte noch nicht ganz die alten, dachte ich an Theilung der Direktion in der Art, wie ich Dir ſchrieb. Es ſind die Proben, die am meiſten anſtrengen, und auf dieſe Weiſe hätte ich nur am Freitag die anhaltendſte, die am Sonnabend nur theilweiſe zu halten, und wäre am Sonntag ganz frei. Iſt es Dir alſo gleich, lieber Hiller, ſo laſſen wir es dabei. Im Uebrigen bin ich nicht die Hauptperſon dabei, ſondern Du ebenſogut, und als Gaſt und älterer Muſikdirektor noch vielmehr.

Unſere magnetiſchen Experimente haben wir wiederholt. Es iſt als wäre man von Wundern umgeben. Wenn Du hier biſt, nimmſt Du vielleicht auch Theil! Komm denn bald und nimm unſere Glückwünſche zu dem, was Dir in der nächſten Zeit bevorſteht.

Dein Freund
R. Sch.

68.

An Strackerjan in Oldenburg.

Geehrteſter Herr,

Entſchuldigen Sie vor Allem die verſpätete Antwort! Noten- und Buchſtabenſchrift wollen ſich oft nicht vereinigen laſſen. Dann hoffte ich Sie vielleicht auch zum Muſikfeſt hier zu begrüßen, wie denn auch während der Vorbereitungen zum Feſt ſich eine Unzahl Arbeiten angehäuft hatten, die ſpäter beſeitigt werden mußten.

Mit Freude habe ich geleſen, was Sie mir über Ihre Wirkſamkeit mittheilen. Das ſind die beſten Kunſt- und Künſtlerfreunde, die eben nicht allein Worte machen, ſondern etwas thun. Ich wünſchte manchmal Siegfrieds Tarnkappe zu haben, um Ihren Muſikaufführungen unſichtbar zuhören zu können.

Die Zuſammenſtellung der dramatiſchen Aufführung, die Sie vorhaben, gefällt mir ſehr wohl. Der Ausdruck „Kunſtwerk der Zukunft“ iſt eigentlich ein Widerſpruch in adjecto; denn wollten wir lauter „Zukunftswerke“ machen, ſo wäre es mit der Gegenwart ganz aus. Das beſte „Zukunftswerk“ iſt eben das Muſterwerk. Dies beiläufig. Daß ich Ihnen mit Vergnügen die Partitur zu den Scenen aus Genoveva überlaſſe, brauche ich Ihnen wohl nicht zu verſichern. Kann ich Ihnen in ähnlicher Weiſe für andre Werke mit Partitur und Stimmen behülflich ſein, ſo werde ich immer dazu bereit ſein.

Für die Concertaufführung würde es gut ſein, wenn im Schluß des Doppelchores N. 5 das Diminuendo wegfiele und der ganze Chor bis zum Schluß in Kraft bliebe. Der Abſchluß würde der erſte Tact der 41. Seite des Clavierauszuges mit einer Fermate ſein, der freilich anders inſtrumentirt werden müßte. Aber es wird wohl noch einige Zeit bis zur Aufführung dauern, wo ich Sie dann um genauere Mittheilung bitte.

Von andern jetzt von mir erſchienenen Chorwerken wünſchte ich, daß Sie ſich das „Nachtlied“ und die Ballade: „Vom Königsſohn“ anſähen. Das erſtere iſt kürzer, erfordert aber ein eindringendes Eingehen von Seiten des Chor's. Anders der „Königsſohn“, deſſen Chöre mehr breit und maſſenhaft angelegt ſind.

Mit Bedauern habe ich von Ihrem öftern Unwohlſein geleſen, das hoffentlich jetzt ganz gehoben ſein wird. Auch ich fühle mich noch nicht in meiner vollen Kraft und muß noch alle anſtrengende größern Arbeiten meiden.

So ſage ich denn Ihnen, geehrter und theurer Herr, für heute Lebewohl, und rächen Sie ſich für mein längeres Schweigen nicht durch ein eben ſo langes.

Ihr ergebener
R. Schumann.

Düſſeldorf,
den 24. Juli 1853.

69.

An denſelben.

Düſſeldorf, den 28. Oct. 1853.

Entſchuldigen Sie, verehrter Herr und Freund, daß ich ſo lange mit der Antwort gezögert. Eine Maſſe von Berufs- und andern Geſchäften machte es unmöglich, und noch im Augenblick iſt ſie nicht gemindert, ſo daß ich auch heute nur das Wichtigſte berühren kann.

Ihre Idee, aus der Genoveva Einiges aufzuführen, freut mich ſehr. Den Gedanken, den Doppelchor forte zu ſchließen, habe ich wieder aufgegeben. Das Diminuendo liegt einmal in der ganzen Empfindung, wie in der Inſtrumentation, und ſchließt, die Bemerkung in dem Texte, daß die Krieger abziehen, vorausgeſetzt, ſo gewiß viel wirkungsvoller. Die Schlußtacte habe ich beigefügt.

Was den Königsſohn anlangt, ſo kann ich Ihnen leider jetzt nicht damit dienen. Partitur und Orcheſterſtimmen ſind noch in Arbeit. Nur der Clavierauszug und die Chorſtimmen erſchienen bis jetzt. Eine Aufführung am Clavier wäre alſo das einzig Mögliche.

Sehr fleißig war ich in der letzten Zeit. So iſt eine Ouvertüre zu Fauſt entſtanden, der Schlußſtein zu einer größern Scenenreihe aus Fauſt, — ein Concertallegro f. Pfte. mit Orcheſter —, drei Sonaten für die Jugend — ein Cyclus vierhändiger Tänze, „Kinderball“ geheißen, ein Concert für Violine mit Orcheſter, eine Phantaſie desgl., die geſtern Joachim in ganz bezaubernder Weiſe im Concert ſpielte. Auch iſt jetzt ein junger Mann hier, aus Hamburg, Namens Johannes Brahms, von ſo genialer Kraft, daß er mir alle jüngern Künſtler bei weitem zu überſtrahlen ſcheint, und von deſſen wunderbaren Werken (namentlich auch Liedern) gewiß bald auch zu Ihnen dringen wird.

So ſende ich Ihnen heute noch viele Grüße und Bitten, mir bald wieder neue Briefe zu ſchicken, die mich immer erfreuen.

Ihr ergebener
R. Schumann.

70.

Desgleichen.

Geehrter Herr und Freund,

Die Zeit, wo ich Ihnen nicht ſchrieb, war eine ſehr bewegte. Wir hatten eine Muſikfahrt nach den Niederlanden unternommen, die vom Anfang bis zum Schluß von guten Glücksgenien begleitet war. In allen Städten wurden wir mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet. Ich habe zu meiner Verwunderung geſehen, wie meine Muſik in Holland beinahe heimiſcher iſt, als im Vaterland. Ueberall waren große Aufführungen der Symphonien, gerade der ſchwierigſten, der 2ten und 3ten, im Haag auch mir die Roſe vorbereitet. Ich könnte Ihnen eine bogenlange Reiſebeſchreibung darüber machen, — wollte Ihnen aber wenigſtens das Hauptſächlichſte mittheilen, da ich weiß, welchen freundlichen Antheil Sie an unſern Geſchicken nehmen.

Hier zurückgekommen, erwartete mich eine andre bedeutende Arbeit, diesmal eine literariſche. Ich war zum Entſchluß gekommen, meine frühern muſikaliſch-literariſchen Aufſätze zu überarbeiten und, von einem ſehr anſtändigen Leipziger Verleger dazu angeſpornt, ſie zum Druck vorzubereiten, wie ſie denn bis zur Oſtermeſſe in vier Bänden erſcheinen werden. Es macht mir Freude zu bemerken, daß ich in der langen Zeit, ſeit über zwanzig Jahren, von den damals ausgeſprochenen Anſichten faſt gar nicht abgewichen bin. Ich hoffe, daß ich Ihnen diesmal von einer ganz neuen Seite bekannt werde.

Mit vielem Intereſſe habe ich geleſen, was Sie mir über Ihr muſikaliſches Wirken ſchreiben. Könnte ich doch manchmal, in einen unſichtbaren Fauſtmantel gehüllt, Ihren Aufführungen beiwohnen.

Daß Sie das Nachtlied mit Orcheſter hören möchten, wünſchte ich. Das giebt erſt das rechte Licht. Es freut mich, daß es Ihnen zuſagt. Dem Stücke habe ich immer mit beſonderer Liebe angehangen. Kennen Sie eine Motette (Adventlied von Rückert) von mir?

In der letzten Zeit habe ich eine neue Sonate für Violine und Pianoforte, dann ein Heft Romanzen für Violoncell und

Pfte., und eines für Clavier allein „Geſänge der Frühe" geheißen, beendigt. Könnten Sie ſich doch auch in einen Fauſtmantel hüllen und ſolche Stücke manchmal von meiner Frau hören! —

Wir ſind wieder in Vorbereitungen zu einem Ausflug — nach Hannover, wo die „Peri" aufgeführt wird, zu deren Direction man mich invitirt hat, und von da nach Frankfurt a/M., von woher auch eine Einladung zur Aufführung meiner 4ten Symphonie gekommen iſt. In Hannover treffen wir Joachim und Brahms, zwei ſehr geniale Burſchen.

So ſcheide ich denn heute von Ihnen, mit der Bitte, mich bald mit einem Briefe wieder zu erfreuen, die auch meine Frau immer mit beſonderer Theilnahme lieſt. Denn meine Freunde ſind auch ihre.

Leben Sie wohl!

R. Schumann.

(13)
D. den 17ten Januar
1854.

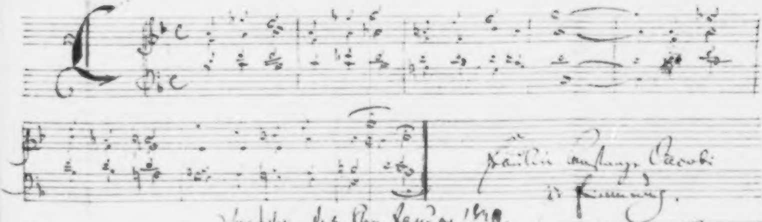
I BLIOTHECA
REGIA
NACENSIS

Druckfehler.

S. 35 Z. 4 v. u. l. regenerirten ſtatt: regenirten.
S. 48 Z. 10 v. u. l. dem ſtatt: den.
S. 128 Z. 17 v. o. l. Geſtaltungen ſtatt: Geſtalten.
S. 142 Z. 16 v. o. l. Rhythmen ſtatt: Rythmen.
S. 149 Z. 11 v. o. l. „es iſt“ ſtatt: „iſt es“.
S. 150 Z. 6 v. o. l. begünſtige ſtatt: begünſtigte.
S. 152 Z. 15 v. o. l. Bedeutendſten ſtatt: Bedeutenſten.
S. 155 Z. 14 v. o. l. verleihen ſtatt: verliehen.
S. 188 Z. 5 v. u. l. rhythmiſchen ſtatt: rythmiſchen.
S. 206 Z. 4 v. o. l. plaſtiſcher ſtatt: plaſtiſcherer.
S. 234 Z. 5 v. u. l. angehört ſtatt: angehören.
S. 246 Z. 1 v. u. l. ſie ſtatt: ſind.
S. 253 Anmerk. 2, Z. 9 iſt das Wort „ſalniſch“ zu ſtreichen.
S. 256 Z. 2 v. o. l. andeutete ſtatt: angedeutete.
S. 323 Z. 11 v. u. l. F-moll ſtatt: Fis-moll.

Dresden, Druck von E. Blochmann und Sohn.

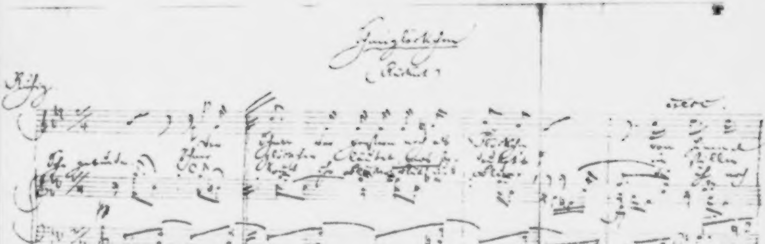
Rebus



Fräulein Auguste Jacobi
in Hamburg.

Dresden, den 8ten Januar 1849.

Robert Schumann


(Rückert)
I. II.
Ped.
Ped.

Schumanniana

von

W. J. v. Waſielewski.

„Un poco più di luce."

Bonn,
Verlag von Emil Strauß
1883.

Alle Rechte, beſonders das Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Längſt ſchon hegte ich den Wunſch, aus meinen für mich ſo werthvollen Erlebniſſen mit Robert Schumann während der Jahre 1843—1852 Einiges zu veröffentlichen. Es wurde indeſſen bis jetzt von mir unterlaſſen, weil es mir gewiſſermaßen widerſtrebte, über den verehrten Meiſter Etwas zu berichten, wobei ich die Erwähnung meiner eigenen Perſönlichkeit nicht vermeiden konnte. Doch habe ich dieſes Bedenken ſchließlich fallen laſſen, da ich mir ſagen durfte, daß meine ehedem aufgezeichneten Erinnerungen Mancherlei enthalten, was vorausſichtlich auch in den weiteren Kreiſen des Publikums, namentlich aber bei den zahlreichen Verehrern R. Schumann's ein muſikaliſches und pſychologiſches Intereſſe erregen würde.

Zugleich biete ich in den folgenden Blättern als Anhang noch einige ſpeciellere Mittheilungen und Schilderungen über mehrere Mitarbeiter an Schumann's Muſikzeitung in den dreißiger Jahren, ſo wie über die „Davidsbündlerzeit“ und ihre Theilnehmer dar. Das

Material dazu, welches ich ſofort nach Schumann's Dahinſcheiden ſorgfältig geſammelt habe, rührt aus durchaus authentiſchen Quellen, nämlich von jenen Genoſſen Schumann's her, welche ihm in ſeiner „Sturm- und Drangperiode“ am nächſten ſtanden, und zum Theil tagtäglich mit ihm verkehrten.

Wenn ich es in meiner Schumannbiographie vermieden habe, ausgiebigeren Gebrauch von dieſem Material zu machen, ſo geſchah das ſowohl, um die 1858 über den Meiſter von mir veröffentlichte Lebensbeſchreibung nicht mit zu vielem Detail zu belaſten, als auch namentlich aus Rückſicht für diejenigen Perſönlichkeiten, welche mir bereitwilligſt in dankenswerther Weiſe Aufſchlüſſe über jenen Zeitabſchnitt gaben. Dieſer Rückſicht bin ich jetzt durch den Tod faſt aller meiner Berichterſtatter überhoben.

Ich habe das mir zu Gebote ſtehende Material in objektiver Weiſe geſichtet und bearbeitet, und gebe nunmehr als Ergänzung und Vervollſtändigung des betreffenden Theiles meiner Schumannbiographie einen Rückblick auf die Jugendperiode des Meiſters. Mußte ich dabei auch über gewiſſe Vorkommniſſe und Verhältniſſe ſprechen, die ich in dem von mir verfaßten vorgenannten Buche nur andeutungsweiſe berührt habe, und gegenwärtig am Liebſten ganz unerwähnt gelaſſen hätte, ſo bin ich dazu durch gewiſſe Aeußerungen des Herrn Janſen in deſſen vor Kurzem erſchienener Schrift

„die Davidsbündler" veranlaßt worden, welche dieſer Autor ſicher im guten Glauben, aber nach theilweiſe ungenauen, und offenbar auch lückenhaften Mittheilungen gemacht hat.

Endlich ſind dieſen Blättern noch einige jener, mir auf meinen ſpeciellen Wunſch für meine Schumannbiographie in den Jahren 1856—1857 gelieferten brieflichen Beiträge von Jugendfreunden, reſp. Studiengenoſſen Schumann's hinzugefügt worden. Dieſen Berichten über den Meiſter dürfte in ſofern eine Bedeutung zuzuerkennen ſein, als ſie nicht allein für den Entwickelungsgang R. Schumann's beachtenswerthe Andeutungen enthalten, ſondern zugleich erkennen laſſen, wie der Meiſter in ſeinen jüngeren Jahren von gleichaltrigen Genoſſen und Freunden beurtheilt worden iſt.

Inhalt.

I. Paradies und Peri . . . . 4—14
II. Beſuche nach Leipzig . . . . 14—17
III. Die Oper Genoveva . . . . 17—22
IV. Perſönliches . . . . 22—28
V. Schumann als Muſikdirector . . . . 28—40
VI. Schumann in geſelliger Beziehung . . . . 40—48
VII. Schumann's Tafelrunde und die Mitarbeiter an der Muſikzeitung . . . . 48—62
VIII. Die Davidsbündlerſchaft. . . . . 62—69

Originalberichte über R. Schumann von deſſen Jugend- und Studiengenoſſen . . . . . 70—97
Anmerkungen . . . . 98—108

Als ich zu Ende März 1843 nach Leipzig kam, fand ich bald Gelegenheit, Schumann in der Poppe'ſchen Reſtauration (Burgſtraße 8) zu ſehen. Ich wurde dorthin von einem Leipziger Muſiker geführt. Es währte nicht lange, ſo machte mein Begleiter mich darauf aufmerkſam, daß Schumann eingetreten ſei. Er nahm, ohne rechts noch links zu ſehen, ſofort am äußerſten, der Zimmerecke zunächſt liegenden Ende des Tiſches Platz, doch nicht in der üblichen Art, ſondern ſeitwärts gewendet, um den Kopf mit dem rechten, auf der Tiſchplatte ruhenden Arm ſtützen zu können. Dies war ſeine gewöhnliche Poſition. Kaum hatte er die Cigarre angeſteckt, ſo wurde ihm auch ſchon ein Seidel Bier gebracht. Ohne ſeine Stellung zu verändern, langte er von Zeit zu Zeit mit der linken Hand nach dem Bierglaſe herüber, um einen erfriſchenden Zug daraus zu thun. Sobald daſſelbe geleert war, wurde es ohne ſein Dazuthun vom Kellner wieder gefüllt. Im Uebrigen verhielt er ſich mehrentheils ſchweigſam. Es ſchien als ob er in ſich verſunken ſei, während ſeine Tiſchgenoſſen ſich in ungezwungener Weiſe unterhielten. Schumann betheiligte ſich in der Regel wenig daran. Ab und zu nur gab er ein rechtes und weiter führendes Wort von ſich, meiſt in kurzen Aeußerungen, Bemerkungen und oft treffenden Pointen. Eine fließende, langathmige Redeweiſe ſtand ihm nicht zu Gebote. Im Ganzen genommen war ihm eine beredte Schweigſamkeit eigen, die in jüngeren Jahren, wie mir von Jugendgenoſſen verſichert wurde, auf einem unbefangenen und abſichtsloſen Sichgehenlaſſen ſeiner Natur beruhte, ſpäter aber als eine bewußte Eigenthümlichkeit ſich feſtſtellte. Hierbei war es indeſſen keineswegs ausgeſchloſſen, daß Schumann gelegentlich auf ſeine Art auch einmal geſprächig werde konnte, was indeſſen doch nur ſelten, und dann auch immer für nicht lange Zeit geſchah. Ich ſelbſt habe Derartiges mit ihm während der Jahre 1850—52 erlebt. Von einer zu dauernder und fließender Converſation beanlagten Perſönlichkeit konnte bei ihm im eigentlichen Sinne des Wortes nicht die Rede ſein [1]).

Ich ſah Schumann noch mehrere Male in dem Poppe'ſchen Lokale. Zu ſeiner regelmäßigen Geſellſchaft gehörten damals wie ſchon früher C. F. Wenzel und Dr. Reuter. Außer dieſen erſchienen ab und zu Guſtav Nottebohm, Lorenz, Julius Becker, der Clavierlehrer Günther, mit welchem Schumann im Jahr 1834 einige Zeit hindurch zuſammen gewohnt hatte, und wohl auch der Muſikalienhändler **Whiſtling**.

Da Schumann ſeit dem September 1840 bereits eine häusliche Exiſtenz begründet hatte, ſo kam er, um von des Tages Arbeit auszuruhen, immer nur für ein paar Stunden mit ſeinen Freunden und Bekannten zuſammen. Um 8 Uhr kehrte er ziemlich regelmäßig zum Nachteſſen heim.

I.

Paradies und Peri.

Im October 1843 wurde mir die Freude zu Theil, einen Abend in Schumann's Behauſung (Inſelſtraße) zuzubringen. Er hatte um dieſe Zeit gerade ſein oratoriſches Werk „Paradies und Peri" vollendet, von welchem die erſte Quartettprobe an jenem Abend ſtattfand. Ich durfte als Bratſchiſt bei derſelben mitwirken. Außer den erforderlichen Muſikern für das Streichquartett incluſive des Contrabaſſes, waren auch die Soliſten und ein kleiner Chor verſammelt, ſo daß dieſe Probe ſchon ein deutliches Bild der reizvollen Compoſition en miniature ergab. Schumann dirigirte ſelbſtverſtändlich, und ſeine Gattin ſaß am Flügel, um die Partien der Blaſeinſtrumente als Ergänzung zum Streichquartett auszuführen. Es war ein für mich hochbedeutſamer Muſikabend. Bis dahin hatte ich von Schumann's Compoſitionen, die kaum ſchon über das Weichbild Leipzig's hinausgedrungen waren, wenig erſt kennen gelernt, ſo daß mir von dem Reichthum der ſchöpferiſchen Begabung und der Gemüthstiefe des Meiſters noch keine klare Vorſtellung zu Theil geworden war. Nun fiel es mir mit einem Male wie Schuppen von den Augen: Der poetiſche Duft, welcher über dieſe Tondichtung ausgebreitet iſt, die ſo ganz originell ſich ausſprechende Erfindung, das blühende, leuchtende Colorit in derſelben, ſodann die ſich darin offenbarende Kraft einerſeits und die Zartheit, Innigkeit und holde Anmuth andererſeits, — Alles dies hatte mich völlig berauſcht, ſo daß ich Tage und Wochen hindurch an nichts Anderes denken konnte, als an dieſe berückende Tonſprache, die mir einen völlig abweichenden Eindruck von Alledem machte, was ich bisher kennen gelernt hatte, und mir einen neuen muſikaliſchen Horizont eröffnete. In dem Stadium jugendlicher Schwärmerei befangen, vermochte ich mir damals noch keine nähere Rechenſchaft über das Gehörte zu geben; erſt ſpäter machte ſich dieſes Bedürfniß geltend. Bald darauf wurde ich mit Carl Reinecke bekannt und befreundet, deſſen meiſterliches Spiel mir die Schätze der bis dahin erſchienenen Claviercompoſitionen Schumann's eröffnete und durch öftere Wiederholungen zum Verſtändniß brachte. Hierdurch trat ich dem Geiſt der Schumann'ſchen Tonmuſe ſo nahe, daß ich mir über dieſelbe bald vollkommen klare Anſchauungen zu bilden vermochte.

Bald nach der Quartettprobe zu „Paradies und

Peri" nahmen nun auch die allgemeinen Chorproben ihren Anfang. Sie fanden in dem kleinen Gewandhausſaale ſtatt, welcher Anfangs als Unterrichtslokal für die Zöglinge der Muſikſchule diente. Obwohl ich hinreichende Gelegenheit fand, durch meine Mitwirkung im Orcheſter das Werk bei den Aufführungen am 4. und 11. December 1843 genauer kennen zu lernen, ſo beſuchte ich doch fleißig die vielen, dazu vorher ſchon abgehaltenen Clavierproben, wodurch die von Schumann genommenen Tempi ſowohl, wie auch ſeine Intentionen in Betreff der Auffaſſung des Ganzen ſich meinem Gedächtniß feſt einprägten. Frau Clara Schumann gab dem Chor durch die von ihr in vollendeter Weiſe ausgeführte Clavierbegleitung den nöthigen Halt, während ihr Gatte den Tactſtock führte. Auf einer dieſer Proben war auch Mendelsſohn zugegen. Er nahm Platz neben Frau Schumann, wendete ihr das Blatt um, und intonirte an einigen Stellen mit ſeiner angenehmen, zartklingenden Tenorſtimme die Soloeinſätze. Dies Vorkommniß zeugt ebenſoſehr für die freundlichen Beziehungen beider Männer zueinander, wie die künſtleriſche Hingebung und Sorgfalt, womit Mendelsſohn bei der Einſtudirung und Aufführung Schumann'ſcher Compoſitionen in den Gewandhausconcerten zu Werke ging.

Es iſt öfters geſagt worden, daß Mendelsſohn die warme, begeiſterte Anerkennung, welche Schumann ihm in Wort und Schrift entgegengebracht, nicht in gleichem Maaße erwiedert habe, und daß er ſogar in einem gewiſſen Vorurtheil gegen ſeinen hochbegabten Zeitgenoſſen befangen geweſen ſei, weil er geglaubt habe, in ihm einen gefährlichen Rivalen erblicken zu müſſen. Für eine ſolche Behauptung liegen indeſſen Beweiſe nicht vor. Ein derartiges Verhalten würde auch mit Mendelsſohn's liebenswürdigem, edelm und äußerſt weltklugen Weſen durchaus nicht in Einklang zu bringen ſein. Sein hervorragendes, von glänzendſten Erfolgen gekröntes Wirken als Tonſetzer konnte ihn neidlos auf die Leiſtungen Anderer ſehen laſſen. Und wenn er ſich als ein Meiſter von vollkommener Einſicht auch wohl eingeſtehen mochte, daß er Schumann's Vertiefung des muſikaliſchen Ausdruckes nicht zu erreichen vermöge, ſo konnte er ſich dafür wiederum ſagen, daß er ihm im Gebrauche der Kunſtmittel und insbeſondere der formellen Darſtellung des Kunſtwerkes überlegen ſei.

In Betreff der Formenfrage war Mendelsſohn allerdings ſehr empfindlich, und es liegt daher nicht außer dem Bereich der Möglichkeit, daß dieſes Moment, welches eben in Schumann's Compoſitionen nicht ſelten etwas zu wünſchen übrig läßt, ihm eine Art von Reſerve bei Beurtheilung derſelben auferlegt hat, was dann wohl eine unrichtige Deutung veranlaßt haben mag. An irgend eine Animoſität Mendelsſohn's gegen

Schumann iſt dabei aber auf keine Weiſe zu denken. Waren ihm doch Formenmängel auch bei andern Componiſten für den Genuß hemmend. Namentlich darf dies mit Beziehung auf Franz Schubert behauptet werden. Schumann, der bekanntlich die Tonſchöpfungen dieſes eben ſo genialen als fruchtbaren Meiſters ſehr hoch ſtellte, erzählte mir in Düſſeldorf, daß Mendelsſohn kein großer Verehrer Schubert'ſcher Muſik geweſen ſei, weil ſie in formeller Hinſicht nicht die Merkmale der Claſſicität an ſich trüge, und fügte hinzu, er habe ſich über eine, gelegentlich im Voigt'ſchen Hauſe*) zum Vortrag gebrachte vierhändige Clavierphantaſie von Schubert moquirt und ſogar etwas abfällig geäußert. Später freilich, nachdem Mendelsſohn die C-dur-Symphonie dieſes Tondichters kennen gelernt, habe er günſtiger über ihn geurtheilt. Aber ſo recht ſympathiſch, namentlich in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen, ſei ihm Schubert doch nie geweſen.

Einen zweiten dunkeln Punkt in der Denkungsart Mendelsſohn's über Schumann glaubte man darin ſuchen zu müſſen, daß der letztere ſich muſikſchriftſtelleriſch bethätigte. Wirklich hatte der Schöpfer der Sommernachtstraum-Muſik die Meinung, ein Muſiker dürfe nicht über ſeine Kunſt ſchreiben, ſondern nur

---

*) Es war das Haus ſeiner kunſtgebildeten Freundin Henriette Voigt. S. über dieſelbe meine Schumannbiographie (Aufl. III) S. 99 ff.

Muſik machen oder componiren, — ein geflügeltes Wort, welches von ſeinen Anhängern nachgeſprochen wurde, ohne daß ſie ſich was Rechtes dabei dachten. Schumann machte bekanntlich ſtets den beſten Gebrauch von der Feder, wenn er ſich veranlaßt ſah, über eine irgendwie hervorragende oder auch nur beachtenswerthe Erſcheinung in der Muſikliteratur ſeine Meinung zu ſagen, ausgenommen vielleicht ein paar Fälle, in denen ihm der Blick durch beſondere Umſtände getrübt war. Er trat für alles Tüchtige, Schöne und Bedeutende mit Wärme und Begeiſterung, und zwar in durchaus ſelbſtloſer Weiſe ein. Und gerade Mendelsſohn, der keineswegs unempfänglich für die Anerkennung ſeiner Meiſterſchaft durch die Preſſe war, durfte alle Urſache dazu haben, mit Schumann zufrieden zu ſein, wenn dieſer in ſeiner Zeitung über ihn ſprach. Hierfür zeugt denn auch der andauernd freundſchaftliche Verkehr, welcher zwiſchen beiden ſo bedeutenden Künſtlern beſtand, und welcher namentlich während der Junggeſellenzeit derſelben ein reger war. Schumann bewahrte ſeine anhängliche Geſinnung für Mendelsſohn auch über's Grab hinaus. Als die Trauerbotſchaft von deſſen jähem Ende durch Deutſchland ging, eilte Schumann nicht nur von Dresden nach Leipzig, um dem entſchlafenen Kunſtgenoſſen die letzte Ehre zu erweiſen, ſondern feierte auch das Andenken des Freundes durch ein dem Todestage (4. November) deſſelben gewidmetes Muſikſtück in ſeinem Jugendalbum.

So iſt alſo als feſtſtehend anzunehmen, daß irgend eine ernſtliche Differenz zwiſchen Mendelsſohn und Schumann niemals ſtattgefunden hat. Wenn dagegen in der böſen Welt Leipzig's mancherlei Geſchwätz über Reibungen curſirten, ſo ſind dieſe ſicher nur auf Rechnung eines gewiſſen, mit Emſigkeit betriebenen Parteiweſens zu ſchreiben, wofür denn die beiden Meiſter nicht verantwortlich zu machen waren.

Die unbedingte und ſtellenweiſe auch vielleicht abſichtlich ſehr ſtark betonte Verehrung, welche Mendelsſohn infolge ſeiner hohen Verdienſte um das Leipziger Muſikleben in den dortigen, damals maaßgebenden Kreiſen genoß, war einigermaßen dazu gemacht, die Eiferſucht der Anhänger Schumann's zu erregen, welche glauben mochten, daß für den noch nicht zu allgemeinerer Anerkennung gelangten Meiſter ein Gleiches zu beanſpruchen ſei. Manchen ſogenannten guten Freunden Mendelsſohn's mochte es dagegen wünſchenswerth oder gar nothwendig erſcheinen, der von Jahr zu Jahr ſteigenden Bedeutung Schumann's als Tonſetzer einen gewiſſen, wenn auch vielleicht nur paſſiven Wiederſtand zu Gunſten des von ihnen erwählten künſtleriſchen Schutzpatron's entgegenſetzen zu müſſen. Man weiß ja, wie es in ſolchen Fällen zu gehen pflegt. Ein von der einen Seite unbedachtſam ausgeſprochenes Wort wird aufgegriffen, weiter getragen, verdreht, in verſchiedenen Verſionen commentirt, und die Schärfung des ſchon vorhandenen Gegenſatzes wird zur Thatſache, die dann weitere Conſequenzen erzeugt. So war es thatſächlich in den vierziger Jahren zu Leipzig, auch als Schumann nicht mehr dort lebte. Aber man hat ſich derartige Strömungen in der Hauptſache doch nur, ſo zu ſagen, als latente zu denken. Nur ganz gelegentlich reflektirten ſich die angedeuteten Gegenſätze auch in der Lokalpreſſe. So wurde in einem Muſikbericht einmal bemerkt, daß in den Gewandhausconcerten zu viel Mendelsſohn'ſche Compoſitionen zur Aufführung kämen, wahrſcheinlich mit dem Hintergedanken, daß die Schumann'ſchen Werke dabei zu kurz kämen. Es iſt ſehr begreiflich, wenn Mendelsſohn dadurch empfindlich verletzt wurde, aber auf ſeine Beziehungen zu Schumann hat dies ſicherlich keinen Einfluß gehabt. Er begnügte ſich damit, den Wunſch auszuſprechen, daß man von der Aufführung ſeiner Compoſitionen abſehen möge, was natürlich auf die Dauer nicht möglich war.

Nun, jene Zeit mit ihren, gegen das heutige Coterie- und Cliquenweſen noch indifferent erſcheinenden Parteiſtellungen iſt längſt dahin. Die Werke Mendelsſohn's und Schumann's ſtehen friedlich nebeneinander, und werden nur noch ihrem Kunſtwerth nach, ohne alle perſönliche Rückſichten gewürdigt, wenn auch nicht zu verkennen iſt, daß das Zünglein der Waage gegenwärtig etwas mehr zu Gunſten des letzteren Meiſters geneigt iſt.

Ich kehre von dieſer Abſchweifung nochmals zu „Paradies und Peri“ zurück, um über die erſten Aufführungen dieſes ſchönen Werkes Einiges zu berichten. Sie gingen, wie ſchon bemerkt, am 4. und 11. December 1843 im Gewandhausſaale vor ſich. Ein ſtattlicher, ſorgfältig eingeübter Chor ſtand, unterſtützt von dem felſenfeſten Gewandhausorcheſter, dazu in Bereitſchaft. Schumann leitete beide Aufführungen, welche glatt von Statten gingen. Die Solopartieen waren folgendermaßen vertheilt: Frau Livia Frege ſang die Peri, Fräulein Marie Sachs (jetzt Frau Dr. Reclam) die zweite Sopranpartie incluſive der wundervollen Jungfrauenarie, doch nur in der erſten Aufführung. Die Altpartie wurde von Frau Bünau-Grabau[2]) vertreten, welche zugleich die Harfenſoli des Werkes ausführte. Die Herren Schmidt und Pögner vom Leipziger Stadttheater endlich, ſangen die Tenor- und Baßſoli.

Die Aufführungen durch ſichtliche Begeiſterung aller Mitwirkenden für die herrliche Tondichtung getragen, waren vortrefflich. Jeder zeigte ſich bemüht, das Beſte zu leiſten. Unter den Soliſten hob ſich aber vor Allen Frau Livia Frege durch ihre wahrhaft entzückenden Leiſtungen hervor. Dieſe hochbegabte, poetiſch empfindende Künſtlerin zu hören, gab es nur ſelten noch Gelegenheit, wenn man nicht das Glück genoß in ihrem Hauſe eingeführt zu ſein, da ſie bereits frühzeitig von der Oeffentlichkeit zurückgetreten war. Nun gab das neue Werk Schumann's willkommenen Anlaß dazu.

Beim Anhören der von Frau Livia Frege ausgeführten Peri-Geſänge konnte man ſich des Eindruckes nicht erwehren, daß dem Meiſter beim Schaffen der ſchwungvoll gedachten Sopranpartie die ebengenannte geiſtvolle Interpretin derſelben lebhaft vorgeſchwebt habe, ſo vollkommen angepaßt erſchien ihrer Individualität Alles, was darin zu ſingen und auszudrücken iſt. Und umgekehrt wußte auch ſie den ganzen muſikaliſch poetiſchen Gehalt ihrer Aufgabe in ſo eindringlicher und lebenswahrer Weiſe wiederzugeben, wie ich nie ſpäter von einer andern Sängerin gehört habe.

Wie tief Frau L. Frege vermöge ihrer Begabung in den ſublimen Geiſt der Schumann'ſchen Tonſprache eingedrungen war, zeigte ebenſo ihre verſtändnißvolle Auffaſſung der lyriſchen Erzeugniſſe dieſes Meiſters. In gleicher Weiſe wußte ſie auch die Lieder und Geſänge Franz Schubert's, Mendelsſohn's und Robert Franz' wiederzugeben, die ſie mit ſo überzeugender Wahrheit zur Darſtellung brachte, daß man ſie ſich kaum anders und ſchöner denken konnte. Sie war eben im Liederſache eine Meiſterin par excellence, auf deren Beſitz Leipzig ſtolz ſein durfte.

Die erſte Aufführung von Paradies und Peri war vorüber, und die elektriſirende Wirkung, welche das Ganze auf die zahlreiche Zuhörerſchaft gemacht hatte, erzeugte den lebhaften Wunſch nach einer baldigen Wiederholung des Werkes, welche auch acht Tage ſpäter ſchon unter der lebhafteſten Theilnahme des Publikums ſtattfand. Diesmal hatte Frau Livia Frege auch noch die Jungfrauenarie mit übernommen, welche ſie mit unbeſchreiblich ſchönem, ſchwärmeriſch erregten Ausdruck ſang, — es war eine Leiſtung, die mir unvergeßlich bleiben wird.

Die zweite Aufführung des Werkes verlief ebenſo glücklich wie die erſte. Schumann aber wurde in einer der Bedeutung ſeiner Meiſterſchöpfung entſprechenden Weiſe gefeiert und geehrt.

II.

Beſuche nach Leipzig.

Das Schumann'ſche Künſtlerpaar, welches im October 1844 ſeinen Wohnſitz nach Dresden verlegt hatte, beſuchte Leipzig zur Neujahrszeit 1846. Clara Schumann war zur Mitwirkung in dem auf den erſten

Januar fallenden Gewandhausconcert eingeladen, und von ihrem Gatten begleitet worden. Die Gegenwart des Meiſters gab einem Quartettverbande, zu welchem außer mir, Otto v. Königslöw, Carl Reinecke und Andreas Grabau gehörte, willkommene Veranlaſſung, denſelben in einer improviſirten Matinée durch den Vortrag einiger ſeiner Kammermuſikwerke, namentlich aber ſeiner Streichquartette zu überraſchen. Bei dieſer Gelegenheit geſchah es, daß Schumann nach den As-dur-Variationen des zweiten Quartetts (F-dur) ſich mißbilligend über das von uns ruhiger genommene Tempo der Coda äußerte. Als wir ihn in Folge deſſen darauf aufmerkſam machten, daß er ja ausdrücklich ein „più lento“ bei dieſer Stelle vorgeſchrieben habe, erwiederte er mit der größten Beſtimmtheit, daß das nicht richtig ſei, indem er uns zugleich erſuchte, das Wort „lento“ in „mosso“ umzuändern.

Um einen Druckfehler handelte es ſich in dieſem Falle freilich nicht, denn in dem Manuſcript des Meiſters, welches ſich, beiläufig geſagt, im Beſitze Raymund Härtel's in Leipzig befindet, iſt gleichfalls an der betreffenden Stelle „più lento“ zu leſen. Es iſt gewiß nicht zu bezweifeln, daß Schumann urſprünglich für dieſe Bezeichnung geweſen iſt, ebenſo aber auch, daß er ſpäter ſeine Anſicht geändert hat. Und im Grunde wird jeder muſikaliſch Empfindende ihm darin beiſtimmen müſſen, denn die fragliche Coda in einer noch langſameren Bewegung genommen, wie das unmittelbar vorhergehende Tempo, wirkt unbedingt ſchleppend.

Dieſer Fall iſt übrigens ſehr bezeichnend dafür, wie wechſelnd die Anſichten eines Tonſetzers über ſeine eigenen Schöpfungen mitunter ſein können. Auch bei Mendelsſohn kam dies vor. Er war in Betreff ſeiner Compoſitionen nicht ſelten ſchwankend, und nahm das Tempo ein und deſſelben Stückes bei verſchiedenen Aufführungen weſentlich anders, was in den von ihm dirigirten Werken anderer Meiſter nicht ſo bemerklich war.

Anfangs November 1846 kam Schumann mit ſeiner Gattin wiederum nach Leipzig, um der erſten Aufführung ſeiner C-dur-Symphonie im Gewandhausconcert beizuwohnen, welche von Mendelsſohn dirigirt wurde. Schumann war auf der Probe als Zuhörer anweſend, und fand ſich trotz der Sorgfalt, mit welcher Mendelsſohn das Werk einübte, doch veranlaßt, mancherlei Bemerkungen in Betreff ſeiner Intentionen einzuſchalten, die natürlich ſofort berückſichtigt wurden. Namentlich konnte ihm die in Betreff der Intonation Seitens der Holzbläſer ſchwierige Durchführungspartie des erſten Satzes nicht gleich zu Dank geſpielt werden. Es blieb immer noch etwas zu bemerken. Mendelsſohn war unermüdlich in der Interpretation der Wünſche des Componiſten, und wiederholte die Stelle ſo lange, bis Schumann ſich befriedigt zeigte. Die Aufführung gelang denn auch vorzüglich, und ergab für die damals in Leipzig ſchon zu einer zahlreichen Gemeinde angewachſenen Verehrer Schumann's einen außerordentlichen Genuß.

Der Meiſter war von der Wirkung des Werkes, welches ohne Frage zu ſeinen bedeutendſten Schöpfungen zählt, ſehr befriedigt, und hatte, wahrſcheinlich mit in Folge davon, ſeine ehemaligen Stammtiſchgenoſſen, ſo weit ſie eben noch vorhanden waren, nebſt einigen anderen Bekannten veranlaßt, in dem ſchon erwähnten Poppe'ſchen Reſtaurationslokal (Burgſtraße 8) einen Abend mit ihm zuzubringen, bei welcher Gelegenheit er ſich aufgeräumt und heiteren Sinnes zeigte.

Schumann verweilte diesmal ein paar Wochen in Leipzig, da ſeine Gattin am 16. November ein eigenes Concert im Gewandhauſe veranſtaltete, in welchem die C-dur-Symphonie nochmals unter ſteigendem Beifall zur Aufführung gelangte.

III.

Die Oper Genoveva.

Weitere Berührungspunkte mit Schumann ergaben ſich für mich im Frühjahr 1848, ſowie im Januar

1849 und im Februar 1850. Die in letzterem Jahre von Dresden erfolgte Herüberkunft deſſelben in Begleitung ſeiner Gattin war mit durch die Vorbereitungen veranlaßt, welche der etwa vier Monate ſpäter fallenden Aufführung der „Genoveva“ vorausgingen. Schumann hatte für die Darſtellung dieſes, gleichwie für diejenige ſeiner anderen größeren, bereits veröffentlichten Werke zunächſt an Leipzig als damaligem Centrum des deutſchen Muſiklebens gedacht, wo ja überdies auch ſeine Geiſtesſchöpfungen inzwiſchen ſchon heimiſcher als anderwärts geworden waren. Nachdem der urſprünglich für die Inſcenirung der Genoveva vereinbarte Termin (Frühjahr 1849) nicht eingehalten worden war, verſchleppte ſich die Angelegenheit bis in den Sommer des folgenden Jahres, da die Oper thatſächlich erſt am 25. Juni 1850 über die Bretter ging.

War Schumann über die im gegenwärtigen Falle bewieſene Saumſeligkeit des Theaterdirektors Wirſing mit Recht ungehalten, ſo durfte er es insbeſondere auch mit dem unvortheilhaft gewählten Zeitpunkt für die erſte Aufführung eines ſo ernſten Werkes ſein. Sehr richtig bemerkte er hierüber in einem Briefe an den älteren der Gebrüder Härtel: „Wer geht im Mai und Juni ins Theater, und nicht lieber in's Grüne“? Dennoch mußte er ſich zufrieden geben, daß ſein ſeit zwei Jahren bühnenfertiges Werk endlich an die Reihe kam. Die Beſorgniß, daß es im Hinblick auf die

„Saison morte“ möglicherweiſe an einer regen Theilnahme von Seiten des Publikums fehlen könne, erwies ſich indeſſen als eine unbegründete, denn die drei, kurz aufeinanderfolgenden Vorſtellungen der Genoveva, insbeſondere aber die beiden erſten, von Schumann perſönlich geleiteten, erfreuten ſich eines gut beſetzten Hauſes: ſeine zahlreichen Leipziger Verehrer waren begreiflicherweiſe begierig, die produktive Kraft des Meiſters auch in dieſem ſo ſchwierigen Gebiete kennen zu lernen. Für Viele ergab ſich überdies das Bedürfniß, die muſikaliſch ſo bedeutſame Novität wiederholt zu hören.

Wie ſehr das Erſcheinen einer Oper von Robert Schumann auf der Bühne auch in weiteren Kreiſen als ein bedeutſames Ereigniß angeſehen wurde, beweiſt der Umſtand, daß ſich zur Darſtellung derſelben Künſtler wie Spohr, Hiller und Gade eingefunden hatten, von denen der Altmeiſter des deutſchen Geigenſpieles ſich beſonders für das Werk intereſſirte.

Julius Rietz, welcher damals als Capellmeiſter am Theater fungirte, und die Vorproben zur Genoveva mit der ihm eigenen Gewiſſenhaftigkeit geleitet hatte, trat die Direktion vor der Generalprobe an Schumann ab. Die Hauptrollen waren mit Ausnahme der Margaretha, welche in Frau Günther-Bachmann eine vorzügliche Darſtellerin fand, obwohl nicht in ausgezeichneter, doch aber in vollkommen genügender Weiſe beſetzt. Den Siegfried gab Herr Braſſin, Vater des bekannten Pianiſten, die Genoveva wurde von Fräulein Caroline Meyer dargeſtellt, — eine ſehr gewandte Sängerin, deren Organ indeſſen etwas entſchieden Inſtrumentales, man könnte ſagen Clarinettenartiges hatte — und die Rolle des Golo befand ſich in den Händen des Tenoriſten Wiedemann. Die Vertreter der Nebenpartien, ſowie des Chores und Orcheſters thaten ſammt und ſonders vollauf ihre Schuldigkeit, und ſo waren die Aufführungen im Ganzen gute, zufriedenſtellende. Der Erfolg indeſſen erhob ſich nicht über einen ſogenannten Succès d'estime. Es konnte freilich kaum anders ſein: mag man die Lichtſeiten von Schumann's Oper, die dieſelbe namentlich in muſikaliſcher Beziehung beſitzt, ſo hoch ſtellen wie man will, — darüber wird unter Urtheilsfähigen kein Zweifel herrſchen, daß ſie in dramatiſcher Hinſicht nicht packend, hinreißend und zündend wirken kann. Es iſt, ganz abgeſehen von den einzelnen Mängeln, welche aus der theilweiſe verfehlten Anlage und Behandlung des Stoffes hervorgehen*), als ob das Ganze unter dem beengenden Druck einer düſter bewölkten Atmoſphäre leidet, der den Genießenden nicht frei aufathmen und mitempfinden läßt. Die handelnden Perſonen ſind nicht plaſtiſch zu Charaktertypen herausgearbeitet: ſie vermögen dramatiſch nicht vollſtändig aus ſich herauszugehen. Und auch geſanglich können ſie es nicht, weil der Schwerpunkt des muſikaliſchen Momentes im Orcheſter liegt, ſo daß die überwiegend ſymphoniſche Behandlung deſſelben bei mehrentheils dicker Inſtrumentation häufig einer freien, unbeſchränkten Entfaltung des vokalen Elementes hemmend im Wege ſteht. So iſt es denn nicht ſelten, als ob die Sänger von einem Schleier umhüllt ſind, welcher dämpfend wirkt. Dieſes im Zuſammenhange mit dem Umſtande, daß die an ſich geiſtvoll edle, und meiſt auch ſchön empfundene Muſik in nahezu gleichartiger Gefühlstonart fortſtrömt, läßt um ſo eher den Antheil des Hörers ermatten, als auch das Recitativ von Schumann ganz umgangen worden iſt. Dieſes Darſtellungsmittel hat aber nicht allein für die Gewinnung von Ruhepunkten, ſondern auch für die contraſtirende Gruppirung der Hauptmomente des Stoffes eine ſo wichtige Bedeutung, daß es auf die Dauer nicht ohne Nachtheil für die Totalwirkung eines Bühnenwerkes entbehrt werden kann.

---

*) Ich habe dies in meiner Schumannbiographie, Aufl. III. S. 215 ff. näher zu begründen verſucht. Vergl. auch über Genoveva Ph. Spitta's „ein Lebensbild Schumann's“, S. 42 f.

Wenn ſich dieſe Eindrücke ſchon bei den erſten Aufführungen der Genoveva entſchieden fühlbar machten, ſo wurde mir die Grundurſache davon erſt ganz klar, als ich dieſe Oper nach 32 Jahren, und zwar in vorzüglicher Beſetzung wieder einmal zu hören Gelegenheit fand.

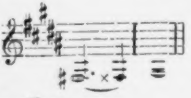
Nachdem Robert Schumann als Tondichter ſeit längerer Zeit ſchon zu allgemeiner Anerkennung gelangt iſt, und jedenfalls mit in Folge davon die meiſten größeren Theater endlich ſeine einzige Oper zur Darſtellung gebracht haben, ſteht wohl zu hoffen, daß dieſe in mannichfachem Betracht immerhin hervorragende Schöpfung wenigſtens jenes Heimathsrecht auf der Bühne erworben haben wird, welches ſo manche, nicht zur Popularität gelangte Opern anderer deutſcher Tonmeiſter genießen.

IV.

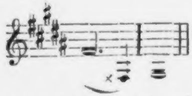
Perſönliches.

Die aus Anlaß der erſten Genovevaaufführungen erfolgte Anweſenheit des Schumann'ſchen Künſtlerpaares in Leipzig gab mir wiederholt erwünſchte Gelegenheit zu perſönlichem Verkehr mit dem Meiſter. Auch genoß ich die Gunſt, während dieſer Zeit im P.'ſchen Hauſe, welches einen Sammelplatz für einheimiſche wie fremde Künſtler bildete, mit ſeiner genialen Gattin zu muſiciren. Speciell war es das für

Horn geſchriebene Adagio und Allegro (op. 70) im Violinarrangement, welches die hohe Meiſterin des Clavierſpieles mit mir vortrug. Die mit dem Eintritt des H-dur im Allegroſatze wiederkehrende breite und ausdrucksvolle Anfangsmelodie hat wegen des fis der kleinen Octave, mit welchem die Cantilene dem Originalſatze gemäß beginnt, für das Geigenarrangement eine Alteration erleiden müſſen, weil ja dieſer Ton auf der Violine nicht vorhanden iſt. Statt



ſetzte Schumann alſo:



Dies wollte mir jedoch gar nicht gefallen, und ich nahm mir daher die Freiheit, die urſprüngliche Lesart dadurch herzuſtellen, daß ich vor Beginn des Allegro's die G-Seite der Violine unbemerkt um einen halben Ton herunterſtimmte. Nun klang die Stelle ſo, wie ſie urſprünglich gedacht war. Schumann, überraſcht von dem unerwarteten Effekt, kam nach Beendigung des Stückes mit freundlicher Miene ſchnell auf mich zu, um mich über das von mir unternommene harmloſe Kunſtſtück in Betreff des tiefen fis zu befragen. Meine Erklärung fand ſo ſehr ſeinen Beifall, daß er ſofort mit Bleiſtift die betreffende Aenderung in meiner Stimme notirte*).

Dieſer Muſikabend wurde noch in anderer Beziehung für mich bedeutungsvoll. Ich äußerte nämlich, da es mir bekannt geworden, daß Schumann den an ihn ergangenen Ruf als Muſikdirektor in Düſſeldorf angenommen hatte, den Wunſch, ihm an den Rhein folgen zu dürfen. Nach mehr als einer ſiebenjährigen Anweſenheit in Leipzig, wo ich für meine Berufsintereſſen das Mögliche erreicht hatte, verlangte es mich einmal hinaus in die Welt, und die Ausſicht, in der unmittelbaren Nähe des verehrten Meiſters für meine weitere künſtleriſche Ausbildung thätig ſein zu können, hatte etwas ſehr Verlockendes. Schumann ging auch ſogleich in freundlichſter Weiſe auf meine ihm gemachte Andeutung ein, und verſprach mir, bei ſeinem Amtsantritt als Muſikdirektor für meine Berufung nach Düſſeldorf wirken zu wollen, was denn auch geſchah.

In der Rheiniſchen Künſtlerſtadt Mitte October deſſelben Jahres angelangt, fiel mir die Aufgabe zu, in den von Schumann geleiteten Concerten des „Allgemeinen Muſikvereins“ am erſten Pult vorzugeigen und ein paar Mal während des Winters Solo zu ſpielen. So ſehr mir dieſe Thätigkeit auch behagte, ſo war ich mir doch vollſtändig klar darüber, daß der häufige Verkehr mit dem an der Spitze des dortigen Muſiklebens ſtehenden verehrungswürdigen Künſtlerpaar den Hauptwerth für mich bildete. Die tieferen Einblicke, welche ich dadurch in die ſchöpferiſche Thätigkeit R. Schumann's und in den Geiſt ſeiner Werke einerſeits empfing, ſo wie die künſtleriſchen Anregungen, welche mir durch das öftere Zuſammenſpiel mit deſſen Gattin andererſeits zu Theil wurden, — Alles dies machte mir den Düſſeldorfer Aufenthalt mit zur intereſſanteſten und genußreichſten Zeit meines Lebens. Auch war es ein durch nichts zu erſetzender Gewinn für mich, eine ganze Reihe von Compoſitionen des Meiſters ſofort nach ihrer Entſtehung kennen zu lernen und damit zugleich werthvolle Fingerzeige für Auffaſſung derſelben aus erſter Hand zu empfangen.

---

*) Dieſes Andenken ſo wie auch anderes Derartiges von der Hand des Meiſters, iſt mir im Laufe der Zeit leider abhanden gekommen. Es giebt eben Leute, die es nicht für Unrecht halten, dergleichen einfach zu confiſciren und für ſich zu behalten.

Schon bald nach meiner Ankunft in Düſſeldorf entwickelte ſich ein ſo reger Verkehr mit Schumann, daß ich ihn faſt täglich ſah. Entweder führten mich muſikaliſche Angelegenheiten zu ihm, die dann in ſeinem Arbeitszimmer bei einer Cigarre beſprochen wurden, oder ich holte ihn um 12 Uhr zu den von ihm ziemlich regelmäßig unternommenen Spaziergängen ab, an denen auch ſeine Gattin häufig Theil nahm. Bei ſolcher Gelegenheit gab ſich ſeine groſze Empfänglichkeit für Naturgenüſſe kund. Gewöhnlich führte uns die Promenade durch die weitläufigen Partien des großartig angelegten Hofgartens, der ſich bis zum Rheinufer hin erſtreckt. Hier verweilte Schumann gern einige Augenblicke, um mit ſichtlichem Behagen durch ſein Augenglas den muntern Lauf des ſchönſten deutſchen Stromes zu verfolgen. Insbeſondere aber erfreute er ſich an den erſten Boten des kommenden Lenzes. Das ſprießende Grün im Verein mit dem Geſang der Vögel und namentlich der Nachtigallen, die ſo zahlreich dort waren, daß Schumann bisweilen ſagte, auf jedem Baume ſitze eine, erweckte ſein lebhaftes Wohlgefallen. Dabei fand ſich auch gelegentlich Anlaß zur Unterhaltung, ſowohl über Perſonen, wie über Sachen, ſo daß die Stunde bis zur Mittagszeit ſchnell hinging. Nicht ſelten allerdings, wenn Schumann mit ſeinen muſikaliſchen Gedanken beſchäftigt war, was ſich dadurch zu erkennen gab, daß er geſenkten Blickes von Zeit zu Zeit mit der rechten Hand Taktbewegungen machte, gingen wir ſchweigſam nebeneinander her, und das einzige geſprochene Wort war, ſo zu ſagen, das „Adieu“ beim Abſchiede.

Oefters holte ich Schumann auch Nachmittags um 6 Uhr von ſeiner Behauſung ab, um mit ihm bei einem Glaſe Bier oder Wein ein Stündchen zuzubringen*). Als ich mich einmal zu dieſem Zweck zu ihm begab, hörte ich, an der Thür ſeines Zimmers angelangt, drinnen Clavier ſpielen. Ich blieb ruhig ſtehen und lauſchte den myſtiſch verſchleierten und phantaſtiſch durcheinanderwogenden Klängen, welche wunderſam mit der hereinbrechenden Nacht — es war Winterszeit — harmonirten. Ich merkte ſogleich, daß kein Anderer als Schumann am Clavier ſitzen könne: es wurde mir der lang erſehnte Wunſch erfüllt, ihn einmal phantaſiren zu hören. Der Meiſter erging ſich in der Stimmung ſeines Clavierſtückes, welches die Ueberſchrift „Abends“ trägt. Aber es erklangen dabei Töne und Weiſen, ſo eigenartig und ſinnberauſchend, wie ich nichts noch gehört. Man kennt Schumann's Schwärmerei der Empfindung, wie ſie ſich in vielen ſeiner Compoſitionen ſo ſympathieerweckend ausſpricht. Dieſe Ausdrucksweiſe in potenzirtem Maaße muß man ſich denken, um eine annähernde Vorſtellung davon zu gewinnen, wie ich an jenem Abend Schumann phantaſiren hörte. Es war kein eigentliches Clavierſpiel, ſondern mehr ein geiſterhaftes Schweben und Weben in ätheriſchen Tonwellen, ein viſionäres Tönen und Klingen, wie aus einer Märchenwelt heraus. Oft klang es wie Aeolsharfen, durchhaucht von ſüßer Melancholie, eine traumartig durcheinandergeſchlungene Phantasmagorie, aus welcher es hier und da wie farbig funkelnde Lichter hervorblitzte. Meine Sinne waren wie trunken. Dieſer Zuſtand aber zwang mich endlich, den auf mir ruhenden Bann zu brechen, um wieder frei aufathmen zu können. Raſch entſchloſſen pochte ich an die Thür, und bei meinem Eintritt ins Zimmer verſtummte ſofort das Inſtrument. Mir aber war zu Muthe, als ob mein Blick in eine Zauberwelt gefallen ſei.

---

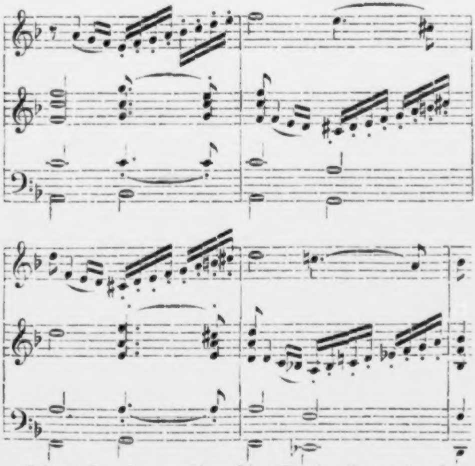
*) Eines Abends ſaßen wir in einer Weinwirthſchaft der Bolkerſtraße bei einem Schoppen gewöhnlichen Weißweines zuſammen. Beim erſten Schluck verzog Schumann den Mund, ſprühte den Wein von ſich, und ſagte: „Wir wollen ein Glas Champagner trinken.“ Als dieſer gebracht war, und wir davon genoſſen hatten, bemerkte Schumann befriedigt: „Der ſchlägt Funken aus dem Geiſt.“

V.

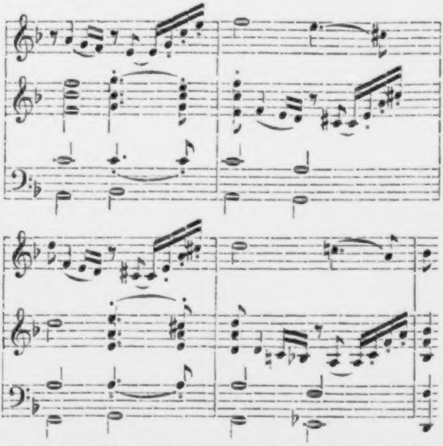
Schumann als Muſikdirektor.

Während der erſten Hälfte ſeines Düſſeldorfer Wirkens als Dirigent fühlte ſich Schumann im Ganzen genommen recht behaglich. Der vollſtändige Wechſel der Verhältniſſe, welchen die Ueberſiedelung von Dresden nach der Rheiniſchen Malerſtadt mit ſich brachte, übte eine wohlthätig animirende Wirkung auf ihn aus. Schon der Gedanke an ſich, endlich erreicht zu haben, wonach er in den letzten Jahren getrachtet, nämlich zu einer praktiſchen, lukrativ geſicherten Direktionsthätigkeit zu gelangen, mußte befriedigend auf ihn wirken. Schumann hatte zwar in Dresden 1847 ſchon die Leitung eines Männergeſangvereins, der ihn indeſſen auf die Dauer nicht feſſeln konnte, übernommen, und war außerdem zu Anfang 1848 dort auch an die Spitze eines gemiſchten, ſpäter nach ihm benannten Geſang-Vereins getreten. Allein er hegte den Wunſch nach weiteren, lohnenderen Erfolgen in dieſer Richtung, und knüpfte daran 1849, als das Gerücht von der Berufung des Capellmeiſters Julius Rietz nach Berlin auftauchte, die Hoffnung, deſſen Nachfolger am Leipziger Gewandhaus werden zu können. Als dies nicht geſchah, wandte er ſeine Blicke auf das gerade zu jener Zeit durch Wagner's Flucht erledigte Capellmeiſteramt an dem Dresdner Hoftheater, — ein Wirkungskreis, der freilich in keiner Weiſe für ihn gepaßt hätte, und für den er an maßgebender Stelle ernſtlich auch nicht ins Auge gefaßt war. Nun wurde er für die fehlgeſchlagenen Hoffnungen durch Düſſeldorf entſchädigt. Das neugewonnene Amt war in zweierlei Hinſicht mit Vortheilen für ihn verbunden. Einmal wurde durch die mit demſelben verknüpfte praktiſche Thätigkeit jenes ihm eigene Inſichverſunkenſein auf wohlthätige Weiſe unterbrochen, und dann war ihm auch die Möglichkeit gegeben, ſeine neu entſtandenen Werke alsbald vom Chor oder Orcheſter ausführen zu laſſen, um ſich von ihrer Klangwirkung im Beſonderen zu überzeugen. Wenn ihm dann irgend etwas nicht behagt hatte, ſo gewährte er mir wohl auch die Auszeichnung einer geſprächsweiſen kritiſchen Erörterung. So z. B. ging er am Tage nach der Aufführung ſeiner erſt kurz vorher entſtandenen Es-dur-Symphonie deren Partitur in zweiſtündiger Unterhaltung mit mir durch, wobei er Manches in Betreff der Inſtrumentation zu verbeſſern für nöthig fand, was ſeinen Erwartungen nicht entſprechend geweſen war. Er bezeichnete das mit dem maleriſchen Ausdruck: „Schärfere Lichter aufſetzen". Bei ein paar Stellen behauptete er, die erſte Geige im Tutti nicht herausgehört zu haben, worauf ich ihm rieth, die zweite Violine unisono mitgehen zu laſſen, was er denn auch acceptirte.

Zu Veränderungen des Gedanklichen in ſeinen Compoſitionen war Schumann dagegen nicht ſo leicht geneigt wie Mendelsſohn, der nach Verſicherung des einen der ehemaligen Chefs vom Breitkopf und Härtel'ſchen Verlagsgeſchäfte noch während des Stiches ſeiner größeren Werke mitunter ſo viel umarbeitete, daß ganze, ſchon druckfertige Platten verworfen werden mußten. Schumann behauptete, die urſprüngliche Lesart ſei in der Regel die beſſere. Aus der Düſſeldorfer Zeit iſt mir nur ein bemerkenswerther Fall einer weſentlichen Modification des muſikaliſchen Gedankenganges erinnerlich. Er betrifft die Takte 54 und 56 des erſten Allegro-Satzes der D-moll-Sonate (op. 121) nebſt deren Parallelſtellen im zweiten Theil deſſelben Stückes. Schumann hatte dieſer Stelle zuerſt folgende Faſſung gegeben:



änderte ſie aber, nachdem ſeine Gattin ihm mit mir die Sonate wiederholt vorgeſpielt hatte, ſo ab, wie ſie gedruckt iſt, nämlich:



Bei der nächſten Wiederholung der Sonate erlaubte ich mir die Bemerkung, daß mir die urſprüngliche Lesart beſſer gefiele, weil durch dieſelbe mehr Bewegung und Fluß in dieſe Stelle gebracht werde. Allein Schumann zog es vor, ſtatt der Scala bei der von ihm nachträglich hineincorrigirten thematiſchen Reminiscenz zu bleiben.

Die Bevorzugung, ſo eben erſt entſtandene oder auch ältere Werke des größten der damals lebenden Tonſetzer unter deſſen perſönlicher Leitung hören zu können, wurde nur von einem verhältnißmäßig kleinen Bruchtheil der Düſſeldorfer Concertbeſucher richtig gewürdigt.

Im Allgemeinen ließ man es dabei bewenden, mit dem Ruhm zu liebäugeln, welcher für die Stadt aus der Anweſenheit des genialen Künſtlerpaares hervorging. Das damalige dortige Concertpublikum war in der That auch noch viel zu wenig mit Schumann's ſo eigenartig vertiefter Kunſt bekannt geworden, um ihr gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen. Daher verriethen denn auch die Zeichen des Beifalles, mit denen ſeine zur Aufführung gelangten Werke aufgenommen wurden, keinen wirklich warmen Antheil und noch weniger einen ausgeſprochenen Enthuſiasmus *).

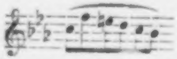
Hierbei nun war für den aufmerkſamen Beobachter eine Eigenthümlichkeit Schumann's zu bemerken: Das mehr oder minder kühle Verhalten des Publikums ſchien ihn nicht im mindeſten zu berühren. So manches

---

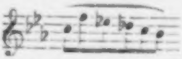
*) Die überaus begeiſterte Aufnahme, welche Schumann's D-moll-Symphonie[3]) bei ihrer erſten Aufführung auf dem Muſikfeſt des Jahres 1853 fand, kann nicht auf Rechnung der Düſſeldorfer allein geſchrieben werden, da das dabei anweſende Publikum zum großen Theil aus Fremden beſtand.

Mal verdroß mich die geoffenbarte Indolenz dieſes „gebildeten“ Zuhörerkreiſes, während Schumann ſich fröhlich und heiter zeigte, wenn nur die Aufführung einer ſeiner Tonſchöpfungen ihn perſönlich befriedigt hatte. Dieſe Eigenthümlichkeit beruhte nicht allein in dem leicht begreiflichen und vollberechtigten Selbſtbewußtſein des Meiſters, ſondern auch in einem ihm innewohnenden Gleichmuth gegen gewiſſe äußere Eindrücke. Dieſer Gleichmuth war jedenfalls theilweiſe mit Urſache der Unzulänglichkeit, mit welcher Schumann bisweilen beim Einſtudiren mancher für die Concertaufführungen beſtimmter Stücke verfuhr. Lag dies wohl auch mit daran, daß es ihm an praktiſcher Directionsgewandtheit gebrach, um in jedem einzelnen Falle ſogleich berichtigend und verbeſſernd einzugreifen, wo es Noth that, ſo war doch ohne Zweifel wiederum auch der Umſtand dabei mitwirkend, daß ihm mitunter der bloße Eindruck genügend erſchien, welchen er vom Nachleſen der Partitur empfing.

Als Beleg dafür mag folgender Vorfall dienen. Am 13. April 1851 führte Schumann Bach's Johannispaſſion auf. Schon die letzten Clavierproben, bei denen ich gegenwärtig war, verſprachen keine korrekte Wiedergabe des ſchwierigen Werkes, und daſſelbe ließ ſich von der Generalprobe ſagen. Insbeſondere kam im Schlußchor des Ganzen (C-moll), welchen Schumann ſchon in der erſten Hälfte der Probe einmal durchſingen ließ, ein höchſt empfindlicher Notenfehler vor. Es war die wiederholt vorkommende Stelle



bei welcher der Sopran unisono mit der erſten Geige geht. Die Geigen ſpielten richtig, der Sopran dagegen ſang regelmäßig:



was denn eine ſehr unangenehme Diſſonanz ergab. Nach Beendigung des Stückes begab ich mich zu Schumann, der mit Stillſchweigen über dieſe Zwieſpältigkeit der Mitwirkenden hinweggegangen war, und bat ihn, die fragliche Stelle ein paar Mal allein vom Sopran und den Geigen wiederholen zu laſſen, worauf er ganz gemüthlich erwiderte: „Ja, man kann nicht Alles probiren.“ Alsdann gab er das Zeichen zu einer längeren Pauſe, und verließ das Podium des Orcheſters, um im Vorſaal bei einem Glaſe Bier auszuruhen. Nun ging ich zu Frau Schumann und drang in dieſelbe, ſie möge doch ihren Gatten zu bewegen ſuchen, beim Wiederbeginn der Probe den ſo auffallenden Fehler zu corrigiren, damit Niemand Veranlaſſung zu einer übelwollenden Bemerkung gegeben ſei. Das geſchah denn auch, und als Schumann zur Fortſetzung der Probe wieder am Dirigentenpult erſchienen war, wurde die Sache in der von mir vorgeſchlagenen Weiſe ſogleich erledigt.

Die Gelaſſenheit, welche Schumann in dieſem wie auch in anderen ähnlichen Fällen gezeigt, wußte er ſich freilich der öffentlichen Tageskritik gegenüber nicht immer zu bewahren. Ph. Spitta erzählt in ſeinem Lebensbild R. Schumann's hierauf bezüglich, wie E. Krüger's Recenſion der „Genoveva" den Meiſter ſo tief verſtimmt habe, daß die freundlichen Beziehungen beider Männer dadurch für immer geſtört worden ſeien. Dagegen bot Schumann gern und aus eigenem Antriebe die Hand zum Frieden, wenn er einmal im Verkehr mit Anderen etwas verſehen hatte. Ich ſelbſt habe mit ihm etwas Derartiges erlebt. Es fiel auf der Probe zu einem Concert vor, deſſen Programm die Leonoren-Ouvertüre in C-dur (Nr. 3) enthielt. Schumann hatte ſchon das Allegro dieſer Compoſition auffallend langſam genommen: indeſſen es wurde ſeiner Tempoangabe gemäß geſpielt. Bei dem Eintritt des Preſto aber machte die Gewohnheit ihr Recht geltend, und das erſte Geigenpult, an dem ich ſtand, griff mit dem herkömmlichen Tempo ein. Nach Verlauf der erſten Takte gab jedoch Schumann das Zeichen zum Aufhören, worauf er bemerkte, daß das von der erſten Geige genommene Tempo viel zu ſchnell ſei. Es wurde alſo noch einmal beim Preſto angefangen und Schumann markirte das von ihm verlangte Zeitmaaß durch hörbare Schläge auf ſein Pult. Es ging daraus eine etwas peinliche Situation hervor, denn man kam nicht von der Stelle, und die heftig aufſpringende Achtelfigur im Streichquartett verlahmte vollſtändig. Mein Nebenmann hörte auf zu ſpielen und ließ Worte der Mißſtimmung hören. Da faßte ich mir, um einer möglichen Differenz vorzubeugen, ein Herz und trat zu Schumann heran, indem ich ihn freundlich bat, das Tempo doch bewegter zu nehmen, da das Orcheſter an den Preſto-Allabreve Takt gewöhnt ſei. Mit blinzelnden Augen mich einige Momente fixirend, ſagte er dann in ſehr verwundertem Tone zu mir: „Ich weiß gar nicht was Sie wollen.“ Dieſe trocken abweiſende Antwort verdroß mich ſo, daß ich mich nicht dazu entſchließen konnte, in dem Concerte, welchem die fragliche Probe gegolten hatte, mitzuwirken. Ich ließ mich alſo für diesmal beim Concertvorſtande wegen meines Ausbleibens entſchuldigen. Auch vermied ich es demnächſt gegen meine Gewohnheit mit Schumann zuſammenzutreffen.

Nach Verlauf von etwa acht Tagen klopfte es eines Morgens leiſe an meine Stubenthüre. Ich ging hin um nachzuſehen, wer es wohl ſein könne, und vor mir ſtand — Meiſter Schumann freundlich lächelnd. Es folgten einige Augenblicke jener verlegenen Stimmung, bei der man nicht recht zu Worte kommen kann. Endlich flüſterte Schumann, nachdem er ins Zimmer getreten war, im zutraulich gemüthlichen Tone: „Wo ſind Sie denn ſo lange geweſen?“ Ich antwortete: „„Hier in Düſſeldorf““. „O, nein“, erwiderte er, „Sie ſind gewiß verreiſt geweſen“. „„Bewahre““, entgegnete ich, „„ich war die ganze Zeit hindurch nicht aus der Stadt.““ — „Nein, nein“, wiederholte er in ſcherzendem, herzlich gutem Ton, „Sie waren jedenfalls auf Reiſen“, und zu gleicher Zeit reichte er mir die Hand. Natürlich war das gute Einvernehmen zwiſchen uns durch dieſes Entgegenkommen Schumann's ſofort wiederhergeſtellt, ohne daß es zu einer weiteren Erklärung gekommen wäre.

Bekanntlich war das Dirigiren nicht Schumann's ſtarke Seite. Es fehlte ihm dazu nicht allein der angeborene Chic und die Schlagfertigkeit der Rede, ſondern auch jene Routine, welche nur durch langjährige Uebung im jüngeren Lebensalter erworben werden kann. Er verſtand ſich daher auch nicht recht auf die Praktiken des methodiſchen Einſtudirens eines fremden Werkes, namentlich dilettantiſchen Kräften gegenüber, wie ſolche in den deutſchen Concertchören vereinigt ſind. Auch war er in der Markirung des Taktes meiſt ſo ungenau, daß die Mitwirkenden zum Oefteren nicht wußten, welchem Takttheil es galt. Dazu kam nun in der letzten Zeit ſeiner Düſſeldorfer Amtsverwaltung der bedauerliche Umſtand, daß ſein körperliches Uebelbefinden ihm dieſe Thätigkeit noch ganz beſonders erſchwerte. Nichts deſto weniger glaubte er der Sache vollkommen gewachſen zu ſein, wie folgender Vorfall deutlich beweiſt.

Auf dem Niederrheiniſchen, Pfingſten 1853 zu Düſſeldorf abgehaltenen Muſikfeſte, bei welchem Ferd. Hiller als Mitdirigent fungirte, hatte Schumann den Meſſias zu leiten. Bereits ſehr angegriffen, vermochte er auf der Generalprobe die Maſſen nicht mehr zuſammenzuhalten, ſo daß man am Abend bei der Aufführung ſelbſt ein Malheur befürchtete. Da indeſſen die Ehre des Chores ſowie des Orcheſters dabei mit ins Spiel kam, ſo verabredete der bei dem Feſt vorgeigende Kölner Concertmeiſter Hartmann, welcher ein felſenfeſter Muſiker war, mit dem Streichquartett ſo wie mit den Führern des Chores, daß man ſich Abends in Betreff der Tempi und Einſätze nicht ſowohl nach Schumann, ſondern nach ihm richten möchte. Dieſes Auskunftsmittel bewährte ſich ſo gut, daß die Aufführung, abgeſehen von einzelnen Schwankungen und Unebenheiten, im Ganzen ohne Störung verlief. Unter den im Zuhörerraum anweſenden auswärtigen Künſtlern befand ſich auch ein fremder Muſiker, welcher von Leipzig her mit Schumann ſehr befreundet war. Dieſer, in der Lage, die Gefahr eines Mißlingens unter den obwaltenden Umſtänden beurtheilen zu können, ſprang am Schluſſe der Aufführung freudig und jubelnd aufs Orcheſter und rief Schumann erregt zu: „Nun Schumann, ich gratulire", worauf dieſer nach einigem Zögern in abwehrendem Tone entgegnete: „O, man gratulirt nur Wöchnerinnen."

VI.

R. Schumann in geſelliger Beziehung*).

Schumann war eine feinfühlige, edle Natur. Da er aber auch manche Eigenheiten beſaß, welche den Verkehr mit ihm ferner Stehenden einigermaßen erſchwerten, ſo wurde ſein Charakter nicht ſelten unrichtig, und auch wohl unbillig beurtheilt. Auf ihn paßt in vieler Hinſicht, was Michel Angelo über den Umgang mit Künſtlern äußert**). „Tauſend alberne Vorwürfe bringt man gegen bedeutende Künſtler auf. Sie ſeien ſeltſame Leute. Man könne nicht an ſie heran. Es ſei nicht mit ihnen auszuhalten. Niemand im Gegentheil kann ſo natürlich und menſchlich ſein als gerade große Künſtler. Aber man bleibt dabei (von den wenigen Menſchen die vernünftiger denken rede ich nicht), ſie ſeien launenhaft und wunderlich ...... Aber wo ſoll ein Künſtler, der mitten in ſeinen Arbeiten ſteckt, Zeit und Gedanken hernehmen, den Leuten die Langeweile zu vertreiben? Es giebt wenige genug, die, was ſie zu thun haben, mit voller Gewiſſenhaftigkeit thun. Wer zu dieſen aber gehört, der wird begreifen, warum mit großen Künſtlern nichts anzufangen ſei. Gewiß nicht Hochmuth iſt daran ſchuld. Aber wie ſelten begegnen ſie einem Geiſte, der ein Bild *) verſteht, ſollen ſie ſich da in jedes leere Geſchwätz einlaſſen, das ſie aus ihren tiefen Gedanken herausreißt? ...... Allerdings wenn irgend ein verbohrter Kopf ſich einbilden wollte, man dürfe keinen Menſchen um ſich haben, das ſei der wahre Lebensgenuß, ſo würden ihn ſeine Freunde mit vollem Rechte laufen laſſen und die Welt ihn mit allem Fug verurtheilen; aber einen Künſtler, der einſam lebt, weil ſein Lebenszweck es mit ſich bringt, oder weil er keine falſchen Redensarten ausgeben will, und der obendrein nichts von Euch verlangt, nicht ruhig gewähren zu laſſen, iſt die größte Ungerechtigkeit. Wozu ihn mit Gewalt betheiligen wollen an Eurer leeren Zeittodtſchlägerei? Er bedarf der Stille. Es giebt geiſtige Arbeit, die ihren Mann ganz und gar verlangt und auch nicht

---

*) Die folgenden Mittheilungen datiren aus der Düſſeldorfer Zeit.

**) Hermann Grimm: Michel Angelo II. S. 366 f.

---

*) Um es auf Schumann anzuwenden würde hier für „Bild" das Wort „Compoſition" zu ſetzen ſein.

den kleinſten Theil ſeiner Seele frei läßt, mit dem er ſich Euch hingeben könnte. Hätte er ſo viel freie Zeit als Ihr habt, ſo mag er des Todes ſchuldig ſein, wenn er ſie nicht genau wie Ihr mit Verbeugungen und andern Uebungen der Höflichkeit ausfüllt. Wenn Ihr aber bei ihm eindringt und ihn lobt, nur um Euch ſelbſt zu ehren, und ſeine Geſellſchaft ſucht, weil Ihr Euch etwas darauf einbildet, ſo laßt ihn Euch gefallen wie er iſt . . . .“

Schumann hatte nichts Miſanthropiſches an ſich. Und wenn man von ihm geſagt hat, er ſei ungeſellig geweſen, ſo wird das ſchon durch ſein Leipziger Junggeſellenleben widerlegt. Er war, namentlich nach der Arbeit, gern in Geſellſchaft Andrer, ohne gerade viel an der Unterhaltung Theil zu nehmen. Auch liebte er es, in Gemeinſchaft mit einer zweiten Perſon Spaziergänge zu machen. Auf landläufige Redensarten, überhaupt auf eine nichtsſagende Unterhaltung verſtand er ſich freilich ebenſowenig, als er für Jedermann ſich ohne Weiteres zugänglich zeigte. Da es nun bekanntlich viele Menſchen giebt, die in oft zudringlicher Weiſe ſich an bedeutende Männer heranzudrängen ſuchen, wofür z. B. Göthe ein ſchlagendes Beiſpiel bietet, ſo konnte es an Enttäuſchungen, und in Folge deſſen auch an Verſtimmungen gegen Schumann nicht fehlen, wenn er ſich indifferent oder gar ablehnend verhielt.

Es war übrigens Schumann bei ſeiner Schweigſamkeit auch eine Art von Befangenheit eigen, deren er nicht immer Herr zu werden wußte, weil er fühlte, daß das geſprochene Wort ihm nicht ſo gehorchte wie die Feder. Zum Oefteren war er auch innerlich mit der Geſtaltung einer gerade im Entſtehen begriffenen Compoſition beſchäftigt, ſo daß er, in ſolchen Momenten angeſprochen, nicht Antwort zu geben vermochte, was ihm dann unbilligerweiſe als Rückſichtsloſigkeit oder dergleichen ausgelegt wurde.

Ein Fall dieſer Art ereignete ſich im Hauſe des Düſſeldorfer Akademiedirektors W. Schadow. Dieſer gab eine größere Geſellſchaft, an welcher auch Schumann Theil nahm. Schadow verſuchte mit dem Meiſter eine Unterhaltung anzuknüpfen, was indeſſen mißglückte, da derſelbe gerade in Nachdenken verſunken war, und daher die an ihn gerichtete Frage überhört haben mochte. So kam es, daß Schumann ſtatt der von Schadow erwarteten Antwort freundlich lächelnd mit dem Kopfe nickte, ſich umkehrte, und nach einem andern Theile des Zimmers ging, wie es wohl zu geſchehen pflegt, wenn man in einer Geſellſchaft mit Jemand ein Geſpräch beendet hat. Schadow aber, welcher Schumann offenbar zu wenig kannte, um ihn richtig zu beurtheilen, fühlte ſich durch dieſes Erlebniß ſo unangenehm berührt, daß er mir ſagte, er würde Schumann nie wieder anſprechen.

Zu einem Salonmenſchen war Schumann nicht gemacht. Das mußte für den Kenner dieſer zweifelhaften Species ſchon aus der originellen Art hervorgehen, wie Schumann ſeine Handſchuhe trug. Sie waren mitunter nur halb angezogen, ſo daß die vorderen Enden der Fingerlinge unausgefüllt blieben und bei Handbewegungen umherbaumelten. Trotzdem aber hatte der Meiſter doch auch wieder Tage, an denen er auf eine gewiſſe Etiquette hielt, wovon ich ſelbſt ein mich betreffendes Beiſpiel erlebt habe.

Im Mai 1852 erwartete das Schumann'ſche Künſtlerpaar den Beſuch einer ihm befreundeten Dame, Frau P. nebſt deren Tochter aus Leipzig. Schumann theilte mir dies ein paar Tage vor Ankunft der Fremden geſprächsweiſe mit, indem er ſagte: „Frau P. ſoll einen Abend Muſik bei uns hören, da könnten Sie mit meiner Frau die D-moll-Sonate (op. 121) ſpielen. Ich will auch noch einige unſerer Bekannten dazu bitten.“

Der beſtimmte Abend kam heran, und ich fand mich zu demſelben pünktlich, aber, da keine ſchriftliche Einladung erfolgt war, ohne Frack ein, in welchem letzteren ich indeſſen zu meiner Ueberraſchung Schumann erblickte. Dies veranlaßte mich, da wir noch allein waren, ein Wort der Entſchuldigung vorzubringen, worauf Schumann in gehobenem Tone zu mir ſagte: „Ja, wenn man in Geſellſchaft geht, ſo muß man den

„Frack anziehen." Dieſe Antwort wirkte auf mich erheiternd. Ich blieb aber äußerlich ernſt und erwiederte nur, daß ich im Hinblick auf die Art der mir zu Theil gewordenen Einladung keine eigentliche Geſellſchaft hätte erwarten können, daß ich aber, wenn er es wünſche, ſogleich nach Hauſe gehen wolle, um Geſellſchaftstoilette zu machen. „Thun ſie das", ſagte Schumann. Der treffliche Meiſter ließ mich denn auch, als ich Anſtalt machte, fortzugehen, ruhig meines Weges ziehen, obgleich er wußte, daß meine Wohnung weit entfernt war*) und eben ein heftiger Regen niederging. Eine Droſchke war nicht zu erreichen, und ſo mußte ich wohl oder übel zu Fuß nach Hauſe wandern, und erſchien dann nach einer Stunde in dem vorſchriftsmäßigen Anzug wieder im Schumann'ſchen Hauſe, wo man mich längſt ſchon zur Muſik erwartet hatte. Als Pointe dieſes drolligen Intermezzo's ergab ſich aber ſchließlich, daß alle geladenen Herren ohne Ausnahme im Oberrock erſchienen waren, Schumann und ich alſo die allein Befrackten blieben.

In den letzten Jahren vor der unheilvollen Kataſtrophe, welche Schumann zu erdulden hatte, machten ſich bei ihm ſchon mehrfach abnorme Symptome bemerklich, über deren traurigen Grund man freilich erſt ſpäter zur Klarheit gelangte. Insbeſondere war eine gewiſſe Gleichgiltigkeit, ja Abneigung gegen die Kunſt einzelner großer Tonmeiſter auffallend. In einer der, während meines Düſſeldorfer Aufenthaltes mit zweien anderen Kunſtgenoſſen veranſtalteten Kammermuſikſoiréen, welche Schumann mit ſeinem Beſuch beehrte, wurde Haydn's anmuthiges, in ſeinem zweiten Satz ſogar bedeutendes E-dur-Trio für Clavier, Violine und Violoncello geſpielt. Während der Pauſe, welche auf daſſelbe folgte, ging ich zu Schumann, um ihn und ſeine Gattin zu begrüßen. Nachdem wir einige Worte miteinander gewechſelt hatten, ſagte Schumann mit Bezug auf jenes Trio lakoniſch: „Führen Sie doch nicht ſolche Kindermuſik auf", was mich denn unwillkürlich zu der Entgegnung veranlaßte, daß er ja auch Manches für große und für kleine Kinder geſchrieben habe.

---

*) Schumann wohnte damals ziemlich weit vor der Stadt in der Herzogſtraße. Vorher war ſeine Wohnung in der Allee und nachher in der Bilkerſtraße.

Aehnlich verhielt es ſich mit Mozart, von deſſen Inſtrumentalwerken Schumann während ſeiner Düſſeldorfer Direktionsthätigkeit (vom Herbſte 1850 bis zum Herbſt 1853) nur die kleine, 1773 componirte Symphonie in G-moll*) (keine einzige von Mozart's Meiſterſymphonien) in den Concerten des Allgemeinen Muſikvereins zur Aufführung brachte.

Daß die Inſtrumentalwerke dieſes Meiſters, den er früher ſo hoch hielt, kein Behagen mehr in ihm erweckten, ſtellte ſich deutlich bei dem herrlichen G-moll-Quintett für Streichinſtrumente heraus, welches ich in einem geſelligen Kreiſe zum Vortrag gewählt hatte. Voraus ging demſelben Mendelsſohn's Octett, deſſen Muſik Schumann aufmerkſam und mit unverkennbarer Befriedigung verfolgte. Als ich mich nun anſchickte, das Mozart'ſche Quintett zu ſpielen, ſetzte ſich Schumann neben mich, und verfolgte, ſeine Lorgnette vor dem Auge, meine Stimme. Nach dem erſten Satz äußerte ich, zu ihm gewandt, einige enthuſiaſtiſche Worte über die klaſſiſche Schönheit dieſer Muſik, Schumann's Zuſtimmung erwartend. Statt deſſen drückte er durch ein nicht mißzuverſtehendes Mienenſpiel und entſchiedenes Kopfſchütteln ſein Mißfallen an dem Werke aus, worauf ich nichts Beſſeres zu thun wußte, als von der Fortſetzung deſſelben ſofort abzuſtehen.

---

*) Köchel Nr. 183.

Wie empfindlich ſich auch derartige Vorkommniſſe momentan fühlbar machten, ſo konnten ſie doch zu keiner Zeit meiner warmen Verehrung für Schumann und deſſen edle Kunſt Abbruch thun. Und auch er ſelbſt blieb mir fortdauernd wohlwollend geneigt und freundlich geſinnt, was er, nachdem ich Düſſeldorf ſchon verlaſſen hatte, um meinen Wohnſitz in Bonn zu nehmen, noch nachträglich durch die Dedication ſeiner, mit einer eigenhändigen Widmung verſehenen Märchenbilder (op. 113) an den Tag legte, — ein für mich koſtbares Beſitzthum, welches ich als theures Erinnerungszeichen an den Meiſter, und an jene für mich ſo bedeutſame Düſſeldorfer Zeit aufbewahre.

VII.

Schumann's Tafelrunde und die Mitarbeiter an der Muſikzeitung.

In dem Vorwort zu ſeinen „Geſammelten Schriften“ berichtet Schumann: „Zu Ende des Jahres 1833 fand ſich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meiſt jüngerer Muſiker zuſammen, zunächſt zu geſelliger Verſammlung, nicht minder aber auch zum Austauſch der Gedanken über die Kunſt, die ihnen Speiſe und Trank des Lebens war, — die Muſik.“ Das Lokal, in welchem dieſe geſelligen Verſammlungen ſtattfanden, war der ſogenannte „Kaffebaum“, eine in der Fleiſchergaſſe nahe beim Barfußberge belegene Bierwirthſchaft, — ab und zu traf man ſich weiterhin auch in der Reſtauration Schwabe. Zu dem engeren Kreiſe dieſer Geſellſchaft gehörten in der erſten Zeit an Muſikern von Fach, Friedrich Wieck[4]), Ludwig Schunke, Julius Knorr und Ernſt Ferd. Wenzel[5]), ſpäter Lehrer des Clavierſpieles an der Leipziger Muſikſchule. Von dieſen Männern waren außer Schumann an der bald darauf erfolgenden Gründung der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ *), betheiligt: J. Knorr, L. Schunke und Fr. Wieck, welche Anfangs auch unter den von Schumann erlaſſenen Geſchäftsbriefen als Redaktoren mit genannt wurden.

An den Conferenzen, welche der Gründung dieſes neuen literariſchen Unternehmens vorausgingen, nahmen neben den bereits Genannten auch E. Ortlepp, Wenzel, Dr. med. Reuter, Stegmayer, Capellmeiſter am Leipziger Theater, Carl Krägen aus Dresden und der Muſikalienhändler Fr. Hofmeiſter Theil. Irgend eine Bedeutung im eigentlichen Sinne des Wortes hatten dieſe letztgenannten Perſönlichkeiten mit Ausnahme Wenzel's, welcher im Laufe der Jahre mehrfach Beiträge in die Zeitſchrift lieferte, für die letztere nicht.

E. Ortlepp war ſeines Berufes Dichter, der nur genießend an der Muſik Theil nahm; Dr. Reuter ein ſein ganzes Leben hindurch verunglückter Arzt, aber voll Intelligenz und geiſtig vielfach intereſſirt, u. A. auch für Muſik, ohne ſelbſt muſikaliſch zu ſein. Dabei galt er als ein zuverläſſiger, in ſeinem Weſen ſicherer Charakter, ſowie als ein angenehmer taktvoller Geſellſchafter, nebenbei mit fraglicher Exiſtenz, ohne doch ſein gutes Renommée zu ſchädigen. Er hatte ein verzehrendes Bruſtleiden, dem er im beſten Mannesalter

---

*) Die erſte Nummer derſelben erſchien 3. April 1834.

erlag. An der Muſikzeitung war er mitwirkend in keiner Weiſe betheiligt.

Der Capellmeiſter Stegmayer, ein gutes fideles Brüderle nach öſterreichiſcher Art, war ein ganz vorzüglicher und praktiſch durchgebildeter Muſiker von Geſchmack, und überdies ein liebenswürdig gemüthlicher Geſellſchafter mit der ausgeſprochenen Neigung zu flottem, ja liederlichem Leben, ſowie zu allen möglichen und unmöglichen Liebesabenteuern. Auch von ihm hatte die Zeitung keinen Vortheil.

Carl Krägen, Clavierlehrer in Dresden, ſpäter mit dem Titel eines K. S. Hofpianiſten, ein prächtiger, ehrenfeſter Charakter, fand ſich ſelbſtverſtändlich nur in dem Kreiſe der „Kaffebäumler“ ein, wenn er nach Leipzig kam, was nicht häufig geſchah. An der Muſikzeitung betheiligte er ſich nur als Leſer derſelben.

Fr. Hofmeiſter, einer der intelligenteſten Muſikverleger des damaligen Leipzig, begabt mit bedeutendem Scharfſinn, ſollte den Verlag der zu gründenden Muſikzeitung übernehmen, ging aber darauf nicht ein, einestheils, weil er als vorſichtiger Geſchäftsmann ſich an Dingen, die ihm pekuniär wenig ſicher und erſprießlich erſchienen, nicht betheiligen mochte und anderntheils, weil er jede Concurrenz mit der Breitkopf-Härtel'ſchen Zeitung vermeiden wollte. So wurde der ihm und Fr. Wieck befreundete, geiſtig begabte und eifrig, aber auch unglücklich unternehmende Buchhändler

Hartmann herangezogen. Als er ſich einige Jahre darauf, nachdem die Zeitung von ihm ſchon an R. Schumann als Eigenthum und an den Verleger Barth, (von dieſem ging die Zeitung ſpäter an Rob. Frieſe über) abgegeben worden war, dem Banquerott näherte, wurde dieſer durch den geſchehenen Verſatz ſeines Verlages gegen ein bedeutenderes Darlehn und die zwangsweiſe Einziehung des letzteren beſchleunigt.

E. F. Wenzel, ein freundlicher, gutmüthiger und origineller Herr, der zuerſt Theologie ſtudirte, dann aber zur Muſik überging, machte ſich als lebensvoller Charakter und geiſtig regſamer Clavierlehrer geltend. Wenn man den großen, auf einer kleinen, ſchmächtigen und leicht beweglichen Figur ruhenden Kopf mit dem hohen Toupée und langen, etwas gekräuſelten Haaren ſah, ſo konnte man in ihm ein Genie vermuthen. Durch ſeine Leiſtungen gab er ſich indeſſen als ein ſolches nicht zu erkennen, ja, es dürfte kaum Jemand exiſtiren, der ihn auch nur einmal hat Clavier ſpielen hören. Aber er war bei ſeinen Schülern, die er nicht allzu ſehr anſtrengte, und zu denen auch ich zwei volle Jahre gehörte, ſehr beliebt, was denn vornehmlich für ſeine wirklich liebenswürdigen perſönlichen Eigenſchaften ſpricht. Auch manche Eigenthümlichkeiten fehlten ſeinem Junggeſellenthum nicht, ſo die ſonderbare Gewohnheit, faſt immer bei verſchloſſener Stubenthüre in ſeiner Wohnung zu ſein.

Was die oben genannten anfänglichen Mitredaktoren der „Neuen Zeitſchrift für Muſik“ betrifft, ſo wäre zunächſt über Julius Knorr zu bemerken, daß er ein guter Clavierlehrer, hauptſächlich aber doch Kneipgenie war. Er beſuchte indeſſen die abendlichen Zuſammenkünfte im Kaffeebaum im Ganzen nur wenig, und bald gar nicht mehr, wie er denn auch nur im erſten Jahre ſich für die Zeitung thätig zeigte. Seine Lieblingsbeſchäftigungen waren in den letzten Decennien ſeines wenig glücklichen und erfolgreichen Lebens das Billard- und insbeſondere das Skatſpiel. Beiden Unterhaltungen widmete er tagtäglich einen großen, wenn nicht den größten Theil ſeiner Zeit in dem gegenüber dem Poſtgebäude belegenen Caffé Saxon, wo ich ihn öfters in ſeiner ſo eben angedeuteten Thätigkeit, bei der er ſtets die Cigarre im Munde führte, beobachtet habe.

Als Gegenbild davon könnte Ludwig Schunke bezeichnet werden, der eine feinfühlige, edle und höchſt talentreiche Künſtlernatur voll tiefen Gemüthes beſaß. Er war ein reizender Clavierſpieler und beſaß reiche Anlage für die Compoſition. Für die Zeitung konnte er dagegen keine Bedeutung gewinnen. Wohl war er der Notenfeder, nicht aber der Schriftſtellerei mächtig; und die Beiträge, welche er unter der Chiffre 3 für die Zeitſchrift lieferte, konnten nur durch eine Ueberarbeitung Schumann's genießbar gemacht werden. Dazu kam, daß Schunke ſchon am 7. December des Jahres 1834, in welches die Gründung der Muſikzeitung fiel, ſeinem verzehrenden Bruſtleiden erlag.

Friedrich Wieck, ein höchſt intelligenter, ſpeculativer Kopf von ausgezeichnetem pädagogiſchem Talent für das Clavierſpiel, war ein Vertreter der realiſtiſchen Praktik, dabei übrigens aber trotz ſtark ausgeprägtem egoiſtiſchem Drange ſtets bereit, für Andere, die ihm irgend ein Intereſſe einflößten, auf mannichfache Weiſe thätig zu ſein. Seinen Bemühungen hatte R. Schumann die Annahme ſeiner erſten Jugendwerke von einigen Verlegern zu danken. Sein aufbrauſend heftiges und gelegentlich gewaltſam polterndes Weſen, ſo wie ſeine in draſtiſcher Schärfe und grotesker Derbheit ſich gefallende Ausdrucksweiſe konnte leicht einen abſtoßenden und verletzenden Eindruck machen. Wer ihn aber näher kennen lernte und zu nehmen wußte, ließ ſich dadurch nicht beirren, und erkannte hinter der eckigen, oft ſehr rauhen Hülle auch edle Regungen. Seine Eigenſchaft, mit oft treffendem Urtheil ſeine Meinung ungeſchminkt und ohne Rückhalt auszuſprechen, war ſchätzenswerth. In jedem Falle war er eine originelle Erſcheinung, in ſeltſamer Miſchung von ſpirituellem, geiſtreichem und wiederum auch von etwas philiſtröſem Weſen. Sehr merkwürdig nahm ſich bei dieſem äußerſt praktiſchen und verſtandesklaren Manne auch der lebhafte, phantaſtiſch erregte Antheil aus, welchen er Erſcheinungen, wie dem damals in Leipzig erfundenen, aber längſt wieder vergeſſenen Pſychometer, dem Somnambulismus, und dergleichen mehr widmete.

Fr. Wieck hatte, wie er mir ſelbſt wiederholentlich erzählte, eine harte Jugend durchgemacht. Oft fehlte es in ſeinem elterlichen Hauſe an dem Nothwendigſten, und wenn der Bäcker ſeines Heimathsortes Pretſch an der Elbe kein Brod mehr auf Borg hergeben wollte, ſo wurde W. von ſeiner Mutter zu demſelben geſchickt, der dann durch die Bitten des kleinen „Fritz", den er beſonders lieb hatte, ſich erweichen ließ, etwas Eßbares herzugeben. Dieſe Familiencalamitäten hatte W. im Gedächtniß behalten und ſich im Stillen gelobt, es in ſeinem Leben zu dergleichen nicht kommen zu laſſen. Das an ſich ganz ehrenwerthe Beſtreben, zu einer materiell geſicherten bürgerlichen Exiſtenz zu gelangen, mag ihn ſpäter zu einer übertriebenen Werthſchätzung des Geldes, überhaupt des Beſitzes geführt haben. Und in dieſem Moment iſt wohl mit ein weſentlicher Grund für den energiſchen Widerſtand zu ſuchen, welchen er den Wünſchen Schumann's in Betreff ſeiner Tochter Clara entgegenſetzte, wenn es auch ebenſo ſicher iſt, daß noch andere, jetzt noch nicht näher zu erörternde Motive dazu kamen. Dieſen Widerſtand trieb W. freilich im Gefühl ſeiner Vaterrechte viel zu weit. An den heftigen Conflikten, in welche er darüber mit Schumann gerieth, trug er jedenfalls einen großen Theil der Schuld.

Fr. Wieck nahm lebhaftes Intereſſe an allen irgendwie bedeutſamen Vorgängen in der muſikaliſchen Welt, und ſo iſt es begreiflich, daß er auch einer ins Leben zu rufenden Zeitſchrift für Muſik warmen Antheil widmete, — einer Muſikzeitung, welche die Beſtimmung haben ſollte, den ſchulmeiſterlich doctrinären Zopf und die hausbacken nüchterne Proſa in der damals herrſchenden muſikaliſchen Kritik zu beſeitigen, zugleich aber auch neuen, poetiſch productiven Regungen die Wege zu ebnen. Zu einer regelmäßigen Mitarbeiterſchaft Wieck's an dieſer Zeitung kam es indeſſen nicht; nur in den erſten Monaten ihres Beſtehens war er für dieſelbe auf ſeine Art thätig. Und nachdem er zu Anfang 1836 mit Schumann aufs Ernſtlichſte zerfallen war, kümmerte er ſich begreiflicherweiſe gar nicht mehr um das von ihm mitbegründete Muſikorgan.

Es ſchloſſen ſich dem geſelligen Kreiſe im Kaffebaum auch noch einzelne Nichtmuſiker während der erſten Jahre ſeines Beſtehens an. So z. B. Bürck, ſpäter Mann der Hofſchauſpielerin Bayer in Dresden. Er lieferte nur einen längeren Artikel über den Briefwechſel zwiſchen Göthe und Zelter.

Lampadius und A. Fiſcher, welche gleichfalls öfters bei den fraglichen Zuſammenkünften erſchienen, waren für die Muſikzeitung indifferent.

Der taube Maler Lyſer ließ ſich nur vorübergehend blicken. Ebenſo die einheimiſchen Muſiker A. Grabau und E. Pfundt.

Von fremden Künſtlern und Gelehrten, welche Leipzig beſuchten, ſprachen hoſpitirend im Laufe der erſten drei Jahre des Beſtehens der Kaffeebaumgeſellſchaft ein: Berger, Drouet, Fiſchhoff, Henſelt, Aug. Kahlert, Kalliwoda, Lipinski, Lobe, Molique, Mozart's Sohn, Nauenburg und L. Rakemann aus Bremen. Der letztere, ein verehrungseifriger, lieber guter Menſch, aber unbedeutender Muſiker, hielt ſich wiederholt, auch ſpäter noch, einige Zeit in Leipzig auf. Schumann widmete ihm, als er 1836 in Leipzig öffentlich aufgetreten, die wärmſte Anerkennung, bei welcher in unverkennbar wohlwollender Geſinnung jede wirkliche Kritik bei Seite gelaſſen worden war. Vom menſchlichen Standpunkte mochte er das verdient haben, vom künſtleriſchen gewiß nicht. Ich erinnere mich noch ſehr wohl ſeines ſtotternden Vortrages der Beethoven'ſchen Sonate „les adieux“ in einer von ihm in den vierziger Jahren zu Leipzig veranſtalteten Soirée. Kam er an eine Stelle, die er techniſch nicht bezwingen konnte, ſo wiederholte er ſie mehrmals hintereinander, als ob er ganz allein für ſich ſpiele. Wenzel erwiderte auf mein Verwundern darüber lächend: „man ſei dergleichen an R. gewöhnt, er laſſe ſich keine Gelegenheit entgehen, zu üben, und auch vor Zuhörern könne er es ſich nicht verſagen."

Die Leipziger Schriftſteller Schleſier und Herloſſohn waren nur ſeltene Gäſte in dem Kreiſe der Schumann'ſchen Geſellſchaft.

Man ſieht, unter den bisher erwähnten Perſönlichkeiten befanden ſich im Ganzen genommen ſehr wenige für die neugegründete Muſikzeitung ergiebige Kräfte. Und die Unterſtützung der etwa Leiſtungsfähigen war weder andauernd noch ſchwer ins Gewicht fallend. Unter dieſen Umſtänden blieb Schumann während der erſten Monate des Beſtehens der Zeitung hauptſächlich auf ſeine eigene Kraft angewieſen, da auch an auswärtigen Mitarbeitern nur erſt vereinzelte Perſönlichkeiten engagirt waren. Bald aber wurde dies anders. Schumann gewann in Carl Banck, welcher im Mai 1834 Verlagsangelegenheiten halber nach Leipzig kam, und bald darauf im Wieck'ſchen Hauſe die Bekanntſchaft des jugendlichen Kunſtgenoſſen gemacht hatte, eine ſehr weſentliche und werthvolle Unterſtützung nicht nur als Mitarbeiter, ſondern auch insbeſondre in redaktioneller Hinſicht. Zu einer ſolchen Thätigkeit war C. Banck ganz der Mann, nicht nur wegen ſeiner gediegenen wiſſenſchaftlichen Bildung, ſondern insbeſondere auch bezüglich ſeiner muſikaliſch künſtleriſchen Erfahrung und Leiſtungsfähigkeit. Banck hatte in Berlin unter Leitung Bernhard Klein's, Zelter's und Ludwig

Berger's zwei Jahre hindurch ernſte muſikaliſche Studien gemacht, die beſte Oper und einen vorzüglichen Chorgeſang in der Berliner Singakademie gehört, und war dann ein und ein halbes Jahr in Italien, namentlich aber in Rom geweſen, um dort die alten Meiſter des Kirchenſtyles zu ſtudiren. Auch war er ſchon mit entſchiedenem Glück und beſtem Erfolg als Liedercomponiſt in die Oeffentlichkeit getreten. Ein ſo geſchulter Künſtler, der außerdem noch mit geiſtiger Gewandtheit ſich literariſch zu bethätigen vermochte, mußte begreiflicherweiſe für Schumann's Unternehmung von beſonderem Werthe ſein. Beide Männer traten auch bald in ein näheres freundſchaftliches Verhältniß zu einander, welches bis zu Banck's Abreiſe von Leipzig im Mai 1837 währte, und widmeten ſich während dieſer ganzen Zeit vereint mit Hingebung der Arbeit für die Zeitſchrift, welche dadurch muſikaliſch und geiſtig eine ausgeprägte Richtung erhielt.

Schumann übernahm die Kritik über das Inſtrumentale, Banck dagegen über das Geſangliche, die Oper u. ſ. w. im kritiſchen Theil des Blattes. In die Berichte über die Gewandhaus- und andere Concerte theilten ſie ſich nach Uebereinkunſt. Während der mehrwöchentlichen Differenzen, welche Schumann mit dem erſten Verleger der Zeitſchrift hatte *), führte

---

*) Vergl. hierüber meine Schumannbiographie, Aufl. III, S. 106. f.

Banck die Redaktion allein. Er war aber auch dem Blatte insbeſondere noch dadurch förderlich, daß er für daſſelbe Männer wie C. Koßmaly, Riefſtahl, G. Nicolai, Schüler und Alexander Simon, ſämmtlich ihm näher befreundet, als Mitarbeiter gewann. Dieſelben waren freilich für die Zeitung nur zeitweiſe und mehr oder minder unregelmäßig thätig.

Carl Banck's Mitarbeiterſchaft an der Zeitung hörte mit deſſen Fortgang von Leipzig vollſtändig auf, ohne daß eine Störung ſeiner freundſchaftlichen Beziehungen zu R. Schumann ſtattgefunden hatte. Er lebte demnächſt mehrere Jahre in Thüringen, wo ſeine Mutter ſich wiederholt während der Sommermonate aus Geſundheitsrückſichten aufhielt und widmete ſich gänzlich zurückgezogen von der muſikaliſchen Welt, ausſchließlich nur ſeiner compoſitoriſchen Thätigkeit. Im Jahre 1839 löſte ſich das freundſchaftliche Verhältniß zwiſchen Banck und Schumann, aus Gründen, die ſich vor der Hand jeder Berührung entziehen. Banck hatte ſeinerſeits dazu irgend eine thatſächliche Veranlaſſung nicht gegeben, was daraus erhellt, daß Schumann ſpäter in Dresden aus eigenem Antriebe für Wiederherſtellung des früheren Verhältniſſes die Initiative ergriff.

In Banck verlor die Neue Zeitſchrift für Muſik, welche ſich während der erſten Jahre ihres Beſtehens wahrhaft verdient um die höheren künſtleriſchen Intereſſen gemacht hatte, einen ihrer ſchätzbarſten und thatkräftigſten Mitarbeiter. Aber auch andere Kräfte, welche Schumann ſeinerſeits für die Zeitung gewonnen hatte, gingen dem Kunſtorgan im Laufe der Zeit verloren. Manche der Genoſſen hatten ſich, nicht etwa wegen Schumann und ſeiner Richtung, ſondern nur in Folge wechſelnder Verhältniſſe zurückgezogen und zerſtreut — auch der Tod hatte geholfen —, der urſprünglich friſche und feurige Impuls war gegen das Ende der dreißiger Jahre ſchon etwas abgeſchwächt, und eine thätige Mitwirkung bei ſehr geringem materiellem Lohn, im Grunde nur für die Sache und ſchließlich für Schumann, erſchien auf die Länge nicht ausführbar.

Wenn es nun auch Schumann gelang ſich einige der bisherigen Mitarbeiter, wie C. F. Becker, (der nebenbei geſagt als bloßer Sammler und eifriger Forſcher, dem Blatte keine rechte Farbe zu geben wußte), Panofka in Paris, Stephen Heller, H. Dorn u. ſ. w. zu erhalten, und daneben eifrig bemüht war, neue Kräfte für die Zeitung zu werben, unter denen Hieronymus Truhn, der auch gelegentlich nach Leipzig kam, und ſich dann der Schumann'ſchen Geſellſchaft anſchloß, Oswald Lorenz, Julius Becker, Hermann Hirſchbach[6]) und A. v. Zuccalmaglio (Wedel) hervorzuheben wären, ſo war damit auch keine Gewähr für einen dauernden Gewinn gegeben. Schumann ſelbſt aber litt unter den wechſelnden Verhältniſſen, und verlor, abgezogen durch ſeine mehr und mehr ſich geltend machende Compoſitionsthätigkeit, ſo wie durch die Herzensangelegenheiten, welche von 1836 an ſein Inneres durchaus erfüllten und beſchäftigten, nach und nach die Energie, für ſeine Ideale wie bisher in der Zeitung literariſch einzuſtehen. Insbeſondere wurde dies während Schumann's Aufenthalt in Wien (Winter 1838/39) fühlbar, der ihm nur wenig Muße für die Zeitung ließ. Und daheim war er im Grunde ohne angemeſſene Hilfe für die Laſten der Redactionsführung u. ſ. w. Oswald Lorenz, welcher Schumann in der bezeichneten Zeit vertrat, erwies ſich nicht als die geeignete Perſönlichkeit dafür. Ueberdies litt er Mangel an guten, gehaltvollen Beiträgen. Zuccalmaglio hatte ſein Beſtes bereits gegeben; ſeine Arbeiten trugen nicht mehr das anfänglich geiſtig belebte und den Leſer anregende Gepräge. Und die übrigen Mitarbeiter zeigten ſich nicht, oder doch nur ausnahmsweiſe der Aufgabe gewachſen, den früheren Gehalt des Blattes aufrecht zu erhalten, ſo daß daſſelbe nach und nach nothwendig zurückgehen mußte, auch hinſichtlich der Abonnentenzahl.

Zu Schumann's Tiſchgenoſſen gegen Ende der dreißiger und zu Anfang der vierziger Jahre gehörten an bemerkenswerthen Perſönlichkeiten: Oswald Lorenz, Julius Becker, Hermann Hirſchbach und Verhulſt, anderer weniger bekannter Namen nicht zu gedenken. Die abendlichen Verſammlungen blieben dann nicht ausſchließlich mehr auf den „Kaffebaum" beſchränkt, ſondern fanden auch zum Oefteren bei dem jüngeren Poppe, Burgſtraße 8 ſtatt, je nachdem das Bier an dem einen oder anderen Orte gerade gut war.

VIII.

Die Davidsbündlerſchaft[7]).

Während der erſten Jahre des Beſtehens der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" wurden die Hauptmitarbeiter an derſelben nicht ſelten in unmittelbare Beziehung zur Davidsbündlerſchaft gebracht, und auch heute noch iſt dies hier und da der Fall. In dieſer Combination iſt man indeſſen viel zu weit gegangen, indem man ſich dabei in Vorausſetzungen bewegt, die keineswegs der Wirklichkeit entſprechen. Die Davidsbündleridee war eben zur Hauptſache nur ein poetiſch romantiſcher Phantaſiebegriff, welchen Schumann auf einige der Mitarbeiter ſeiner Zeitung unter Beleihung mit gewiſſen von ihm erfundenen Namen übertrug. Er wünſchte ſeiner Idee eine formelle Faſſung zu geben, und ihr durch ein ſyſtematiſch abgeſchloſſenes Bündniß, ſo zu ſagen, einen nach Außen hin wahrnehmbaren, und dabei doch zugleich geheimnißvollen Charakter zu verleihen. Dennoch konnte dieſe Idee bei den wechſelnden Beziehungen, welche angeknüpft, und nach einer gewiſſen Zeit wieder gelöſt wurden, zu keinem poſitiven Reſultat führen.

Die Davidsbündleridee hing eben nächſt Schumann mit wenigen Geſinnungsgenoſſen der erſten Zeit zuſammen, und lag hauptſächlich doch nur in der phantaſtiſchen Einkleidung und dem Jean-Pauliſch poetiſirenden Ton gewiſſer Aufſätze insbeſondere aus der Feder Schumann's. Wohl wurde eine Perſonificirung der Davidsbündleridee von Schumann verſucht. Er ſelbſt verbarg ſich hinter den Namen Floreſtan und Euſebius*), und wünſchte die, durch beide Charaktere repräſentirten Gegenſätze mit Raro, unter dem urſprünglich Fr. Wieck gedacht war, zu einem „Mann" zu verſchmelzen. C. Banck führte den abſonderlichen Namen Serpentinus, und ſchrieb unter demſelben gelegentlich für die Zeitung. Mit Jonathan war möglicherweiſe Ludwig Schunke**) gemeint, — eine andere Perſönlichkeit aus dem näheren Umgange Schumann's dürfte für dieſen Namen nicht wohl zu ſuppliren ſein. Unter „Julius" war J. Knorr zu verſtehen, unter „Chiara" Clara Wieck.

Schumann ſuchte weiterhin das Davidsbündlerthum auch durch auswärtige Perſönlichkeiten zu beleben und zu erweitern. So erhielt Rakemann den Namen

„Walt“, Lyſer wurde „Fritz Friedrich“, St. Heller „Jeanquirit“, W. v. Zuccalmaglio „Diamond“ (er führte auch den Pſeudonym „Wedel“), und Sobolewski*), ein naturwüchſig derber Kamerad, „Hahnbuche“ genannt. Aber auch ins Reich der Todten begab Schumann ſich, um „Bündler“ unter ihnen auszuwählen. So ſchreibt er einmal an Heinrich Dorn: „Mozart war ein ebenſo großer Bündler, als es jetzt Berlioz iſt.“ Alles das waren Verſuche, um der gleichſam in der Luft ſchwebenden Davidsbündleridee Leben und Haltung zu geben: „Wir (d. h. Schumann) leben jetzt einen Roman, wie er vielleicht noch in keinem Buche geſtanden“, ſchreibt Sch. an Toepken, und dann wieder an Dorn: „Der Davidsbund iſt nur ein geiſtiger romantiſcher“. Aehnlich äußert ſich Schumann gegen Zuccalmaglio, dem er ſagt: „Unter Davidsbund ſtellen Sie ſich nur eine geiſtige Brüderſchaft vor, die ſich indeß auch äußerlich weit (!) verzweigt und, hoffe ich, manche goldene Frucht tragen ſoll. Das Geheimnißvolle der Sache hat übrigens für Manche einen beſonderen Reiz und überdies wie alles Verhüllte eine beſondere Kraft.“

Was man ſich bei dieſer letzten, poetiſch ausſchmückenden Auslaſſung zu denken hat, geht klar aus

---

*) Er wandte ſich nach Amerika und iſt dort ſchon vor längerer Zeit geſtorben.

Schumann's Worten hervor, wenn er in dem Vorwort ſeiner „Geſammelten Schriften" ausdrücklich erklärt: „Und hier ſei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf ſeines Stifters exiſtirte, der Davidsbündler."

Kann man wohl deutlicher ſprechen, als es hier geſchieht? Alles was hier und da in den „Davidsbund" hinein- und aus ihm herausgeheimnißt worden iſt, muß vor dieſen Worten Schumann's dahinflattern, wie die Spreu vor dem Winde.

Schumann gab denn auch ſpäter dieſe Idee gänzlich auf, nachdem er ſich davon überzeugt haben mochte, daß ſie ſich nicht in Fleiſch und Blut umſetzen ließ. Perſonen wie Knorr, Lyſer und Rakemann konnten ja ohnehin im Davidsbunde auch nur die Rolle von Strohmännern ſpielen.

Neuerdings iſt behauptet worden, die Davidsbündler hätten eine Bundeschronik 10) geſtiftet, ein Buch, in das ſie allerlei Denkwürdiges aus ihren Erlebniſſen, ſowie ihre Gedanken über neu erſchienene Werke eintrugen; und ferner, daß ſie ſich zum praktiſchen Muſiciren verſammelt hätten. Beide Behauptungen ſind aus der Luft gegriffen und völlig willkürlich.

Wenn Schumann in ſeiner Zeitung unter der Aufſchrift: „Aus den Büchern der Davidsbündler" mehrfach muſikaliſch phantaſtiſche Artikel veröffentlichte, ſo war das eben nur eine poetiſche Licenz ſeinerſeits, um ſeinen geiſtreichen Ergüſſen extra noch ein geheimnißvolles Mäntelchen umzuhängen. Die wenigen ihm nächſtſtehenden, und von ihm zu den vornehmſten Davidsbündlern gerechneten Genoſſen erfuhren nichts eher davon, als bis es gedruckt zu leſen war.

Zu den Unmöglichkeiten würde es freilich nicht gehören, daß Schumann ſich privatim Aufzeichnungen von demjenigen gemacht, was etwa in den abendlichen Zuſammenkünften verhandelt worden war, obgleich dies wenig wahrſcheinlich iſt. Schumann behandelte das Davidsbündlerweſen zur Hauptſache für ſich und nach ſeinen Eingebungen, ohne ſich vor einer dahingehörigen Kundgebung gegen Jemand auszuſprechen. Er hatte einen ungemeinen Drang zum Heimlichen, zum romantiſch Verborgenen, Myſtiſchen, Räthſelhaften, kaum Deutbaren, ſelbſt im Leben gegenüber der realen Wirklichkeit. Ging er doch auch leiſe, wie auf Filzſohlen ſich wiegend, unbeſtimmten Trittes, ſelbſt noch in ſeinen ſpäteren Jahren, nachdem manches in ſeinen Anſchauungen und Gewohnheiten ſich weſentlich geändert hatte. In ſeinen Compoſitionen ſpricht ſich dies geiſtig am meiſten und intereſſanteſten in den Jugendwerken aus, welche bedeutend in ihrer Beſonderheit ſind, und zugleich die Eigenſchaft einer im Hinblick auf die kunſthiſtoriſche Entwickelung rückſichtslos ſich ausſprechenden Individualität beſitzen.

Von der Stiftung einer Bundeschronik der Genoſſen dagegen, die doch nicht hätte geheim bleiben können, iſt nie auch nur andeutungsweiſe unter den Gefährten oder Seitens Schumann die Rede geweſen.

Eben ſo wenig fanden jemals Zuſammenkünfte der „Davidsbündler“ zum Zweck des Muſicirens ſtatt[11]). Wenn es trotzdem Jemand behauptet hat, ſo iſt es als eine leere Erfindung zu bezeichnen, die als ſolche gekennzeichnet werden muß, um eine unmotivirte Ausſchmückung und willkürliche Färbung der Thatſachen zu verhindern. Man fand ſich wohl in den Jahren 1834—1836 öfters im Wieck'ſchen Hauſe ein, um zu geſelliger Unterhaltung miteinander in die Kneipe zu gehen: der eigentliche engere Kreis war klein genug. Außer Schumann wären hier nur Schunke bis December 1834, Wieck und C. Banck zu nennen, denn Wenzel ließ ſich damals nur ſelten erſt ſehen, und die übrigen Theilnehmer der Geſellſchaft waren eben nicht muſikaliſch. Alſo an ein Muſiciren wurde nicht gedacht. Es kam nur mitunter vor, daß Clara Wieck etwas Neuſtudirtes vortrug, oder daß ein auswärtiger, gerade in Leipzig anweſender Violinvirtuoſe mit ihr eine „Fantaſie“ von Herz und Lafont oder dergl. zum Concert durchſpielte. Später, als Banck es beim alten Wieck durchgeſetzt hatte, daß ſtatt der, lange Zeit hindurch faſt ausſchließlich bevorzugten Modeſtücke von Herz, Pixis und der damals noch völlig neuen Compoſitionen von Chopin auch die Aufgaben der klaſſiſchen Kammermuſik Berückſichtigung für die Vorträge ſeiner Tochter ſanden, wohl ab und zu eire Beethoven'ſche Violinſonate. Das war das ganze „Davidsbündleriſche“ Muſiciren jener Zeit, wenn man nicht dazu rechnen will, daß Schumann mit Banck unter vier Augen manchmal die Compoſitionen Franz Schubert's à quatre mains durchſpielte, welche damals noch faſt ganz unbekannt waren. Hiervon erfuhren aber die Theilnehmer des Kaffebaumklubbs nichts.

Schon im Verlauf des Jahres 1836, und noch mehr 1837, hatte ſich der urſprüngliche Kreis dieſes Klubbs weſentlich verändert. Fr. Wieck gehörte ſeit dem Frühjahr 1836 ernſter Differenzen halber, die er mit Schumann gehabt, nicht mehr dazu. Schunke war bereits Ende 1834 geſtorben, C. Banck verließ Leipzig im Sommer 1837. Zuvor ſchon war Bürck nach Weimar und Ortlepp nach Stuttgart gegangen. Hofmeiſter hatte ſich vom Verkehr mit der Kaffebaumgeſellſchaft zurückgezogen. Als neues Element war Verhulſt der noch übrig gebliebenen Geſellſchaft für längere Zeit hinzugetreten. Was von auswärtigen Muſikern nach Leipzig kam, pflegte, wie ſchon früher bemerkt, in derſelben zu hoſpitiren. Späteſtens um halb 11 Uhr verließ man für gewöhnlich den Kaffebaum. Schumann dagegen überſchritt nicht ſelten die ſogenannte Bürgerſtunde12), und blieb dann entweder allein, oder mit einem der jugendlichſten Gaſtgenoſſen, der ſich ihm als verehrender Satellit oder Knappe angeſchloſſen, noch beim Bier ſitzen. Einer dieſer devoten Jünger war ein gewiſſer, ſchon längſt nicht mehr lebender W. Ulex, der von Schumann zum Oeſteren mit gemüthlichem, für ſolche jugendliche Bewunderer nicht immer bequemem Humor gehänſelt und geneckt wurde. Unter Anderem mußte er es ſich gefallen laſſen, daß Schumann ſeinen Kopf unter den Tiſch drückte. Kam derſelbe wieder zum Vorſchein, ſo wiederholte Schumann das Experiment.

Mit dem Champagner ging es in den gewöhnlichen abendlichen Zuſammenkünften der erſten Jahre ſparſam genug her. Er kam nur ſelten auf den Stammtiſch. Mehr und öfters aber zu Ende der dreißiger Jahre, wo dieſes Getränk, wie mir der Reſtaurateur Poppe verſicherte, auch mit baieriſchem Bier vermiſcht genoſſen wurde. In der Zeit ſeiner ſchwerſten Herzensbedrängniſſe, alſo vom März 1836[13], bis ins Jahr 1838 etwa, fühlte Schumann das Bedürfniß, ſich zeitweilig ganz zu iſoliren. Er ſuchte deshalb weit entlegene und von Seinesgleichen wenig frequentirte Reſtaurationen auf, wechſelte aber mit denſelben ſofort, wenn er ſich in einer derſelben erkannt glaubte.

Orginalberichte*)

über

Robert Schumann

von deſſen Jugend- und Studiengenoſſen.

1) Bericht des Muſiklehrers Pilzing in Zwickau.

Im October des Jahres 1821 rückte das Regiment Prinz Friedrich, in deſſen Muſikchor mein Vater Premier-Hoboiſt (Muſikdirektor) war, von Dresden hier ein. Ich war damals ein vierzehnjähriger Knabe und hatte vorher in Dresden erſt bei Herrn Teich, ſpäter bei Herrn Organiſt Ochs im Klavierſpiel, bei meinem Vater aber für Violine und Clarinette Unterricht genoſſen. In das Regimentsmuſikchor trat ich erſt im Januar

---

*) Dieſe Berichte, deren ich noch einige andere, hier nicht zum Abdruck kommende beſitze, ſind für meine Schumann-Biographie in den Jahren 1856 und 1857 niedergeſchrieben worden. Die Originalhandſchriften derſelben liegen für jeden Intereſſenten bei mir zur Einſicht bereit.

1827. Kurze Zeit nach dem Einrücken des Regimentes brachte Herr Kuntzſch*), auf die neuen muſikaliſchen Kräfte ſchon rechnend, das Weltgericht von Friedrich Schneider in hieſiger Marienkirche zur Aufführung und wurde dadurch mit meinem Vater befreundet. Aus Gefälligkeit erbot er ſich, mir Klavierunterricht zu geben, und erhielt ich denſelben mit R. Schumann zugleich, wodurch wir uns kennen lernten und ſehr bald intime Freunde wurden. Es verging faſt kein Abend, an welchem ich ihn nicht beſucht und wo wir nicht zuſammen muſicirt hätten.

Damals war Schumann im zwölften Jahre, ſeinem Alter angemeſſen lang und ſchwach, hatte ſehr angenehmes und hübſches, geſund aber zart ausſehendes Geſicht und trug die hellblonden Haare in langen Locken im Nacken. Im Charakter war er damals heiter und zu tollen Streichen gern erbötig, aber neckend, meiſt eigenwillig und ſelten nachgebend, ſo daß ſeine Kameraden wie auch die Dienſtleute und beſonders ſeine Schweſter ſich manches von ihm gefallen laſſen mußten. Da ich ſeine Streiche immer mit ausführen half, kam ich mit ihm am Beſten durch. Seine Eltern waren in mancher Hinſicht ſehr verſchieden. Der Vater war ſtill, ernſt und verſchloſſen, die Mutter hingegen leicht aufbrauſend und heftig, jedoch gegen uns meiſt ſehr gut. Beide mochten wohl das Talent Roberts für Muſik frühzeitig erkennen, und wollte ſchon damals deſſen Vater ihn zu Hummel*) nach Weimar in Unterricht geben, allein die Mutter war mit aller ihrer Kraft dagegen, und ſchützte beſonders vor, daß ſelten ein großer muſikaliſcher Künſtler ein hohes, glückliches Alter erreicht habe, und bezog ſich dabei namentlich auf Mozart. Wenn nun auch der Vater Schumann's in dieſer Hinſicht nachgab, ſo unterſtützte er doch das muſikaliſche Treiben Roberts auf jedmögliche Weiſe. Er ſchaffte einen neuen Flügel aus der damals berühmten Fabrik von Streicher in Wien an, ließ Notenpulte machen, und an Muſikalien konnte ſich Robert verſchreiben was er nur wollte. Seit Anſchaffung des Flügels haben wir beide beſonders viel à quatre mains geſpielt, und waren gute Ouvertüren, arrangirte Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven und Originalcompoſitionen von Hummel, Weber, Czerny u. ſ. w. die gebräuchlichſten Werke.

---

*) Ich habe dieſen Namen genau nach der Schreibart Piltzing's wiedergegeben. Auch ein anderer Jugendfreund Schumann's, der Dr. Herzog in Zwickau, ſchreibt ihn ſo.

Von Compoſitionen zu zwei Händen hatte er von allen damals berühmten Meiſtern und ſchien er keine beſonders vorzuziehen. Kam ihm, vorzüglich beim zweihändigen vom Blattſpielen eine ſehr ſchwere Stelle vor, ſo wußte er ſehr geſchickt und ohne Stocken ſich die Stelle umzuändern. Oefters, jedoch nicht in beſtimmten Zeiträumen, wurden auch Aufführungen gehalten, wobei alle aufzutreibenden muſikaliſchen Kinderkräfte, ſowohl für Inſtrumente als auch für Geſang in Anſpruch genommen wurden. Dieſe Aufführungen geſchahen aber nicht, um etwa damit zu glänzen, ſondern bloß um einen inneren Drang zu befriedigen, denn außer einigen Schulkameraden war gewöhnlich Robert's Vater das ganze Auditorium und that auch dieſer ſcheinbar, als kümmere er ſich nicht um uns. Die gewöhnlichen Inſtrumente waren: zwei Violinen, zwei Flöten, eine Clarinette und zwei Hörner, und richtete Schumann die aufzuführenden Stücke dafür ein; den Baß oder ſonſt Fehlendes ſpielte er am Clavier, von wo aus er auch zu gleicher Zeit dirigirte.

---

*) Hier hat jedenfalls eine Verwechſelung der Namen Hummel und Weber ſtattgefunden. Daß Schumann unter Leitung Hummels muſikaliſche Studien machen ſollte, davon iſt niemals etwas bekannt geworden.

Die Ouvertüre zu Tigranes von Righini hatte er in gedruckten Originalſtimmen in ſeines Vater Laden gefunden, und mochte dies die erſte Veranlaſſung zu den ſpäteren Aufführungen ſein, indem er, um dieſelben zu benutzen, die muſikaliſchen Kinderkräfte aufbot und ſo dies Stück zur Aufführung brachte. Die Inſtrumente behielten auch die Originalſtimmen bei und das Fehlende ſpielte Sch. auf dem Clavier. In der erſten Zeit haben wir nun bloß dieſe Ouvertüre gehabt, bald aber richtete Schumann noch mehrere Sachen für uns ein und componirte auch zu dieſem Zwecke den letzten Pſalm, wobei er jedoch faſt bloß den Baß ſpielte.

Zu ſeinen Compoſitionsverſuchen hatte er ein großes in Pappe gebundenes Buch in Quer-Notenformat, welches er, wenn ich nicht irre, ganz beſtimmt weiß ich es nicht mehr, Polyhymnia betitelt hatte. Hierin ſtand auch der Pſalm und zwar ohngefähr im letzten Drittel des Buches. Außerdem waren darin noch viele angefangene Claviercompoſitionen, aber damals keine vollendet. Seinem Fantaſieren auf dem Flügel hörte ich ſtets mit größtem Wohlgefallen zu, und war dies oft ein Sporn, mich auch darin zu verſuchen, wie mir überhaupt der Umgang mit Schumann in muſikaliſcher Hinſicht ſehr viel genützt hat.

Unſer Unterricht bei Herrn Kuntzſch beſtand darin: er ließ uns Stücke ſpielen und gab dabei Applicatur und Vortragsregeln, wobei wir jedoch für eine ſogenannte Dachtel*) nie ganz ſicher waren. Den Takt hat er ſogar Schumann einmal mit einem ſchweren Ziegenhainer-Stocke eingeprügelt, und war es in der Ouvertüre zu Emma von Resburg von Meyerbeer, wo Schumann in der Einleitung bei den Sextolen nicht in Takt kommen konnte.

---

*) Gleichbedeutend mit Ohrfeige.

Auf einer kleinen Orgel, welche Herr Kuntzſch im Hauſe hatte, haben wir auch manchmal Choräle geſpielt, wobei wir die Zwiſchenſpiele ſelbſt machen mußten, was aber Schumann ſelten recht gelingen wollte. Harmonielehre hat uns Herr Kuntzſch nie ertheilt, und war Schumann's damaliges ganzes Wirken nur angeborenes Talent.

Noch während der Zeit des Unterrichtes hat Schumann, ohne jedoch Herrn Kuntzſch zu Rathe zu ziehen, in den von Gymnaſiaſten veranſtalteten Abendunterhaltungen einigemale öffentlich geſpielt. In Folge deſſen, vielleicht auch aus anderen Gründen, entließ uns Herr Kuntzſch aus dem Unterricht mit dem Bemerken, wir könnten uns ſchon allein fortbilden.

Die von Sch. öffentlich vorgetragenen Stücke, auf welche ich mich noch erinnern kann, ſind: die Muſik zum Gang nach dem Eiſenhammer von B. A. Weber für Clavier, die Alexander-Marſch-Variationen von Moſchelos mit Begleitung, und ſpäter die Variationen von Herz über: „Ich war Jüngling noch an Jahren."

Zwickau, den 7. November 1856.

Friedrich Piltzing.

2) Bericht von F. Röller.

Dem Bericht Röllers über R. Schumann mag ein Brief des Studiengenoſſen unſeres Meiſters, des ſpäteren Prodiakonus Flechſig in Zwickau vorausgehen, welchen ich erſucht hatte, im Intereſſe meiner Schumannbiographie von Röller mir einige Mittheilungen über deſſen Zuſammenleben mit Schumann zu verſchaffen. Flechſig willfahrte gern meiner Bitte und überſandte mir Röller's Aufzeichnungen mit folgender Zuſchrift:

„Ew. Hochwohlgeboren

erlaube ich mir, beiliegend einen Brief zu überſenden, welchen der in Schumann's Tagebuche öfters genannte Röller an mich geſchrieben, nachdem ich ihn aufgefordert, ſeine Anſichten und ihm gebliebenen Eindrücke über Schumann's muſikaliſche Entwickelung genau ſo auszuſprechen, wie ſie ihm vorſchweben.

Ich lege dieſen Anſichten großes Gewicht bei, weil Röller ein durchaus urtheilsfähiger Menſch iſt, und weil ich wohl weiß, daß nächſt mir keiner Schumann'n von deſſen 12—21. Lebensjahre geiſtig ſo nahe getreten iſt, als dieſer Röller.

Ich habe geglaubt, daß Ihnen die Lectüre dieſes Briefes bei Ihrem biographiſchen Vorhaben von Intereſſe ſein, und daß Sie (ganz abſehend von uns beiden Briefſtellern) aus den darin ausgeſprochenen

Ideen einiges Licht ſchöpfen und einigen Gebrauch machen könnten.

Mit vorzüglichſter Hochachtung

Ew. Hochwohlgeboren ganz ergebenſter

E. Flechſig.

Zwickau, den 16. Oktober 1856.

Röller an Flechſig.

Jägerhof, den 11. October 1856.

Lieber Freund!

Mehr um Deinem Wunſch zu genügen, als mit der Ausſicht Dir etwas Wichtiges, Entſcheidendes und Neues über Schumann's Kunſtbildung zu ſagen, will ich Dir mittheilen, was meine Gedanken und wenigen Erlebniſſe in ſeiner Geſellſchaft nur noch zu liefern vermögen.

Die erſte Jugend Schumann's iſt Dir nicht mehr oder weniger bekannt als mir, denn wir lernten ihn erſt als Jüngling kennen. Die erſten entſcheidenden Eindrücke und Anregungen auf ihn finde ich zumeiſt in dem Geſchäfte, vielleicht auch in abſichtlicher Einwirkung ſeines Vaters. Wenigſtens ſcheint mir ſicher, daß ſein Ehrgeiz ſehr früh rege war, und weil er ſich früher in der Muſik auszeichnen konnte, als in der Poeſie oder Schriftſtellerei, ſo mag das muſikaliſche Talent jedenfalls ihm zuerſt als ein Mittel zu Auszeichnung und Ruhm deutlich geworden ſein. Der entſcheidende Punkt liegt hier wohl in der früheren Entwicklung des einen, vielleicht weniger in der hervorragenden Stärke dieſes Talentes; denn meiner Anſicht nach war Schumann's muſikaliſches Talent in ihm nicht ſo vorherrſchend ausgeprägt, daß man von vornherein ihn ganz allein dazu beſtimmt glaubte. Auf der Schule wenigſtens ſchien er mehr zur Schriftſtellerei zu neigen, indem ich mich noch entſinne, von ihm ſelbſt über Pläne zu philologiſchen Werken für die Zukunft gehört zu haben. Von einem poetiſchen Plan habe ich ihn nie reden hören*), oder entſinne mich deſſen nicht mehr. Die deutſchen Claſſiker in der Handlung ſeines Vaters waren doch gewiß eine ihm nahe liegende Aufforderung zu dergleichen, dennoch behielt die Muſik die Oberhand. Eine außenher wirkende Entſcheidung kenne ich nicht, muß ſie alſo nur in dem früher und vielleicht glücklicher oder geſchickter entfalteten muſikaliſchen Talent ſuchen. Die Ueberzeugung, einmal etwas Ausgezeichnetes zu leiſten, lag deutlich in ihm, aber ganz rein beſtimmt ſcheint mir das Fach von vornherein nicht geweſen zu ſein.

Deutlicher kehrte er ſich der Muſik ſchon in Leipzig zu, wo allerdings Aufforderung dazu hinreichend und lockender war als zu etwas Anderem. Wenn er früh ſchon im Hemde am Flügel bei der Hummel'ſchen Klavierſchule ſaß, konnte man doch wohl nicht anders denken als daß er der Muſik ſich ganz hingeben wollte, ob er gleich noch nicht beſtimmt davon zu ſprechen pflegte. Die Leipziger muſikaliſche Welt mag nun wohl, wenn auch im Stillen entſcheidend geweſen ſein; denn in Heidelberg weiß ich nicht, daß große und mächtige Eindrücke dieſer Art auf ihn gewirkt hätten. Es müßten denn die muſikaliſchen Soiréen bei Thibaut, wo die alten Kirchenmuſikmeiſter vorgeführt wurden, hierher gerechnet werden*). Er ſprach öfter davon mit Enthuſiasmus, doch entſinne ich mich nicht, daß er etwa ihnen nachzuahmen oder in ihrem Genre arbeiten zu wollen, geäußert hätte. Er componirte ſeine Toccata und die Variationen über den Namen Abegg dort, wohl auch noch mehr, wovon ich nichts erfuhr.

---

*) Iſt nicht ganz richtig. (Anmerk. des Prodiakonus Flechſig.)

Der Virtuos Ernſt kam auch 1830 nach Heidelberg und mit ihm verkehrte Schumann emſig, daher es möglich iſt, daß auch dieſer einen, wenn auch nicht bekannten, doch ſtarken und vielleicht entſcheidenden Einfluß auf ihn geübt hat. Denn ziemlich ſicher denke ich, hat er mir dort einmal geſagt, daß er ſich noch einige Jahre im Spiel fortbilden und dann als Concertſpieler auftreten wolle, was mir auch aus ſeiner ſpäteren Zeit in Leipzig glaublich iſt, da er daſelbſt bis zu dem Malheur mit ſeinem Finger dem Spiel ſtark obgelegen haben muß. Gerade in 1834 beſuchte ich ihn einmal und er erklärte, daß er ſich nun der Compoſition widmen wolle, Tag und Nachts nichts als Muſik denke und ſinne u. ſ. w. Uebrigens gab er mir dazumal auch ſeine Oppoſition gegen die bisherige Muſik zu verſtehen, indem mehrere ſeiner Bezeichnungen (Urtheile) mit Erſtaunen und Tadel aufgenommen worden waren. Doch davon verſtehe ich nichts und kann über ſein Lutherthum*) gar nicht reden, geſagt hat er mir früher davon gar nichts. Es mag der Drang nach einer neuen Bahn, das Originelle ihn wohl auch dazu getrieben haben, ſich einen eignen, neuen Weg zu bauen. Ich weiß nicht, ob es Dir mit ihm auch ſo ergangen iſt, wie mir, ob man gleich oft mit ihm zuſammen geweſen iſt, kann man doch eigentlich nicht viel von ſeinem inneren Weſen ſagen, er war nicht ſo klar und offen, daß er ſich ganz decouvrirt hätte und durchſichtig geworden wäre.

---

*) Es iſt Röller'n offenbar entgangen, welch' einen bedeutenden Eindruck Schumann durch Paganini während ſeines Heidelberger Aufenthaltes empfing. v. W.

Uebrigens lebte er in Heidelberg, wie in Leipzig, ziemlich ſelbſtſtändig und unbeirrt vom Studententhum, nach ſeinem Belieben, lernte Engliſch und Italieniſch, ging, ſoviel ich weiß, nicht in die Collegia und brauchte hübſch Geld. Kurz nach den Julitagen reiſten wir nach Straßburg und beſahen uns den neuen franzöſiſchen Enthuſiasmus. Er freute ſich auch über die belgiſche Revolution, ohne gerade ein enragirter Demokrat zu ſein. Daß ſein Tagebuch nicht die Hauptdata ſeines inneren Lebens enthält, wundert mich, da ich ihn immer mehr für einen Menſchen des Entſchluſſes als der Naturbeſtimmung gehalten habe, denn unter uns geſagt, hielt ich immer ſeinen Ehrgeiz für etwas größer als ſein Genie. Wohl mag ich Unrecht gehabt haben, doch urtheilt Jeder, wie er es verſteht. Er war eine tüchtige Kraft, aber hatte mit ſeinem ganzen Zeitalter das Geſchick, unter den Epigonen geboren zu ſein.

---

*) Reformatoriſches Auftreten in der Muſik. (Anmerk. des Prodiakonus Flechſig.)

So viel und nicht mehr kann ich Dir über ihn ſagen. Zur Aufklärung über die unſichern Punkte ſeiner Entwickelung wird es nichts beitragen, doch kannſt Du vielleicht mit tieferer Kritik noch etwas daraus entdecken.

Lebe wohl u. ſ. w. und ſchreibe bald einmal wieder

Deinem Freund

F. Röller.

Bruchſtück aus dem Bericht des Juſtizrath Moritz Semmel*).

Im Jahre 1828 bezog Robert Schumann die Univerſität Leipzig, um dort dem Wunſche ſeiner Mutter gemäß die Rechte zu ſtudiren. Sie glaubte, daß der Sohn ſich auf dieſer Laufbahn eine ehrenvolle und ſichere Exiſtenz werde gründen können, ohne dabei genöthigt zu ſein, der Tonkunſt gänzlich Lebewohl zu ſagen. Seiner eigenen Neigung entſprach aber das Studium der Rechtswiſſenſchaft ſo wenig, daß er die juriſtiſchen Collegia nur mit Widerwillen und mit großen Unterbrechungen beſuchte, während er den ſo genannten Humanioribus und der Muſik fleißig oblag. Der Mangel an unzureichender Kenntniß der lateiniſchen und griechiſchen Sprache, in denen Robert Schumann ſonderliche Fortſchritte nicht gemacht hatte, die aber beide dem Rechtsgelehrten unentbehrlich ſind, mochte das Seinige dazu beitragen, daß Schumann die einmal gewählte Laufbahn nicht mit Ernſt verfolgte.

Zu Oſtern 1829 verließ derſelbe Leipzig, um dieſe Univerſität mit Heidelberg zu vertauſchen, allein auch hier war die Sache dieſelbe geblieben und eine tiefeingewurzelte Abneigung gegen das Studium der Rechtswiſſenſchaft merklich ſichtbar. Der Unterzeichnete, der, als er im Sommer deſſelben Jahres nach Heidelberg kam, ſeine Studien bereits abſolvirt hatte, hielt es als naher Verwandter für ſeine Pflicht, Robert Schumann dringend daran zu mahnen, daß, wenn er ſich der juriſtiſchen Laufbahn widmen wolle, es nun auch Zeit werde, das zu thun, was nöthig ſei, um auf derſelben auch zum Ziele zu gelangen, und daß, wenn dieſes Studium, wie es augenſcheinlich der Fall, ſeinen Neigungen nicht entſpreche, er ſich für das entſcheiden möge, wozu er unzweifelhaft inneren Beruf habe. Eine ſolche ernſte und dringende Mahnung erſchien um ſo nöthiger, als das Vermögen, was ſeine Eltern*) ihm hinterlaſſen hatten, keineswegs von ſolcher Bedeutung war, daß er von deſſen Erträgniſſen hätte leben können. Vielmehr war ein baldiges Aufzehren des Capitals um ſo ſicherer vorauszuſehen, als Schumann in dem elterlichen Hauſe an manche Bedürfniſſe oder vielmehr Genüſſe gewöhnt war, auf die es ihm ſchwer wurde zu verzichten. Was hätte aber aus Schumann werden ſollen, wenn er bis dahin nicht gelernt hatte, ſich auf irgend eine Weiſe ſeinen Lebensunterhalt zu erwerben? Auf der andern Seite war es kein großes Wagniß: denſelben auf die Muſik als ſeinen eigentlichen Beruf hinzuweiſen. Denn wenn ſich Schumann auch fortwährend mit den ſchönen Wiſſenſchaften beſchäftigt, einige Novellen, von denen ich nicht weiß ob er ſie je dem Drucke übergeben, zu ſchreiben verſucht, und mit mehreren Novelliſten, namentlich mit Harro Harring und Wilibald Alexis, wenn ich nicht irre, einen Briefwechſel unterhalten hatte, ſo war es doch unverkennbar, daß Muſik das Element war, in dem ſein ganzes Innere ſich bewegte und lebte. Nicht nur, daß er ſein Talent als Clavierſpieler fortwährend auszubilden bemüht, und ſich die nöthige Fingerfertigkeit anzueignen beſtrebt war, hatte er ſich auch bereits als Componiſt verſucht. In das Jahr 1829 ſchon fällt die Compoſition der Variations sur le nom Abegg.

---

*) Bruder von Schumann's Schwägerin Thereſe.

---

*) Schumann's Mutter lebte damals noch. v. W.

Aber auch abgeſehen von ſeinen Erzeugniſſen der Tonkunſt, die am Ende als Kinder einer bloß vorübergehenden Aufregung hätten betrachtet werden können, verrieth R. Schumann auf das unzweideutigſte durch ſein eigenes Leben, durch ſein ganzes Sein den inneren Beruf zur Muſik. Er lebte lediglich in ihr und mit ihr. Auf den verſchiedenen Ausflügen nach Baden-Baden, Worms, Speier, u. ſ. w., die er mit ſeinen beiden Freunden, einem gewiſſen Roſen, Sohn des Präſidenten Roſen in Detmold und dem Unterzeichneten (die 3 inseparables)*), in einem Einſpänner machte, der für ſolche Ausflüge ſtets bereit ſtand, hatte Schumann nie vergeſſen, ſein Reiſe-Clavier, ein kleines Inſtrument von nur 1 oder 2 Octaven ohne Saiten und nur mit Federn verſehen, um die Finger elaſtiſch zu machen, mitzunehmen und ſelbſt im Wagen während des Geſpräches ſich darauf zu üben, und während es ihm ſchwer fiel ſich bei Tage mit der Jurisprudenz zu befaſſen, waren ihm oft die Nächte nicht lang genug für ſeine muſikaliſchen Studien. Mit ſichtlicher Abneigung und unverkennbarem Widerwillen nahm er an der Unterhaltung über Gegenſtände der Jurisprudenz Theil und ſelbſt den geiſtvollen Vorträgen eines Thibaut konnte er keinen Geſchmack abgewinnen.

---

*) Zu dieſen drei inseparables gehörte als vierter Theodor Töpken, den Semmel merkwürdigerweiſe in ſeinem Bericht nicht

Bei aller ſeiner Vorliebe für die Muſik, bei allem ſeinem Berufe für dieſelbe konnte Schumann gleichwohl nicht zu dem feſten Entſchluſſe gelangen, ſich ihr gänzlich zu widmen, und faſt ſcheint es, als habe Pietät gegen ſeine Mutter ihn veranlaßt, bei dem gegen ſeine Neigung erwählten Berufe der Jurisprudenz zu verharren. Indeſſen fühlte er nur zu ſehr, daß er für ſie nicht geſchaffen ſei, und es konnte daher wohl auch nicht anders kommen, als daß er ihr früher oder ſpäter Lebewohl ſagte. Im Sommer 1830 zeigte er dem Unterzeichneten ſchriftlich, nach vielfacher Cor-

---

erwähnt. Möglicherweiſe war Töpken während Semmels Anweſenheit in Heidelberg auf Reiſen. v. W.

respondenz darüber an, daß der Beſchluß: ſich gänzlich der Muſik zu widmen, zur Reiſe gekommen ſei, und daß er bald nach Leipzig zurückkehren werde. Es geſchah dies auch wirklich! Wie und auf welche Weiſe Schumann aber ſich zu dem herangebildet habe, was er geworden, darüber vermag ich einen weiteren Aufſchluß nicht zu geben, zwar weiß ich, daß er Vieles ſeinem nachmaligen Schwiegervater Wieck verdankt, allein unſer beiderſeitiger Beruf, der ſo ſehr verſchieden war, führte uns auch in verſchiedene Kreiſe, und wir ſahen uns nur ſelten.

Bei nochmaliger Durchſicht des geehrten Schreibens*) vom 28. September c. bemerke ich, daß es insbeſondere um einen Aufſchluß über die Studentenzeit Schumann's zu thun iſt, und zu wiſſen gewünſcht wird, welche Collegia derſelbe beſucht habe. Die Antwort darauf dürfte in letzterer Beziehung bereits gegeben ſein, ſpeciell aber wohl dahin lauten müſſen, daß Schumann juriſtiſche Collegia, wenn er ſie auch belegt hatte, faſt gar nicht beſucht hat; doch erinnere ich mich, daß er in Leipzig die Inſtitutionen des römiſchen Rechts bei Profeſſor Otto, jetzt in Dorpat oder todt, und in Heidelberg die Pandekten bei Thibaut mindeſtens

---

*) Ich hatte mich brieflich an Herrn Juſtizrath Semmel gewandt, und ihn um Mittheilungen über Schumann erſucht.
v. W.

belegt hatte. Fleißiger beſuchte er indeſſen die philoſophiſchen Collegia, namentlich bei Krug in Leipzig. Aber hier muß bemerkt werden, daß bei Schumann Selbſtunterricht die Hauptſache war. Mit den Schriften Schelling's, Fichte's und Kant's war er ſehr vertraut. Ich ſelbſt beſitze von Schumann noch Schelling's Philoſophie der Natur, die er fleißig ſtudirt hatte, und die häufig der Gegenſtand unſerer Unterhaltung war. In Heidelberg war es insbeſondere das Studium der italieniſchen Sprache, die uns beide zugleich mit Roſen beſchäftigte: denn es lag eine Reiſe nach Italien in unſerm Plane, an der ich leider nicht Theil nehmen konnte, die aber Schumann zur Ausführung gebracht hat. — Daß Schumann bei dem Reichthum ſeines Geiſtes und ſeines Herzens dem faden Studentenleben keinen Geſchmack abgewinnen konnte, bedarf kaum einer Erwähnung. Inzwiſchen war er in Leipzig Mitglied der damals nicht ſtaatsgefährlichen Burſchenſchaft, der auch der Unterzeichnete angehört hatte. Im Jahre 1828 ſchien dieſe Verbindung indeſſen fremdartige Tendenzen anzunehmen, und dies war der Grund, warum der Unterzeichnete, der ohnehin dem Ende ſeiner Studienzeit nahe war, mit ſeinem Freunde austrat, und die längſt wieder verſchwundene Studentenverbindung Marcomannia ſtiftete. Schumann, der überhaupt faſt nur in ſofern Mitglied der erſtgedachten Verbindung war, als er dort ſeine Freunde traf, trat mit aus. In Heidelberg dagegen hat ſich Schumann von allen Studentenverbindungen fern gehalten. Die Heidelberger Verbindungen konnten ihm noch weniger zuſagen, als die Leipziger. Einige Familienverbindungen abgerechnet, beſchränkte ſich ſein Umgang lediglich auf Roſen und den Unterzeichneten. An den gewöhnlichen Vergnügungen der Studentenwelt, Commerſen u. ſ. w. hat Schumann wenig oder gar nicht Theil genommen. Sein einziges Vergnügen fand er in der Unterhaltung mit einigen Freunden, und im Schachſpiele, in dem er Meiſter war. Kartenſpiel verabſcheute er, faſt ebenſo wie Trink- oder vielmehr ſtudentiſche Saufgelage. Mit ſeinen Freunden trank er aber wohl gern ein Glas nicht Bier, ſondern Champagner. Ich fürchte faſt, daß er eine Zeitlang in dieſem letzteren Artikel über Nachts, allein, und am Flügel, zu viel gethan hat.

D. 8. October 56.

M. Semmel.

Bericht
des Gymnaſiallehrers Fr. Taeglichsbeck*) über ſeinen muſikaliſchen Verkehr mit Schumann.

Ich kam im Herbſt 1827 von München aus, wo ich unter Thierſch ein Jahr lang Philologie ſtudirt hatte, nach Leipzig, um daſelbſt meine Studien unter **Gottfried Hermann** fortzuſetzen. Im Winter 1827/28 kann R. Schumann noch nicht in Leipzig geweſen ſein; wenigſtens erinnere ich mich nicht, mit ihm in irgend eine Berührung gekommen zu ſein. Wahrſcheinlich hat er, da er im Jahr 1810 geboren iſt, und alſo zwei Jahre jünger war als ich, da ich ſchon mit 17½ Jahren zur Univerſität kam, erſt zu Oſtern 1828 oder im Herbſt deſſelben Jahres vom Gymnaſium zu Zwickau aus die Univerſität Leipzig bezogen*). Im Spätherbſt 1828 kam mein Bruder **Thomas** von Hechingen**) nach Leipzig, und debutirte als Soloſpieler auf der Violine in einem der Gewandhausconcerte. Bei dieſer Gelegenheit wurde ich von ihm in das **Wieck**'ſche Haus eingeführt, wobei ich, wenn ich nicht irre, Schumann zuerſt, und zwar als überaus eleganten Clavierſpieler kennen lernte. **Clara** war damals ein Kind von etwa 9 Jahren, das ſich durch ſein herrliches Clavierſpiel ſchon ſehr bemerkbar machte; noch mehr aber der Vater durch ſein übertriebenes, in den Himmel Heben des außerordentlichen Talentes ſeiner Tochter. Bald darauf kam ich durch einen gemeinſchaftlichen Univerſitäts-

---

*) Fr. Taeglichsbeck war Gymnaſiallehrer und Muſik-

---

direktor in Brandenburg a. d. Havel, und ſtarb daſelbſt im Jahre 1862.

*) Es geſchah bekanntlich Oſtern 1828.

**) Er war dort Hofkapellmeiſter.

kameraden, Namens Glocke*), ein altes bemooſtes Haus, das bereits Theologie ausſtudirt hatte und durch demagogiſche Verfolgungen veranlaßt, ſich nunmehr der Medizin zuwandte, in muſikaliſche Berührung mit R. Schumann. Die Perſönlichkeit Schumann's hatte vom erſten Augenblick an einen bleibenden Eindruck auf mich gemacht, der durch unſer ſpäteres intimes Zuſammenleben auch nicht im Mindeſten getrübt wurde. Schumann war ein kräftig gebauter, jedoch ſchlanker junger Mann mit einem blühenden, nicht gerade rothwangigen, doch aber farbigen Geſicht, dem das etwas lang getragene brünette Haar, das auf der Seite vom Ohr aus zur Schläfe hin in einer ſtarken Locke geſtrichen war, ſehr gut ſtand. Seine Augen waren tiefliegend und dunkel und erglänzten von einem ſchwärmeriſchen Feuer. Seine ganze Erſcheinung war eine durchaus noble; er trug ſich elegant, und bei alledem war eine große Gutmüthigkeit über ſein ganzes Weſen ausgeprägt, das unwillkürlich für ihn einnehmen mußte.

Schumann bewohnte auf dem Brühl mit ſeinem Stubenburſchen Flechſig, einem flotten Burſchen, der aber bei unſern muſikaliſchen Abenden wenig ſichtbar war, ein außergewöhnlich elegantes Studentenquartier, beſtehend aus zwei nebeneinanderliegenden freundlichen Stuben vorn heraus, deren eine geradezu groß genannt werden konnte und ſich zum Muſiciren vortrefflich eignete. Die ganze Einrichtung zeigte eine gewiſſe Wohlhabenheit, wie denn auch ein ſehr guter Flügel, jedenfalls ſein Eigenthum, das große Zimmer ſchmückte.

---

*) Ueber dieſen Mann, der nach meinen Leipziger Berichterſtattern Glock hieß, habe ich trotz aller Bemühungen nichts Näheres erfahren können. Ein Brief, welchen ich an ihn nach Oſtheim, ſeinem damaligen angeblichen Aufenthaltsorte, mit der Bitte richtete, mir Mittheilungen über ſeinen Verkehr mit Schumann zu machen, blieb unbeantwortet.

Franz Schubert in Wien war ſo eben geſtorben. Durch Schumann lernte ich ihn in ſeiner Genialität zuerſt kennen und verſtehen. Robert ſpielte vorzugsweiſe gerne und ſchön Schubert'ſche Walzer; auch ſpielten wir vierhändige Sachen von Franz Schubert: ſowie auch eigene Verſuche von Robert Schumann, worunter ich mich einer äußerſt ſchwungvollen vierhändigen Polonaiſe noch ganz deutlich erinnere, ohne daß mir gerade die Motive klar vor Augen ſtehen. Endlich aber war es das [illegible]ur-Trio von Franz Schubert[14]), das uns durch ſeinen großartigen Schwung in die größte muſikaliſche Ekſtaſe und Begeiſterung für den viel zu früh dahingerafften Meiſter verſetzte. Wir, Schumann, Glocke (Violoncelliſt) und ich (Violiniſt), die wir alle drei auf unſeren Inſtrumenten ziemlich gleich waren, übten ſo lange daran, bis wir es ziemlich vollendet ausführen konnten. Nachdem wir ſo weit damit gediehen waren, daß unſer Zuſammenſpiel uns ſelbſt genügte, veranſtaltete Schumann einen muſikaliſchen

Feſtabend, wozu außer mehreren muſikaliſchen Studenten (Franz Otto, Schuſter, Melcher u. a. m., ſämmtlich frühere Thomasſchüler mit guten Stimmen), namentlich der Clavierlehrer Wieck als Hauptgaſt eingeladen wurden. Der unvergeßliche Abend endete mit einem brillanten Souper, bei dem der Champagner nur gar zu reichlich floß und uns alle, vielleicht den Wirth ausgenommen, ſammt und ſonders zu Falle brachte.

Von da ab muſicirten wir regelmäßig an beſtimmten Abenden der Woche: als Bratſchiſt wurde ein ſpecieller Landsmann von mir, Soergel aus Baiern, noch zugezogen, und Robert ſpielte mit uns vorzugsweiſe gerne Clavierquartette vom Prinzen Louis von Preußen. Außerdem kamen die Beethoven'ſchen Trio's faſt alle an die Reihe, die Zwiſchenpauſen wurden mit muſikaliſchen Geſprächen, namentlich über J. S. Bach ausgefüllt, für den unſer alter Glocke beſonders ſchwärmte. Robert ſpielte dann auch eine Bach'ſche Fuge aus dem „wohltemperirten Claviere“, das beſtändig auf dem Inſtrumente lag.

In meiner Erinnerung kann ich mir Robert nicht anders als in Hemdeärmeln am Flügel ſitzend und während des Spielens immer Cigarren rauchend denken. Auch ſein Schwärmen für Jean Paul fand durch mich erwünſchte Nahrung. Ich hatte in München viel mit der älteſten Tochter des Dichters, Emma, welche ſich im Herbſt 1826 von Bayreuth aus an den in München lebenden damaligen Maler und ſpäteren Kunſtkritiker Dr. Ernſt Förſter verheirathet hatte, verkehrt, und zwar in dem Hauſe einer der vertrauteſten Jugendfreundinnen Jean Paul's, der Frau Rechnungsrath Renate Otto, geb. Wirth aus Hof, welche in der Richter'ſchen Selbſtbiographie als Hauptperſon ſeiner „weiblichen Akademie“ figurirt und von ſeiner liebenswürdigen Tochter Emma wie eine Mutter verehrt wurde. Ich ſelbſt hatte die Enkelin dieſer herrlichen Frau ſchon damals in mein Herz geſchloſſen, und bin ſeit 19 Jahren mit ihr überaus glücklich verheirathet. Frau Renate hatte mich mit dem von ihr im Manuſcript wie eine Reliquie heilig gehaltenen Briefwechſel mit Jean Paul vertraut gemacht, — lauter intereſſante Anknüpfungspunkte zwiſchen Schumann und mir.

Auch das burſchenſchaftliche Treiben jener Zeit machten wir gemeinſam durch. Zu unſerer beider Genugthuung wurde das etwas rüde Leipziger Studentenleben durch die ſorgfältige Pflege eines wirklich ausgezeichneten Männergeſanges veredelt, wozu die vielen früheren Thomasſchüler unter des längſt verſtorbenen Franz Otto Leitung das Meiſte beitrugen. — Auch auf dem Fechtboden erinnere ich mich R. Schumann als thätigen Theilnehmer geſehen zu haben.

Uebrigens war damals bei Schumann von einem Verlaſſen ſeiner juriſtiſchen Carrière und davon, daß er ſich der Muſik ganz widmen wolle, noch durchaus keine Rede. Er galt für einen ſehr wohlhabenden Studenten, der bereits über ein Vermögen von 20,000 Thaler disponiren könne. Erſt als ich im Jahre 1830 von München aus, wohin ich im Herbſt 1829 zurückgekehrt war, während Sch. bereits zu Oſtern ejusd. a. ſich nach Heidelberg begeben hatte, durch Leipzig kam, um in Preußen eine Hauslehrerſtelle zu übernehmen, merkte ich bei einem kurzen Beſuch, den ich in den wenigen Stunden meines Aufenthaltes in Leipzig dem Robert abſtattete, daß er ſich ganz entſchieden dem Studium der Muſik zuwenden würde, — eine Sache, die mir um ſo leichter ausführbar erſchien, als ich ihn durch ſein Vermögen unabhängig und gegen alle Noth ſicher geſtellt wußte. Bald darauf erhielt ich von ihm ſein op. 2 zugeſchickt, Clavierſtücke unter dem Namen Papillons, nebſt einigen freundlichen Zeilen, die ich leider nicht auffinden kann. Später theilte mir unſer alter Freund Glocke von Zeit zu Zeit immer etwas über Schumann mit, bis denn endlich durch Glocke's Abgang von Leipzig der Faden unſeres Verkehrs vollſtändig riß.

Brandenburg a. d. Havel, den 16. Januar 1857.

Fr. Taeglichsbeck.

Auszug aus einem Briefe Dr. Keferſtein's.

Erſt nach Begründung der neuen Zeitſchrift für Muſik wurde ich mit Schumann bekannt, indem einige meiner Arbeiten in der Cäcilia, namentlich ein Aufſatz über das Komiſche in der Muſik, über die Bedeutung des muſikaliſchen Gedankens, u. ſ. w. (unter dem Namen K. Stein abgedruckt) ihm Veranlaſſung gaben, mich unter die Zahl ſeiner Mitarbeiter aufzunehmen. Näher trat ich ihm durch Clara Wieck, ſeine nachmalige Gattin, welche wiederholt in Jena concertirte und zuletzt, da ſie in Folge der eingetretenen Spannung mit ihrem Vater, allein mit ihrer Tante erſchien, bei mir Wohnung nahm. Einige Reiſen nach Leipzig befeſtigten das gegenſeitige Vertrauen in einer Weiſe, auf welche ich mit um ſo größerer Genugthuung zurückblicke, je ſchwerer es bei dem zurückhaltenden Weſen Schumann's war, einen Platz in ſeinem Herzen zu gewinnen.

Die Doctorpromotion, welche ſeinen Feinden und Neidern Anlaß zu ſo bösartigem Geklatſch ꝛc., unter anderem auch im „Kometen" gab, wurde durch mich und meinen Freund und Gönner, den damaligen Hofrath Reinhold als Dekan der philoſophiſchen Fakultät vermittelt. Die Gründe, welche Schumann dazu bewogen, darum nachzuſuchen, liegen vollſtändig im Briefwechſel vor. Ich freute mich herzlich, meinem hochverehrten, unvergeßlichen Freunde dieſes Zeichen der

Anerkennung zu verſchaffen, welches er durch ſeine Leiſtungen in doppelter Beziehung bereits in vollem Maße verdient hatte ....

Als ich einige Jahre ſpäter Schumann in Dresden aufſuchte, fand ich ihn bereits ſehr leidend. Durch anhaltendes Arbeiten waren ſeine Nerven ſo geſchwächt, daß ich ſchon damals um ſein Leben ernſtlich beſorgt wurde. — Auffallend war mir unter anderem auch der Umſtand, daß er mir Steinwein vorſetzte, den er ſich, für theures Geld, vom Brockenwirth verſchrieben hatte, indem er behauptete, daß er nirgends ſo gut zu haben ſei. — Er mied gefliſſentlich allen Umgang und ſuchte mit ſeiner Clara die einſamſten Spaziergänge. Schon damals kamen mir trübe Ahnungen ſeines künftigen, traurigen Schickſals. Indeß hatte mich das unaufhörliche Grübeln und Brüten über neue muſikaliſche Ideen und Combinationen, in welchen er ſich ſelbſt verzehrte, ſchon früher in Leipzig bedenklich gemacht, und ich rieth ihm, um ſich nicht ſchon frühzeitig zu erſchöpfen, wenigſtens die Redaktion des Journals aufzugeben. Er geſtand mir zwar einerſeits zu, daß ich Recht habe — aber andererſeits ſuchte er — in einem der beiliegenden Briefe — die Beibehaltung der Redaktion fürs Erſte noch zu rechtfertigen — um ſie dann ſpäterhin doch noch aufzugeben. — Es war überhaupt ein Unſtern, der über Schumann's künſtleriſcher Laufbahn waltete, daß er eher als Kunſt-Literat und Kritiker, denn als ſchaffender Künſtler hervortrat, und zwar als erſterer mit der Prätenſion, einer neuen, ſogenannten romantiſchen Richtung Bahn brechen zu wollen — über deren Weſen er ſelbſt im Unklaren war: kurz, — es ſollte etwas Nagelneues geben. — Als er nun ſelbſt zu ſchaffen begann, ſuchte er das Ungeheure, Titanenhafte zu erfaſſen und verſenkte ſich dabei in ſchwindelnde Höhen und Tiefen, in welchen er ſich oft ſelbſt verlor. . . . . . .

Wenig Gutes verſprach ich mir von ſeiner Ueberſiedelung nach Düſſeldorf, indem er faſt keine einzige von den Eigenſchaften beſaß, deren ein Muſikdirektor gerade in einer ſolcher Stellung in geſelliger und muſikaliſcher Beziehung nothwendig bedarf. — In beiderlei Hinſicht zeigte er eine Unbeholfenheit, welche ſeine Stellung daſelbſt unhaltbar machte . . . . . . Da erloſch die Fackel ſeines Genius — und ſein Geiſt verſank in Nacht. — Ueber ſeinem Grabe trauert und weint die Muſe.

Wickerſtedt, den 10. Februar 1857.

Dr. Keferſtein.
(Pſeudonym K. Stein.)

Anmerkungen.

1) Herr Janſen giebt in ſeinem Buche „die Davidsbündler“*) S. 61 f. einen Bericht der Pianiſtin Amalie Riffel, in welchem es heißt, daß Schumann „leiſe und in abgebrochenen Sätzen“ ſpreche. Auch Hieronymus Truhn berichtet in dieſem Sinne, indem er ſagt: „Im Verkehr war er (Schumann) meiſtens wortkarg .... Das Talent viel zu ſprechen, und wenig zu ſagen, mangelte ihm gänzlich.“ Aus Heinrich Dorn's Mittheilungen**) iſt daſſelbe zu entnehmen, und Andere, die Jahre lang mit Schumann verkehrten, beſtätigen es. Dieſen durchaus glaubwürdigen Urtheilen, welche mit meiner Ausſage vollkommen übereinſtimmen, iſt eine S. 52 des vorgenannten Buches abgedruckte Kundgebung von Oswald Lorenz gegenüberzuſtellen, welche wörtlich lautet: „Seine (Schumann's) Rede war übrigens fließend, leicht.“ Hieraus geht hervor, daß Lorenz über eine feine, objektive Beobachtungsgabe nicht gebot. Herr Janſen, der vielleicht niemals Gelegenheit gefunden hat, mit Schumann zu verkehren, meint, daß der Meiſter „zu Zeiten ſehr beredt und namentlich im Zwiegeſpräch weit unterhaltender ſein konnte, als jeder, der ihn nur in größerer Geſellſchaft getroffen und kennen gelernt hatte.

---

*) Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1883.

**) S. meine Schumannbiographie (Aufl. III) S. 294.

glauben mochte.“ Ich habe das Glück gehabt, mit Schumann in den Winterhalbjahren 1850/51 und 1851/52 faſt täglich zu verkehren. Aber davon, daß er, wenn auch nur „zu Zeiten ſehr beredt“ geweſen ſei, habe ich niemals etwas bemerkt. Wenn er ſich überhaupt einmal zum Reden aufgelegt fühlte, ſo geſchah es, wie Amalie Riffel ganz richtig bemerkt hat, in abgebrochenen Sätzen und mit Pauſen untermiſcht.

Schumann ſelbſt war über dieſe ſeine Eigenthümlichkeit ſehr wohl im Klaren. An Zuccalmaglio ſchrieb er im Mai 1837: „Herzlich freue ich mich Sie hier zu ſehen. An mir iſt indeß nichts zu haben; ich ſpreche faſt gar nicht, Abends mehr, und am Clavier das Meiſte.“

2) Seite 219, Anmerk. 20 ſeines Buches ſagt Herr Janſen, Henriette Grabau ſei 1852 „als Lehrerin des Geſanges am Conſervatorium“ geſtorben, was doch nur die Deutung zuläßt, daß die treffliche Künſtlerin bis zu ihrem Tode am Conſervatorium thätig geweſen iſt. Sie trat indeſſen bereits 1846 von ihrer Lehrthätigkeit an der Leipziger Muſikſchule zurück, da das Bruſtleiden, an deſſen Folgen ſie ſechs Jahre ſpäter ſtarb, ihr Ruhe und Schonung auferlegte.

3) Herr Janſen giebt S. 254 ſeines Buches an, daß Schumann's D-moll-Symphonie „1851 und 1852 neu inſtrumentirt worden ſei“. Nach ſeinem eigenhändig geführten Compoſitionsverzeichniß geſchah dies aber zu Ende 1851. Es heißt dort wörtlich: „December, vom 3. bis 19. Clavierauszug des Manfred und neue Inſtrumentation der älteren Symphonie in D-moll.“

Bei dieſer Gelegenheit mag zugleich bemerkt werden, daß Schumann 1830, und nicht 1829, wie Herr Janſen S. 220 ſeines Buches berichtet, Paganini in Frankfurt gehört hat.

4) S. 222, Anmerk. 42 macht Herr Janſen mit Bezug auf die in meiner Schumannbiographie befindliche Notiz, daß Fr. Wieck ſeine Beiträge für die Zeitung mit ſeinem vollen Namen unterzeichnet habe, die Bemerkung: es ſtehe „nicht ein einziger Artikel mit Wieck's Namen in der Zeitung". Ich bezweifle nicht die Richtigkeit dieſer Behauptung, da Herr Janſen jedenfalls die „Neue Zeitſchrift für Muſik" aus der betreffenden Periode Blatt für Blatt nachgeſehen hat. Meine Angabe rührt von Julius Knorr her, deſſen Ausſage ich in dieſem Punkte um ſo mehr glaubte trauen zu dürfen, als ihr Fr. Wieck niemals widerſprochen hat.

5) Herr Janſen bemerkt S. 217, Anmerk. 14 ſeiner Schrift, daß „die in den früheren Jahrgängen der Signale mit B. oder dem Zeichen des Halbmondes verſehenen Artikel dem Clavierlehrer E. F. Wenzel zugeſchrieben würden." Es mag das wohl geſchehen ſein. Aber die Angabe iſt nicht correkt und jedenfalls ganz ungenau, worüber ſich Herr Janſen des Näheren von dem Herausgeber der „Signale" aufklären laſſen möge.

6) S. 188 ſeiner Schrift ſagt Herr Janſen, daß das Hirſchbach'ſche „Repertorium für Muſik" 1844 gegründet worden ſei. Auch dieſe Angabe iſt unrichtig, da daſſelbe ſchon vom October 1843 ab erſchien.

7) Herr Janſen ſchildert in ſeinem Buche weit-

läufig eingehend und äußerſt detaillirt die „Davidsbündler" und ihre in der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" geoffenbarte Thätigkeit. Es paſſirt ihm dabei nur der Irrthum, daß er dasjenige, was Schumann auf Conto der von ihm erfundenen und inaugurirten Davidsbündlerſchaft dachte, that und ſchrieb, noch zu ſehr für baare Münze nimmt. Dieſer Irrthum zieht ſich mehr oder weniger durch ſeine ganze Darſtellung des „Davidsbündlerthum's", welches doch zur Hauptſache eben nur von Schumann in der ihm eigenen, dichteriſch verhüllenden, ausſchmückenden und ſchwärmeriſch überſtrömenden Jean Paul'ſchen Empfindungs- und Ausdrucksweiſe vertreten wurde.

Sodann hält Herr Janſen in ſeinen Mittheilungen die Zeiträume nicht gehörig auseinander. Es geht keineswegs überall aus ſeiner Darſtellung und Erwähnung beſtimmter Perſönlichkeiten klar hervor, was in die erſte Zeit des geſelligen Verkehrs Schumann's gehört, und was in die ſpätere. So z. B. bezieht der Bericht Brendel's S. 53 des Janſen'ſchen Buches ſich auf die ſpätere Zeit von Schumann's Reſtaurationsverkehr, ebenſo auch der Bericht Truhn's, und nicht minder die Schilderung von Striegels Poſſen (S. 55), was ausdrücklich hätte bemerkt werden müſſen. Auch die Beziehungen zu Mendelsſohn, welche gar nicht in das Kaffebaumcapitel gehören, (da dieſer Meiſter das genannte Reſtaurationslokal nicht beſuchte), doch aber dort (S. 57) erwähnt werden, fallen nicht in die erſte Zeit der Davidsbündlerperiode. Mendelsſohn kam im Herbſt 1835 nach Leipzig.

weshalb die Entwickelung des näheren Verhältniſſes zu Schumann jedenfalls erſt einige Zeit ſpäter erfolgte.

8) Richtig bemerkt Herr Janſen, daß ich es unterlaſſen habe, die Chiffern anzugeben, mit denen R. Schumann ſeine Arbeiten in der Muſikzeitung unterzeichnete. Es iſt geſchehen, weil eine ſolche Angabe durch das Erſcheinen von Schumann's Aufſätzen in Buchform (noch bei ſeinen Lebzeiten) entbehrlich wurde. Mit Hilfe der „Geſammelten Schriften" konnten ſich nämlich diejenigen Leſer, denen es darum etwa zu thun war, leicht über die von Schumann in der Zeitung gebrauchten Chiffern orientiren, wenn ſie dort die betreffenden Artikel aufſuchten. Was Schumann von ſeinen literariſchen Arbeiten in die „Geſammelten Schriften" nicht aufnahm, wünſchte er offenbar zu unterdrücken. Es konnte daher kaum irgend einen poſitiven Werth haben, beſonders darauf aufmerkſam zu machen.

Gewiſſe Verehrer Schumann's haben freilich das Bedürfniß, Alles ohne Ausnahme zu bewundern, was er einmal geſchrieben hat. Das iſt auch der Fall mit manchen Compoſitionen aus der erſten Schaffensperiode Schumann's, von denen er ſelbſt nicht viel hielt, nachdem er in das Meiſterſtadium getreten war, und in objektiver Weiſe zurückſchauend über ſeine früheren Arbeiten zu urtheilen vermochte. Dies wird ihm von den „Adepten" zum Vorwurf gemacht, und auch Herr Janſen kann ſich die Bemerkung nicht verſagen, daß Schumann in ſpäteren Jahren „gegen ſeine Jugendcompoſitionen ungerecht wurde." Wirkliche Pietät gegen den Meiſter ſcheint mir in derartigen Kundgebungen nicht zu liegen, vielmehr die Neigung, der eigenen ſubjectiven Geſchmacksrichtung ein Compliment zu machen. Die richtige Selbſterkenntniß, welche Schumann in dieſem Punkte zeigte, kann ihm nur zur hohen Ehre gereichen.

Aehnlich wie mit dem Kopfſchütteln über Schumann's ſpätere Beurtheilung ſeiner Jugendcompoſitionen Seitens des Herrn Janſen, verhält es ſich mit des Meiſters von mir mitgetheilter Aeußerung, daß er bis op. 50 Alles am Clavier componirt habe, und in Betreff deren Herr Janſen meint, daß ſie wohl nur „cum grano salis“ zu nehmen ſei. Nun, wer es nicht unterlaſſen kann, an den eigenen Aeußerungen Schumann's über ſeine künſtleriſche Thätigkeit herumzudeuteln, möge es doch thun. Ein Gewinn für die Sache iſt damit nicht verbunden.

Wenn übrigens Herr Janſen S. 52 ſeines Buches mit Beziehung auf die Erſtlingswerke Schumann's ſagt, daß „das Leipzig der dreißiger Jahre ihn völlig unbeachtet ließ, ſo iſt das jedenfalls zu ſtark ausgedrückt. Denn durch wiederholte, von Clara Wieck unternommene, obwohl im Erfolg nicht durchgreifende Vorträge ſeiner Claviercompoſitionen, ſo wie durch das in ſeinem Gegenſatz zur Fink'ſchen Muſikzeitung ſehr lebhaft beachtete neue literariſche Organ Schumann's, endlich aber auch durch die mehrjährigen Differenzen mit Fr. Wieck und den ſich daran knüpfenden Prozeß, war ein Ueberſehen ſeiner Perſönlichkeit ſowie ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit ganz unmöglich. Aber freilich in den ſogenannten höheren

Geſellſchaftskreiſen der damaligen Zeit fand man Schumann nicht, überhaupt auch nur ſelten einen ſeiner Genoſſen, nicht etwa, weil ſie ausgeſchloſſen blieben, ſondern weil ſie ſich ſelbſt ausſchloſſen. Als einzige Ausnahme hiervon möchte das Voigt'ſche Haus zu bezeichnen ſein, zu welchem Schumann, insbeſondere bis zum Tode von Frau Henriette Voigt, intime Beziehungen unterhielt.

9) Meine Vermuthung, daß mit dem in der „Neuen Zeitſchrift f. Muſik“ (October 1835) auftauchenden „Jonathan“ Ludwig Schunke gemeint ſein dürfte, wird von Herrn Janſen beanſtandet. Richtig iſt es, daß erſt nach dem Tode Schunke's dieſer Name gebraucht wurde. Dies würde indeſſen keineswegs ohne Weiteres ausſchließen, daß Schumann nicht dennoch ſeinen dahingeſchiedenen Freund damit gemeint haben könne. Wem Schumann's Seelenleben einigermaßen klar geworden iſt, wird wiſſen, daß er etwas von einer geiſterkundigen Natur in ſich trug, was ja auch aus ſeiner wahlverwandtſchaftlichen Vorliebe für Byrons „Manfred“ und deſſen viſionären Verkehr mit Geiſtern hervorgehen dürfte. Wie oft mag vor Schumann, wenn er in ſeine poetiſchen Träumereien verſunken war, nicht das Bild des kurz vorher erſt dahingeſchiedenen, innig betrauerten Freundes aufgeſtiegen ſein, und im lautloſen Zwiegeſpräch mit ihm verkehrt haben. Schumann zählte ihn, wenn er auch dem leiblichen Auge durch den Tod entrückt war, ſicherlich noch zu den Vertrauten ſeines Verkehrs, und man kann annehmen, zu den vornehmſten „Davidsbündlern“, zu denen er ja ſogar Mozart gleichnißweiſe rechnete.

Und im Hinblick hierauf möchte es denn wohl Etwas für ſich haben, daß er den verklärten Freund in der Zeitung als „Jonathan" fortleben ließ, was auch von den Schumann nächſtſtehenden Perſonen für wahrſcheinlich gehalten wurde. Ein zu großes Wagniß iſt es daher nicht, anzunehmen, daß Schumann die unter dieſem Pſeudonym für ſeine Zeitung gelieferten Artikel im Geiſte und Namen Schunke's ſchrieb. Ich ſage nicht, daß es wirklich ſo iſt, ſondern nur, daß es in Erwägung von Schumann's eigenartigem Naturell ſehr wohl ſo ſein kann. Jedenfalls war für „Jonathan" ſonſt eine beſtimmte Perſönlichkeit nicht vorhanden, wenn man nicht etwa annehmen will, daß Schumann ſich ſelbſt damit gemeint hat, was wenig wahrſcheinlich iſt.

10) Von Herrn Janſen in deſſen Schrift (S. 30) geſchieht es.

11) Herr Janſen berichtet ganz irrthümlich, daß „die Davidsbündler ſich Abends zum Muſiciren zu verſammeln pflegten." Wer es ihm geſagt hat, iſt nicht gut orientirt geweſen, oder hat ſeiner Phantaſie zu viel Spielraum gegönnt.

12) „Schumann pflegte die übliche Bürgerſtunde nicht zu überſchreiten", ſo iſt wörtlich S. 54 im Janſen'ſchen Buche zu leſen. Im Widerſpruche hierzu ſagt der Verfaſſer der „Davidsbündler" S. 68: „allein er (Schumann) pflegte ſich auch ziemlich ungenirt zu bewegen, wenn er zu nachtſchlafender Zeit nach Hauſe kam." Und Frau Devrient hat mir nebſt manchen Details erzählt, daß dies eine Zeitlang ziemlich häufig geſchehen ſei, als Schumann bei ihr wohnte.

13) In meiner Schumannbiographie habe ich geſagt, daß ein feſt geſchloſſenes Verhältniß zwiſchen Schumann und Clara Wieck im Frühjahr 1836 noch nicht beſtand. Herr Janſen glaubt dies (S. 241 ſeines Buches) als eine „unſichere Angabe" bezeichnen zu müſſen. Ich aber erkläre dagegen, daß ich in der angenehmen Lage bin, jedes Wort aufrecht halten zu können, welches ich ſowohl über dieſen Punkt, wie über alles Weſentliche, was ich in Bezug auf Schumann's ſonſtige Erlebniſſe und ſeine Aeußerungen gegen mich in meiner dem Meiſter gewidmeten Biographie geſagt habe. Die Beweiſe für die Lage der Verhältniſſe vom Jahr 1836 und 37 ſind vorhanden, und beſtehen nicht bloß in mündlichen Mittheilungen derjenigen, welche den betreffenden Perſönlichkeiten in jener Zeit nahe ſtanden. Der Moment iſt indeſſen noch nicht gekommen, um darüber eingehend zu ſprechen. Nur ſo viel will ich jetzt bemerken, daß die Briefe, welche Schumann im Jahr 1836 an ſeine Schwägerin Thereſe ſchrieb, nicht ſowohl gegen meine Angabe, wie Herr Janſen meint, ſondern vielmehr entſchieden für dieſelbe ſprechen. Sie laſſen ſehr deutlich die Unſicherheit und Rathloſigkeit erkennen, in welcher ſich Schumann damals bezüglich ſeiner Herzensangelegenheiten befand. Unter dem 2. März 1836 berichtet er nach Zwickau: „Meine Sterne ſtehen ſonderbar verſchoben", und am 1. April deſſelben Jahres: „Ueber Wieck's und Clara ſprechen wir mündlich, ich bin in einer kritiſchen Lage, aus der mich herauszuziehen noch Ruhe und klarer Blick fehlt. Doch ſteht es ſo, daß ich

entweder nie mehr mit ihr ſprechen kann, oder daß ſie ganz mein Eigen wird.“

Am 15. November deſſelben Jahres ſchreibt Schumann an ſeine Schwägerin: „C. liebt mich noch ſo warm wie ſonſt“, aber er fügt zugleich hinzu, daß er „völlig reſignirt habe“, und in ſeinem Brief vom 31. December 1836 an dieſelbe fühlt er ſich zu der Aeußerung veranlaßt: „In einer tödtlichen Herzensangſt, die mich manchmal befällt, hab' ich Niemanden, als Dich, die mich ordentlich wie im Arm zu halten und zu ſchützen ſcheint.“

Dieſe Kundgebungen klingen keineswegs zuverſichtlich. Auch iſt es bezeichnend für die Situation, daß Schumann ſich in dem Briefe vom 1. April 1836 nicht nur mit Beziehung auf Wieck's, ſondern auch in Betreff „Clara's“ bedenklich äußert. Alles dies hätte nicht der Fall ſein können, wenn er ſich mit dem Gegenſtande ſeiner Neigung bereits in Uebereinſtimmung wußte. Ferner würde er auch nicht jenen merkwürdigen Brief vom 1. März 1836 an Kahlert nach Breslau*) geſchrieben, ſondern vielmehr, wenn er ſeiner Sache ſicher war, dieſen Mann, den er zu ſeinem Vertrauten machte, als Vermittler für eine Correſpondenz mit dem Gegenſtande ſeiner Neigung benutzt haben. Auch hätte Schumann in dieſem Falle keine Veranlaſſung gehabt, von einem „tiefen Seelenſchmerz“ an Zuccalmaglio zu berichten, wenn es ſich nur um den Widerſtand Fr. Wieck's gehandelt hätte.

Was den von Herrn Janſen angezogenen Brief Schumann's an **Wieck** betrifft, deſſen Original ſich in den Händen von Frau **Wieck** in Dresden befindet, ſo gehört derſelbe der zweiten Hälfte des Jahres 1837 an, weshalb er hier nicht weiter in Frage kommen kann. Die in dieſem Briefe von Schumann berührte angebliche „achtzehnmonatliche Prüfung", welche Herr **Janſen** zu Gunſten ſeiner Auffaſſung der Sachlage anführt, bezieht ſich auf einen gewiſſen, vor den 1. März 1836 fallenden Vorgang, durch welchen eine vollſtändige Trennung zwiſchen **Wieck** und **Schumann** hervorgerufen wurde. Erſt anderthalb Jahre ſpäter verſuchte es Schumann, ſich in dem eben erwähnten Briefe, doch ohne Erfolg, bei **Wieck** um die Hand von deſſen Tochter zu bewerben, nachdem nicht lange vorher unter Vermittelung dritter Perſonen eine intime Beziehung zwiſchen Schumann und ſeiner Erwählten angeknüpft worden war.

---

*) S. meine Schumannbiographie (Aufl. III) S. 110.

14) Dieſe Angabe **Taeglichsbeck**'s habe ich um ſo weniger beanſtandet, als ſie mir von **Fr. Wieck** beſtätigt wurde. Inzwiſchen hat ſich durch **Nottebohm**'s Catalog der **Schubert**'ſchen Werke herausgeſtellt, daß das B-dur-Trio (op. 99) erſt 1836 durch den Druck veröffentlicht worden iſt, mithin von Schumann und deſſen Genoſſen nicht ſchon 1829 geſpielt worden ſein kann. Offenbar hat hier eine Verwechſelung der beiden **Schubert**'ſchen Trio's von Seiten **Taeglichsbeck**'s ſtattgefunden.

Univerſitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.